

CIDADE NUVENS



REVISTA DO CENTRO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI

JUN | 2023
VOLUME 1 | N 7
ISSN 2675 - 6420

Revista do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau
V.1, N.7 Mai./ Jun. 2023 | ISSN 26756420
Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel
Crato - Ceará - Brasil

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Regional do
Cariri – URCA

Revista Cidade Nuvens/ Universidade Regional do Cariri,
Campus Violeta Arraes. v.1, n.7 mai./jun. (2023). CratoCE: URCA,2023

il.; Recurso eletrônico.

ISSN:26756420

Semestral

1. Artes – periódicos, 2. Artes visuais, 3. Teatro, 4. Música, 5.
Poesia; I. Universidade Regional do Cariri, II. Centro de Artes.

CDD: 700

Apresentação

Participar do corpo editorial de uma revista de arte vai aos poucos mostrando que não se trata apenas de fazer agenciamentos para a organização e divulgação de conteúdos, pautados numa perspectiva acadêmico-científica sobre os processos e produtos artísticos. Para um editor iniciante como eu, logo se impôs o atravessamento do componente estético que perpassa, senão muitas, todas as instâncias da editoração. Fica assim exigida uma cognição que solicita algo mais do sensível, numa curiosa sincronia que faz oscilar reciprocidades entre normatividade e abertura, intuição e objetividade, reflexão fortuita e pensamento político. Entre outros pares descritíveis numa dialética natural que propõe relacionar forma e sentido, o espaço da revista, com toda a sua atividade, parece assegurar as coexistências nesse campo diverso.

Em seu terceiro ano de funcionamento, a sétima edição da Revista Cidade Nuvens está ainda a performar a criação do seu rosto, enquanto se mostra capaz de garantir nestas feições preliminares as diversas tonalidades, vindas pelos textos e imagens publicados. Há uma motivação ideal, baseada na crença de que, pela leitura de nossos(as) destinatários(as), irá desdobrar-se, para além de uma mera “compreensão conteudista”, a plenitude dos efeitos significativos possíveis e assim, um(a) leitor(a) modificado(a), ainda que temporariamente. Lembro aqui de Charles Peirce, quando este filósofo da linguagem descreve o processo de significação como a “soma de todos os sentidos e demais efeitos decorrentes da manifestação do signo”. Nosso(a) leitor(a), na oportunidade de interagir não apenas com textos, mas também com imagens advindas de experiências da cena, da criação visual, e dos seus estudos pedagógicos, acrescentará a esta fisionomia seu suplemento, constituindo sua “ficção explicativa” e suas sensações, enquanto leitor(a) criativo(a)-somático(a), capaz de compreender, mas também de ser sensível, àquele conteúdo estético recorrente, seja ele mais ou menos explícito.

Para ilustrar estas considerações e estes entusiasmos (ideais, certamente) vemos a gama de conceitos, abordagens e perspectivas trabalhadas nas diferentes elaborações disponíveis nesta edição. Como primeiro exemplo, trazemos a síntese que envolve a interação simultânea entre imagem e texto, aglutinados na presença contígua entre signo visual e signo verbal em um mesmo plano de expressão, como no cartaz da estudante Paloma Piancó. Aluna graduanda do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri, neste ensaio visual, Paloma, além de contribuir com sua mensagem política, incentiva outros estudantes a publicarem ensaios similares e também artigos na seção “Alvorecer”, estimulando assim, o interesse pela criação e pela pesquisa destinadas à publicação acadêmica, já na graduação. Na referida seção, é divulgado um estudo em que o cinema é examinado nas circunstâncias paisagísticas da natureza e da cultura pernambucanas, sob o viés do conceito “foucaultiano” de “heterotopia”, a ser visto no artigo de João Gabriel Siqueira e da Maria Helena Braga e Vaz da Costa. Contribuições para a arte e sobre a sua crítica são propostas pelo estudante Gilles Diniz, por meio da análise de trechos da tradução do romance “Em Busca do Tempo Perdido” no qual o escritor Marcel Proust analisa pinturas de Jean Baptiste Chardin e Rembrandt Van Rijn, em descrições que interpõem diferentes linguagens quando a obra visual dos artistas da imagem é apreciada sob o viés poético literário do artista das letras. Lucas Lima e Michele Fonseca trazem reflexões sobre as circunstâncias de preparação do ator e da atriz, nas ambiências urbanas da cidade de São Luiz do Maranhão.

Entre os artigos provenientes de pesquisas de pós graduação, Fernando de Paiva, em seu ensaio visual descreve o processo de criação da imagem encomendada, e a imbricação de fases que compreendem sua elaboração manual e também editada em mídias eletrônicas. Tendo como cenário, novamente São Luís do Maranhão, a pesquisa de Fernanda Areias e Ronaldy Matheus, traz problemáticas sobre o contexto das atividades de estágio obrigatório curricular, no segmento da educação infantil, ao refletirem sobre as possibilidades de inserção do drama na educação básica daquela cidade. Maria Clara e Pedro Henrique Tavares levantam questões sobre a diversidade musical e a percepção de uma suposta hierarquia de gosto entre jovens estudantes de 12 a 17 anos, em Santa Maria da Boa Vista, estado de Pernambuco. Giovanna Paiva discute a emergência do real no teatro, a partir da encenação dos mistérios medievais. Na contemporaneidade, este fenômeno se configura como elemento performativo que produz a oscilação entre o real e o fictício na experiência de recepção do(a) espectador(a) da cena. Este(a) último(a), com sua aptidão somática poderá ser afetado(a), por exemplo, pelas memórias de dor e de traumas. Paulo Ricardo Berton, em seu artigo, pontua a importância do autor dramático russo Aleksandr Ostrovski, com sua contribuição para a renovação da literatura dramática e a profissionalização do artista de teatro, em uma obra universal de comunicação direta, envolvendo públicos e contextos espaço-temporais pelos quais se veicula uma crítica aos padrões comportamentais da sociedade capitalista.

As diversas experiências de pesquisa e criação compartilhadas aqui por seus autores e autoras, são um meio para divulgar trabalhos e disponibilizar conteúdo acadêmico para públicos diversos, no que tange aos seus diferentes graus de especialização, como também no sentido de contemplar um movimento interno de incorporação orgânica da imagem na sua interrelação com os conteúdos propriamente textuais. O lançamento desta sétima edição da Revista Cidade Nuvens significa não apenas completar 3 anos de contribuições para a circulação de artigos e ensaios visuais, mas também constituir um ponto de intersecção entre vários campos de referência, então disponíveis para a modificação do repertório desta comunidade de leitores(as)/espectadores(as) em suas particulares experiências de recepção criativa frente à presença do texto-imagem.

EXPEDIENTE

Revista Cidade Nuvens, periódico de Artes do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau,
da Universidade Regional do Cariri (URCA-CE).

Universidade Regional do Cariri
Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa
Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Reitoria

Dr. Francisco do O' de Lima Júnior
Dr. Carlos Kleber Nascimento de Oliveira

Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa

Dr. Edson Soares Martins
Dr. Alexsandro Coelho Alencar

Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Dra. Ana Cláudia Lopes de Assunção

Revista Cidade Nuvens

Núcleo Gestor 2023

Dra. Ana Cláudia Assunção - Departamento de Artes Visuais
Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos - Departamento de Teatro
Ma. Daniele Quiroga Neves - Departamento de Artes Visuais
Me. Domingos Sávio Farias de Albuquerque Junior - Departamento de Teatro
Dr. Frederyck Piedade Sidou - Departamento de Artes Visuais
Dr. Yuri de Andrade Magalhães - Departamento de Teatro
Antônia Rosana Silva (bolsista) - Departamento de História
Francisca Amanda do Nascimento Silva (bolsista) - Departamento de História

Diagramação e Projeto Gráfico

Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes – Departamento de Artes Visuais
Luis Felipe dos Santos Leal (bolsista) - Departamento de Artes Visuais

CIDADE
NUVENS

Capa

Gabriel Mendonça (Espetáculo: Eu e Minhas Cabeças Avestas)

Equipe de Revisão

Dr. Adílio Junior de Souza

Dra. Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade

Esp. André Luiz dos Santos

Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva

Esp. João Vítor Zanato

Dr. José Marcos de França

Conselho Editorial

Ana Mae Barbosa – (USP)

Angela de Castro Reis (UNIRIO)

Arthur Marques (UFPB)

Beatrice Picon Vallin (CNSAD)

(Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)

Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)

Eduardo Tudella (UFBA)

Fernando Villar (UnB)

José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)

Lúcio Agra (UFRB)

Marcos Machado (UFGD)

Madalena Zaccara (UFPE)

Mariana Lage (UFJF)

Michele Cabral (UFMA)

Narciso Telles (UFU)

Nobuyoshi Chinen (USP)

Raphael Fonseca (UFRJ)

Sandra Meyer (UDESC)

Sandra Rey (UFRGS)

Revista Cidade Nuvens

Centro de Artes: endereço: Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel. Crato-CE

revista.cidadenuvens@urca.br



**AUTORES
DESTA EDIÇÃO**

ARTIGOS

Giovanna Galisi Paiva

Lucas Silva Lima
Michelle Nascimento Cabral Fonseca

Maria Clara de Sousa Tavares
Pedro Henrique Carneiro Tavares

Paulo Ricardo Berton

ALVORECER

Ronaldy Matheus Ramos da Silva
Fernanda Areias

João Gabriel Sotero Siqueira
Maria Helena Braga e Vaz da Costa

DESDOBRAMENTOS

Gilles Viana Alves Diniz

ENSAIOS VISUAIS

Ewerton Moraes Luna

Fernando de Paiva Ferreira Júnior

Paloma Piancó



IMAGEM DA CAPA

CAPA:

Espectáculo: **Eu e Minhas Cabeças Aarrass**
de **Gabriel Mendonça**

Do Coletivo **Dama Vermelha**

Dirigido por **Penha Ribeiro**

Elenco: **Larissy Rodrigues, Paulo Andrezio e Penha Ribeiro.**



Fotos: Janduy Ancendino



Gabriel Mendonça

Artemyo Emerson

O espetáculo teatral “Eu e Minhas Cabeças Aarrass” é resultante da componente curricular Processo de Encenação II, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri – URCA, no qual a egressa Penha Ribeiro cursou no ano 2017, sob mediação do professor Edceu Barbosa. A encenação apresenta a(s) história(s) de personalidades completamente distintas que coabitam em um mesmo ser, gerando um conflito de incompreensões existenciais e uma turbulência de percepções, emoções, sentimentos, memórias, ações e “senso” de identidade. Ficcionalmente, no trânsito dessas comutações, o texto traz um sujeito comum, vivendo sob as normas pré-estabelecidas da sociedade, mas que era interna e externamente, completamente afetado por sua falta de conexão com o mundo ao redor. Uma teia de tensões e diferentes estados que friccionam e questionam condições tênues da existência.

NOVELS

SUMÁRIO

- ARTIGO:**
A EXPERIÊNCIA DO REAL NO TEATRO: O medieval e o contemporâneo
Giovanna Galisi Paiva 10
- A PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ NO TEATRO DE RUA: intervenções no espaço urbano de São Luís**
Lucas Silva Lima
Michelle Nascimento Cabral Fonseca 18
- VAMOS FALAR DE GOSTOS MUSICAIS: Investigação a partir de pesquisa com estudantes de Santa Maria da Boa Vista - PE**
Maria Clara de Sousa Tavares
Pedro Henrique Carneiro Tavares 28
- ALEKSANDR OSTROVSKI: Resgate e relevância de uma escrita dramática**
Paulo Ricardo Berton 38
- ALVORECER: CONCEITO DE HETEROTOPIA E OS FILMES PERNAMBUCANOS CONTEMPORÂNEOS**
João Gabriel Sotero Siqueira
Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa 47
- O DRAMA E SUAS IMPLICAÇÕES NA EDUCAÇÃO INFANTIL: Reverberações do estágio obrigatório no ensino do teatro na cidade de São Luís - MA**
Ronaldy Matheus Ramos da Silva
Fernanda Areias 55
- DESDOBRAMENTO: CHARDIN e REMBRANDT**
Marcel Proust
Tradução: Gilles Viana Alves Diniz 69
- ENSAIO VISUAL: ESTAÇÃO DOS VENTOS**
Ewerton Moraes Luna 79
- "EU GOSTEI..., MAS GOSTARIA QUE FOSSE FEITO À MÃO.": O processo criativo da capa do álbum "Mud Mouth", do rapper Yelawolf.**
Fernando de Paiva Ferreira Júnior 82
- Cadê a reforma do Centro de Artes?**
Paloma Piancó 92

ARTIGOS

CIDAD-
NÜVENS

RESUMO

A pesquisa parte do estudo dos mistérios da paixão medieval e do contexto das torturas reais que o ator que interpretava Cristo era submetido com o objetivo de analisar a presença do real no teatro em um contexto que não o contemporâneo. Atualmente a ocorrência do real tem sido um elemento de destaque nas artes da cena que trabalham com aspectos performativos. Do final da década de noventa até os dias de hoje, é notável um desdobramento de espetáculos que desenvolvem cenicamente uma abordagem do real. Essa difusão provocou novos parâmetros na distinção entre realidade e ficção que influenciam a fruição estética dos espectadores do teatro. Porém, mesmo a presença do real sendo um fenômeno marcante na produção teatral nos dias de hoje, talvez não se possa restringi-la a um aspecto contemporâneo. Como aponta Erika Fischer-Lichte, o que caracteriza o teatro é a constante tensão entre realidade e ficção (Fischer-Lichte, 2013). Busca-se compreender como o real emerge na cena e qual a sua importância para o contexto das paixões medievais. Será investigado como esse deslocamento de análise pode trazer novas possibilidades de construção para as poéticas do real e sua recepção na fruição de um espetáculo teatral.

Palavras-chave: Teatros do real, teatro medieval, corpo, performance.

THE EXPERIENCE OF THE REAL IN THEATRE: The medieval and the contemporary.

ABSTRACT

The research starts from the study of the mysteries of the medieval passion and the context of the royal tortures that the actor who interpreted Christ was submitted to, with the objective of analyzing the presence of the real in the theater in a context other than the contemporary one. Currently, the occurrence of the real has been a prominent element in the performing arts that work with performative aspects. From the end of the nineties until today, it is notable an unfolding of performances that scenically develop an approach to the real. This diffusion has provoked new parameters in the distinction between reality and fiction that influence the aesthetic fruition of theater spectators. However, even though the presence of the real is a remarkable phenomenon in today's theatrical production, perhaps it cannot be restricted to a contemporary aspect. As Erika Fischer-Lichte points out, what characterizes theater is the constant tension between reality and fiction (Fischer-Lichte, 2013). It is sought to understand how the real emerges in the scene and what its importance is for the context of the medieval passions. It will be investigated how this displacement of analysis can bring new possibilities of construction for poetics.

Keywords: Theaters of the real, medieval theater, body, performance.

¹ Artista-pesquisadora, professora e atriz. Mestranda em Estética e Poéticas Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Graduada em Licenciatura em Arte Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP. E-mail: gi.paiva@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5751363530614461>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2234-1191>.

O real no teatro contemporâneo

Atualmente, pode-se notar que a ocorrência do real já se apresenta na paisagem teatral de forma mais homogênea, podendo se manifestar como proposta poética de diversas maneiras. Não parece haver uma zona limítrofe para determinar as linguagens que pertencem ao arcabouço dos teatros do real, contendo obras com estéticas e processos de criação distintos que não se resumem a um único formato: podem aparecer na expressão do depoimento, no uso de *site specific*, por meio de documentos como no caso do teatro documentário, como forma de acontecimentos, entre outras. O que parece unir essas obras é uma necessidade de conferir um estatuto de legitimidade à obra, que garanta que o que está sendo apresentado tenha uma relação profunda com o que é considerado real (MARTIN, 2013). Porém, na metade do século passado, diferente dos dias de hoje, a presença do real se manifestava na cena como um elemento estranho, tendo em vista que era um contexto em que a produção teatral majoritariamente tendia à preservação de um cosmos ficcional. O objetivo dessa irrupção era que “o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real” (FERNANDES, 2013, p.2). Isso desencadeou um processo de rompimento das fronteiras estabelecidas entre arte e vida, uma recusa “à domesticação e ao confinamento da arte nos espaços de produção cultural” (QUILICI, 2015, p. 142), embora, atualmente, devido sua difusão, esses espetáculos já estejam em lugares de produção cultural hegemônica. Um exemplo emblemático é o da artista performática Marina Abramovic, que desempenha suas performances em galerias, como é o caso da exposição *The artist is present* realizada em 2010 no MoMa, Museu de Arte Moderna de Nova York.

Não apenas nas artes, a dissolução das fronteiras entre o real e o ficcional é uma realidade que marca os meios de comunicação e afeta os modos de percepção. Como observa Óscar Cornago (2009), a câmera constitui um novo modelo do “eu” e uma nova verdade de enunciação. A câmera frontal é sua radicalização, que permite que o sujeito filme a si mesmo. Na conjuntura de isolamento social provocada pela pandemia da Covid-19, a autorrepresentação ficou ainda mais naturalizada no cotidiano: o encontro durante esse período dependeu exclusivamente da representação que o sujeito criava para si no enquadramento da câmera frontal. Pode-se observar nesse contexto um processo de espetacularização da intimidade, em que ambientes privados invadiram os espaços que anteriormente eram públicos e partilhados. Esse já era um processo que estava em curso com o sucesso das mídias sociais baseadas no mecanismo da autorrepresentação, como por exemplo o *Instagram*, o *Facebook* e o *Twitter*, o que aumentou também o interesse do mercado em investir em “pessoas reais”:

O Facebook inaugurou um projeto apresentado como “o Santo Graal da publicidade”, capaz de converter cada usuário da rede em um eficaz instrumento de marketing para dezenas de companhias que vendem produtos e serviços na internet. (...) Em alguns casos, os próprios autores de blogs se convertem em protagonistas ativos de campanhas publicitárias, como aconteceu com a linha de sandálias Melissa, comercializada por uma marca brasileira. (SIBILIA, 2008, p. 21-22).

Porém, ao observar o teatro, percebe-se que a tensão entre a ficção e a realidade não é um mero sintoma contemporâneo. É o que fundamenta a análise elaborada pela teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013), que afirma que a irrupção do real, mesmo apresentando-se como uma ocorrência marcante na produção teatral atual, é um atrito inerente à cena. Não importa o grau da ficção, o quão o espaço, o tempo e

os acontecimentos representados forem distantes da realidade, a presença da vida sempre esteve em cena: “quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14). Segundo a autora, o que é decisivo no teatro é que, independentemente da intensidade da ficção, ele comumente acontecerá no momento presente por corpos presentes. A matéria bruta do teatro é constituída da realidade física do corpo que se move em um espaço real e compartilhado. Pode-se dizer que esse afeto² decorrente da afirmação do real é um elemento inseparável do teatro e, mesmo em diferentes poéticas, há um estudo de como esse se desdobra na cena. A partir dessa investigação são feitas determinadas escolhas que acabam por engendrar diferentes projetos estéticos: pode-se escolher por mascarar ao máximo essa tensão, por meio de artifícios que garantam a ilusão ou, pelo contrário, pode-se buscar assumi-la como uma maneira de potencializar a própria poética (LEITE, 2017).

Por muito tempo essa tensão tendeu para a ficção, tendo a representação de um cosmos ficcional como cerne do espetáculo, em que o corpo real do ator se afastava de si para se adequar ao gesto da personagem, na tentativa de criar uma ilusão de que a ficção é a própria realidade, impondo “um gestus totalitário pelo qual o corpo deve ser disciplinado” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.3). Mas essa prática nunca conseguiu ser atingida com pureza, pois justamente em toda a interpretação haverá uma tensão entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico. Para a autora, o corpo desempenha um papel central na criação e na recepção da performance teatral. Fischer-Lichte usa o termo “corpo fenomenal” usando como base principalmente os conceitos filosóficos e fenomenológicos de Merleau-Ponty. O corpo fenomenal é o corpo real do ator, não entendido apenas enquanto objeto físico, mas como um agente vivo, que é percebido e experimentado por meio dos sentidos e da consciência. Já o corpo semiótico está associado a um sistema de signos e símbolos aplicados para a representação de uma ideia, ele é fabricado através do corpo fenomenal.

O real do corpo nos mistérios das paixões medievais

No início da Alta Idade Média, o teatro acontecia no interior das igrejas e não estava separado do culto religioso cristão, o jogo cênico era apenas um mecanismo que dava suporte ao sermão e era realizado pelos próprios clérigos. Porém, com o tempo, as cenas passaram a se aprimorar e começou a se desenvolver um interesse maior pela construção estética. O espaço físico da igreja já não dava conta da dimensão cênica proposta, levando as encenações a vazar de seus interiores e expandirem-se para as ruas. Os primeiros indícios do deslocamento do lugar de ação apontam para a descida de Cristo ao Inferno, em que os atores caminhavam “em procissão ao redor da igreja até o pórtico” (BERTHOLD, 2014, p. 198). No período das encenações dos mistérios das paixões, contextualizado no período da Baixa Idade Média, o teatro já havia conquistado uma autonomia da igreja e era realizado pelas próprias cidadãs e cidadãos, intensificando suas características profanas. Foi também com a emersão da linguagem vulgar que foi se estabelecendo o afastamento da liturgia, tornando possível que a população desenvolvesse uma independência na condução do acontecimento cênico e na interpretação das narrativas bíblicas. Essa passagem é facilitada

² O conceito de afeto que uso aqui parte da abordagem espinosista: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Ética III, Def 3). As afecções são o encontro de um corpo com o mundo ou com outros corpos, que provocam uma experiência de aumento ou diminuição de sua potência.

pelo crescimento urbano e o florescimento de um pensamento burguês, em que começou a se configurar lampejos de uma preocupação estética. A paixão era o gênero mais extenso do teatro medieval, tinha o objetivo de narrar tudo o que se passa no Céu e na Terra, era realizada em grandes festivais pelas ruas da cidade, algumas encenações contavam com mais de 40 mil versos chegando a durar dez dias. Ela acontecia a partir de palcos simultâneos, fazendo grande uso do espaço público, a cidade parava para dar suporte à encenação: “artesãos fechavam suas lojas e a guarda interrompia o acesso à cidade, fechando os portões. Todo o trabalho se paralisava quando soava a ordem: ‘Nu swiget alle still!’ (“Silêncio, todos!”) (ibidem, 2014, p.221).

Segundo a autora Erika Fischer-Lichte (2002), essas encenações só podem ser entendidas no contexto dos movimentos de massa que estavam em auge na Baixa Idade Média Ocidental. O panorama histórico era marcado por uma tremenda devastação: os rastros da peste, as guerras (em particular a Guerra dos Cem Anos), as perseguições religiosas e a fome. A morte passou a ter um papel central no cotidiano da população, não à toa houve o surgimento de uma nova iconografia, a das danças macabras, com diversos formatos de representação da morte. Outro ponto chave para compreender as encenações dos mistérios é o início do desenvolvimento de um novo projeto econômico: o capitalismo. Para a constituição de uma classe trabalhadora à qual demandava essa economia ascendente, foi necessário instituir uma nova ideia de corpo, que produzisse mecanismos de disciplina e controle para a formação de um proletariado que pudesse servir às lógicas de trabalho impostas por esse sistema econômico. A concepção animista medieval de corpo, baseada em uma cosmovisão do mundo que compreendia uma fusão entre matéria e espírito precisava ser aniquilada. No cenário social constituiu-se então um “ataque ao corpo como fonte de todos os males” (FEDERICI, 2017, p.247), com o objetivo de eliminar todos os resquícios de uma filosofia do corpo pagã, que compreendia o carnal como parte integrante do universo. O modelo de corpo que se desenvolveu para se opor à concepção animista foi o modelo cartesiano e a filosofia mecanicista que compreendia o corpo como uma fábrica, “concebido como matéria bruta, divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente” (ibidem, p.251). Não à toa, o corpo do contexto medieval, aproxima-se em uma certa medida da ideia contemporânea de somática. A somática é uma concepção transdisciplinar e uma prática que integra corpo e mente, opondo-se à linha cartesiana que separa um campo puramente mental e outro puramente físico. O termo “educação somática” cunhado pelo educador e filósofo Thomas Hanna é apresentado pela primeira vez em 1983, num artigo publicado na revista *Somatics*, em que o autor o define como “a arte e a ciência de um processo relacional entre a consciência, o biológico e o ambiente, estes três fatores agindo em sinergia” (STRAZZACAPPA apud HANNA, 2012, p.18). Essa aproximação entre o conceito de somática com a concepção de corpo medieval torna-se possível tendo em vista que o modelo cartesiano de corpo demandado para o desenvolvimento de uma mão de obra capitalista se instaurou com tanta força e de forma tão traumática que “até hoje nos referimos a ela, seja para superá-la ou para contextualizá-la” (PIZARRO, 2020, p.141).

O papel do corpo nas encenações dos mistérios era fundamental: “diante das catedrais, os mistérios apresentam a história santa em espetáculos corporais” (LE GOFF, 2006, p.30). Devido ao campo de batalha que se travava sobre o corpo na época, a experiência social a que ele estava submetido era a do horror: o corpo era experienciado pelas e pelos cidadãos medievais ocidentais “como algo a ser temido” (FISCHER-LICHTE, 2002, p.42). A autora Margot Berthold sublinha o horror das torturas na cena da Crucifixão na Paixão de Alsfeld:

Do ator que representava Cristo exigiam-se esforços físicos tremendos. Ele tinha de se deixar puxar, empurrar, arrastar e bater, e sofrer uma violência não muito menor do que era comum numa execução em seu próprio século, XIV ou XV. (BERTHOLD, 2014, p.215)

Em relação ao trabalho do ator não se era exigido uma técnica de atuação aprimorada para garantir uma ilusão de realidade, ideia que só será desenvolvida com profundidade no drama moderno. Tanto não se tinha a preocupação de um elo entre ator e personagem que nos grandes mistérios, um só personagem “muitas vezes era representado no mesmo espetáculo por vários atores” (ROSENFELD, 2010, p. 51). É relatado por Fischer-Lichte (2002), que em algumas ocasiões, quando o ator esquecia o texto bíblico e alguém do público o caçoava, era logo interceptado pelos outros espectadores que reivindicavam a importância da ação que se desenrolava, manifestando o respeito com a seriedade do ato ritual proposto. O corpo era o que estava no cerne do espetáculo, era o veículo pelo qual toda a história bíblica - que para o ser humano medieval europeu era a história do universo - era narrada.

Jesus aparece na cena como uma figura que, por meio da magia, interrompe o processo natural de degeneração do corpo. Jesus, nesse contexto, está mais próximo de um curandeiro que carrega os saberes tradicionais da terra do que da figura cristã enraizada no nosso imaginário. Ao tomar a destruição real em seu próprio corpo Jesus age como um veículo de representação dos corpos dos espectadores (Fischer-Lichte, 2002), que também estão submetidos à mesma destruição: a morte. Quanto maior era a crueldade nessas cenas de tortura, maior era a proteção nos corpos dos espectadores. As cenas eram como rituais em que o corpo do ator que performava como Jesus era um bode expiatório. Esse “mal” (fome, doença, guerra, morte) que atingia o corpo social só poderia ser sanado através desse ritual, que por meio das ações reais de tortura que o corpo de Jesus era submetido, causava-se um alívio aos temores que sobrecarregavam o corpo dos espectadores. O corpo não cumpria um papel de ilustrar um texto, mas era o veículo de criação de uma zona de experiência que colocava em jogo a percepção do corpo do outro, não como algo a ser representado, mas experienciado:

A dor dramatizada serve tipicamente como um meio de chegar à consciência de que a pessoa que habita o corpo, servindo assim também como um apelo à ação para o espectador. (...) O sofrimento dos cristãos no palco é, por si só, ordenado, o resultado de uma formulação de suplícios e torturas, todas elas imitando a Paixão de Cristo. (...) A dor faz parte desse universo. (...) Os cultos aos santos cresceram em número e popularidade à medida que as pessoas recorriam a eles em busca de curas milagrosas. (CARLSON, 2010, p.6)³

Aproximações das performances medievais e contemporâneas

Tendo em vista os teatros contemporâneos que trabalham com desdobramentos do real e diversas performances e *happenings* da década de 60 aos dias de hoje, explicitam-se possíveis aproximações estéticas com as performances de tortura das encenações medievais, no que consiste às consequências reais que um trabalho artístico implica no corpo. Um exemplo emblemático é o conjunto de trabalhos dos

³ No original: “Dramatized pain typically serves as a means to get at the consciousness of the person who inhabits the body, thereby also serving as a call to action for the spectator. (...) The onstage suffering of Christians is itself orderly, the result of formulaic ordeals and tortures, all of which mimic Christ’s Passion. (...) Pain is part of that universe. (...) Saints’ cults grew in number and popularity as people turned to them for miraculous cures.” (Tradução minha)

artistas do Acionismo Vienense, que usaram em muitas ocasiões a automutilação. Se tomarmos como ponto de vista trabalhos que abordam um aspecto do real na contemporaneidade partem do lugar da dor e do trauma, utilizando tanto recursos corporais, como por exemplo usos reais de violência sobre o corpo, como também relatos de denúncias de situações de opressão. Ambas as situações trazem para o palco corpos que vivenciam situações reais de dor e que se comprometem em cena a ser um veículo que testemunha aquela história. Evidentemente, a aproximação desses diferentes contextos históricos implica um embate filosófico extenso, que põe em xeque conceitos amplamente discutidos por toda a história da filosofia, como verdade, corpo e real. Não se pode deixar de lado que a própria ideia de real para a sociedade medieval era muito divergente da contemporânea.

Mesmo sendo contextos distantes, ambos estão circunscritos em um panorama histórico de alta violência sobre o corpo. No cenário dos mistérios da paixão medieval essa violência se tratava da inquisição, da peste e das guerras. Já as performances do final da década de 60 vinham a denunciar o contexto pós Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, os rastros das bombas nucleares que provocaram um declínio da racionalidade burguesa, em que o domínio simbólico já não dava mais conta. Apesar do abismo histórico que separa as concepções de corpo medieval e as propostas contemporâneas de corpo (como por exemplo a abordagem somática proposta por Thomas Hanna) pode-se traçar uma relação tendo em vista que ambas estão em confronto com um projeto cartesiano de separação da mente e do corpo.

Quais podem ser os possíveis caminhos para os teatros do real?

Um caminho que eu proponho para abordar o real na cena, principalmente quando o interesse do artista é levantar questões acerca da dor e do trauma, é levar em consideração não apenas a história real a ser desenvolvida como dramaturgia, mas tomar como ponto de partida principal a memória corporal. Ao trabalhar com a memória do corpo estamos diante de outras qualidades sensoriais que despertam diferentes estados nesse corpo que passou por uma determinada experiência de dor. Essa pode ser uma alternativa para se “estabelecer conexão com o intolerável destas situações, (...) que trabalhe justamente com os limites do dizível, e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima do irrepresentável” (QUILICI, 2015, p.112). Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “Experiência e Pobreza” (2012) chama atenção ao silêncio dos soldados que retornam da Primeira Guerra Mundial: “os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 2012, p.124). Para o autor, a decadência da experiência está associada ao desenvolvimento técnico, principalmente no que consiste nas tecnologias de guerra. O choque da técnica com o corpo desencadeia uma experiência traumática⁴ que impede o indivíduo o acesso ao simbólico, à linguagem: o trauma vivido pelos sobreviventes faz com que aquilo que foi vivenciado não seja possível ser assimilado por palavras (GAGNEBIN, 2009, p.51). Mas a possibilidade de vencer o trauma está no corpo: a ferida pode ser a dimensão material para a elaboração da causa e do efeito.

Acredito que a performance do corpo é uma maneira de se atingir uma manifestação do real na cena que não se reduza apenas à representação simbólica das palavras, sendo assim um caminho para se criar uma experiência cênica mais próxima do trauma. O estudo dessas cenas de tortura nos mistérios das paixões medievais em que se valorizava a verdade do corpo por meio do seu desempenho, pode ser uma

⁴ Para um aprofundamento dos conceitos expostos ver “Psicologia das Massas e Análises do Eu” de Sigmund Freud (2011).

contribuição para uma cultura que está viciada em discurso, nos caracteres e avatares das mídias sociais que se confundem com os narrativas e corpos reais. A decadência da experiência na modernidade que sinalizou Walter Benjamin, também se radicaliza atualmente com a dificuldade do exercício de alteridade:

A conexão digital total e a comunicação total não facilitam um encontro com o outro. Elas servem, antes, para passar direto pelo estranho e pelo outro e encontrar o igual e o de igual inclinação, e cuidam para que o nosso horizonte de experiência se torne cada vez mais estreito. (...) A negatividade do outro e da metamorfose constitui a experiência no sentido enfático. A sua essência é a dor. O igual, porém, não dói. A dor dá lugar, hoje, ao 'curtir', que propaga igual. (HAN, 2022, p.10-11)

Criar uma zona de experiência por meio da dor compartilhada pela percepção do corpo do outro, pode ser uma maneira de abordar o real na cena sem cair nas lógicas mercadológicas de "sedução do olhar do público" (QUILICI, 2015, p.119), como faz a propaganda da *Melissa*, mas que promova um espaço de experiência de alteridade, tão escassa nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. tradução Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014
- CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- CORNAGO, Óscar. **Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica**. Urdimento, setembro 2009. p. 99-111.
- FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, S. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 25 set. 2022.
- FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 25 set. 2022.
- **History of European Drama and Theatre**. London: Routledge, 2002.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análises do Eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.
- MARTIN, Carol. **Theatre of the Real**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- PIZARRO, Diego. **Anatomia corpo ética em(de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2020.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas: Papyrus, 2012.

A PREPARAÇÃO DO ATOR/ATRIZ NO TEATRO DE RUA: intervencões no espaço urbano de São Luís

Lucas Silva Lima¹

Michelle Nascimento Cabral Fonseca²

RESUMO

O artigo traz reflexões sobre a preparação do ator/atriz no teatro de rua e as intervenções no espaço urbano de São Luís (MA), tendo como lugar de investigação o projeto de pesquisa URBANITAS/UFMA, a Oficina Coletivo Dibando, assim como a observação participante das aulas/treinamento na disciplina teatro de rua, do DEARTC/ UFMA, no segundo semestre de 2022. Portanto, além da observação participante como método, trago teóricos que discutem sobre o processo de preparação, como Telles (2008), que traz a abordagem desse trabalho do ator/atriz de rua por meio de grupos e relatos; Martins (2000), com fundamentos do espaço/corpo em sua formação coletiva nos espaços urbanos; Boal (2009), que retrata o corpo político na construção dos atadores; Carreira (2019), que fundamenta elementos do cenário urbano para o criacionismo cênico para o artista na rua; e Cabral (2017), que sintetiza como o artista dialoga com os elementos do espaço por meio do jogo e da comunicação.

Palavra-chave: Teatro de Rua; Intervenções; Espaço Urbano; Ator/Atriz.

PREPARING THE ACTOR/ACTRESS IN THE STREET THEATER: interventions in urban space from São Luís

ABSTRACT

The article brings reflections about the preparation of the actor/actress in the street theater and the interventions in the urban space of São Luís (MA), having as place of investigation the research project URBANITAS/UFMA, the Workshop Coletivo Dibando, as well as the participant observation of the classes/training in the discipline street theater, of DEARTC/UFMA, in the second semester of 2022. Therefore, besides the participant observation as a method, I bring theorists who discuss about the preparation process, such as Telles (2008), who brings the approach of this work of the street actor/actress through groups and reports; Martins (2000), with fundamentals of the space/body in its collective formation in urban spaces; Boal (2009), who portrays the political body in the construction of the performers; Carreira (2019), who grounds elements of the urban setting for scenic creationism for the artist on the street; and Cabral (2017), who synthesizes how the artist dialogues with the elements of space through play and communication.

Keywords: Street Theater; Interventions; Urban Space; Actor/Actress

1 Graduado em Licenciatura em Teatro - DEARTC/UFMA. Pesquisador/Atuador no URBANITAS - Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade

2 Professora do Curso de Licenciatura em Teatro - DEARTC/UFMA. C Artista/Pesquisadora do PPGAC/UFMA. Coordenadora do URBANITAS - Laboratório de investigação em Teatro, Circo e Cidade.

1. O ESPAÇO URBANO NO LABORATÓRIO DO ATOR E DA ATRIZ

O espaço urbano é um campo necessário a ser pesquisado e experienciado pelo artista de rua, haja vista que os componentes do espaço irão compor a cena como mais um elemento da encenação mesmo. Para o treinamento dos atores, é fundamental a relação com o espaço, pois os diferentes estímulos criativos e cênicos que são possibilitados nestes espaços são fundamentais na intervenção urbana³.

Portanto, em todos esses elementos que fazem parte dos espaços da cidade, observados no próprio local, é que a figura do artista precisa interagir, sentir e ter percepção social, política e cultural sobre os fluxos e (re)fluxos nos centros urbanos.

Assim sendo, o artista precisa desenvolver noções de espaço e sentidos, dentro de seu processo de criação cênica/teatral, para descrever noções sobre o espaço urbano, o que pode contribuir na encenação. Sendo assim, o pesquisador Narciso Telles elabora sobre o uso do espaço urbano no processo

As opções de trabalho no espaço urbano – a roda, a *performance* processional, a invasão – provocam distintamente novos sentidos, geram motivações, apontam presenças e ausências e desestabilizam a lógica do uso do espaço. Esse movimento ressignifica simbolicamente o espaço na presença do objeto artístico e sua durabilidade/permanência no espaço relacionada a cada proposta teatral (TELLES, 2008, p. 16 grifo do autor)

Ou seja, fazer-se presente nas ruas e ocupar esses espaços, são fundamentais para o desenvolvimento criativo e cênico, são essenciais para as vivências e a interação do artista com sua proposta cênica, também interagindo com as pessoas que estão nesses espaços nas cidades.

No laboratório do grupo de pesquisa “A cidade como palco: texto, jogo e espaço no Teatro de Rua”, em que os encontros aconteciam no casarão Ângelus⁴, antigo prédio de Teatro da UFMA, no qual as práticas cênicas nas salas de aula em direção às ruas do Centro Histórico de São Luís, como modo de experimentações e estudo do espaço urbano. Com isso, nas diferentes oficinas em que acompanhei como pesquisador/ator, pude perceber que diferentes metodologias de preparação do ator para a rua são utilizadas: treinamento físico a partir de acrobacias; preparação corporal do treinamento grotowskiano; energização e construção de presença a partir da antropologia teatral; exercícios psicofísicos como pular corda, correr e levantar; respiração diafragmática; exercícios vocais no espaço público; dentre outros. Em outras palavras, é necessário que o ator/atriz tenha total consciência de si e das outras pessoas aos arredores para intervir no espaço público, atrair e prender a atenção dos espectadores. Nesse propósito, a professora e pesquisadora Michele Cabral contribui à discussão com sua pesquisa sobre a perspectiva no teatro de rua em suas várias formas:

3 O teatro de rua é um modo de intervenção urbana não-urbanística, no sentido de não ter como meta, nem ponto de partida: regular, projetar e controlar as cidades, como procuram fazer arquitetos, engenheiros e burocratas. Por meio da construção e apresentação de cenas teatrais, utilizando a arte da representação e do improviso necessário ao lidar com o “público surpresa” do meio urbano, o teatro de rua intervém na cidade e atua por meio das estratégias de ação elaboradas pelos coletivos com seus atores. (SUGAYAMA, p.04, 2012)

4 É um espaço estrutural, vinculado à coordenação do curso de Licenciatura em Teatro (UFMA), para criação artística, de ensino, pesquisa e extensão, destinado prioritariamente para estudantes e professores do referido curso. O Casarão atende também às demandas culturais da sociedade de modo geral, tais como: encontros acadêmicos, festivais culturais e eventos de caráter nacional e internacional, bem como lançamento de livros, oficinas abertas e outras atividades afins.

A cena teatral na rua produz inúmeros materiais cênicos em um ciclo comunicativo que envolve diversas formas de comunicação, como o texto/falado, a escrita cênica (imagem e subjetividade) e a comunicação não verbal (corporal e gestual). (...) O artista que invade a rua e se relaciona com a cidade desenvolve com estes lugares (espaço físico concreto) uma interação, apropriando-se deles e ressignificando-os. Em contato com os outros ocupantes e/ou transeuntes destes mesmos espaços, conquista seu público e com ele desenvolve um jogo de profunda interatividade (CABRAL, 2017, p. 153-154).

Nesse sentido, se o corpo do artista não estiver habituado com toda aquela energia que é demandada no momento, pode ser engolido, ou seja, pode ser esquecido pelas pessoas que assistem à cena, e vir a perder o interesse do espectador pela queda de energia e conexão necessária para atrair os olhares e curiosidades dos que estão no espaço. Além do corpo e da voz própria da ocupação já mencionados, outros elementos darão o corpo e a visualidade da cena, por exemplo, figurino, caracterização, e/ou qualquer elemento visual, e o audiovisual que o artista utilize em sua encenação.

Pesquisar esses campos em todos os seus movimentos é algo essencial, sendo os elementos sonoros, por exemplo, um dos fundamentos importantes nesses laboratórios são, ruídos, vibrações, barulhos que compõem aquele espaço/local/bairro escolhido como espaço cênico para pesquisar e colher impressões, para que o ator e a atriz possam adequar seus corpos, vocalidades, presenças, compondo o ambiente com novas percepção que estão na própria cena proposta. A composição do espaço urbano em relação ao figurino aos movimentos de sons relacionado ao espaço de rua é citado por Narciso Telles:

No avanço desta escuta e resposta a partir da relação (outro ator e/ou espaço), começamos, aos poucos, a introduzir outros elementos de estímulo: figurinos, objetos e sonoridades. Este conjunto de estímulos, além dos já trabalhados anteriormente, ia ampliando a percepção e reação a inúmeros estímulos apresentados e aos alunos caberia a seleção do que trabalhar e em quanto tempo (TELLES, 2008, p. 88).

Diante do exposto, podemos perceber que, para a preparação do ator/atriz no teatro de rua, dentre todos os elementos trazidos pela cidade e sua intersecção com o teatro, destaca-se o espaço, o corpo e a voz/imagem com os elementos mais determinantes dessa modalidade teatral e para os quais estes atores/atrizes devem estar preparados durante a criação, a construção e a ocupação cênica

2. O TEATRO DE RUA ATRAVÉS DO TAMBOR DE CRIOLA NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ E ATOR

Em 2019, na Praça da Faustina, no Centro Histórico da cidade de São Luís, do Estado do Maranhão, na finalização da disciplina de Teatro de Rua na UFMA, ministrada pelo professor Carlos Costa⁵, o tema da apresentação do experimento foi "intolerância à religiosidade de matriz africana", correlacionado ao tambor de crioula⁶.

5 Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (2013) e mestrado em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2017), Carlos Costa atualmente é doutorando em Educação pelo PPGED/UFMA.

6 O Tambor de Crioula do Maranhão é uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou associado a outros eventos e manifestações, é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Essa manifestação afro-brasileira ocorre na maioria dos municípios do Maranhão, envolvendo uma dança circular feminina, canto e percussão de tambores. Dela participam as coreiras ou dançadeiras, conduzidas pelo ritmo intenso dos tambores e pelo influxo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punção ou umbigada - gesto característico, entendido como saudação e convite.

O processo de criação se deu por meio do uso de frases de efeito alertando sobre a intolerância religiosa, o uso de poesias populares locais, e também a pesquisa voltada para a dança popular em festividades nas ruas, praças e Casas de Cultura em São Luís/MA. Após processo de visitas e observações dos espaços pelos discentes de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, ao final, no momento da escolha para a apresentação, o espaço escolhido foi uma praça do Centro Histórico, chamada Praça da Faustina⁷.

A escolha do espaço da praça foi planejada pelos atores e atrizes, acontecendo, então, a manifestação e a ritualidade com a exposição da dança do tambor de crioula na festividade ao São Benedito, com a presença e a participação de atores, pesquisadores, alunos, ocorrendo o experimento teatral dentro desse espaço urbano.

A imagem de São Benedito ficou fora da capela como característica e composição do cenário, sendo um dos elementos ritualísticos importantes presente na apresentação.

Imagem 01 Coreiras em sincronia a roda na praça da Faustina no Centro Histórico de São Luís Maranhão



Fonte: Arquivos cedido por Carlos Costa

O Tambor de Crioula, em seu sincretismo⁸, possui riqueza em todos os detalhes, expressão da tradição e da religiosidade do nosso povo, patrimônio cultural da humanidade, sendo uma das culturas populares maranhenses mais importantes. Em suas características, a dança possui movimentos circulares, com bastante envolvimento e expressividade dos que bailam. A partir do conhecimento dessas características, foi possível o uso das técnicas teatrais de rua, como a roda tradicional que a dança tem, em sua função de ampliar a visão do público observador. Dessa forma, os ritmos dos tambores ajudavam as coreiras a dançar na própria roda, em movimentos circulares numa dinâmica de imersão corpórea. Sobre a roda no Teatro de Rua, Telles nos diz que:

⁷ O tambor de crioula é uma tradicional manifestação, que tinha muita força quando Dona Faustina era viva. Ela apoiava a manifestação e é considerada pelos coreiros e coreiras uma das últimas pessoas que apoiou o tambor. espontâneo feito pela vontade de tocar e dançar. Antes de a Faustina morrer havia tambor toda sexta-feira na praça.

⁸ Segundo o antropólogo holandês André Droogers (1989), o termo sincretismo possui duplo sentido. É usado com significado objetivo, neutro e descritivo de mistura de religiões, e com significado subjetivo que inclui a avaliação de tal mistura. Devido a essa avaliação muitos propõem a abolição do termo. Droogers informa que o termo sincretismo sofreu mudanças de significado com o tempo e que a distinção entre a definição objetiva e subjetiva tem raízes históricas (FERRETI, 1998, p. 183).

As cenas acontecem no interior da roda, de maneira a possibilitar que o espectador assista ao espetáculo do ângulo que desejar. Segundo Guénoun (2003 p. 20-21), "O círculo é a disposição que permite que o público se veja. [...] É precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como uma reunião de indivíduos: permite ver seus rostos – reconhecer-se". (TELLES, 2008, p. 91).

O uso da roda é uma das características mais tradicionais do Teatro de Rua, sendo possível fazer esse paralelo com a importância das rodas para o Tambor de Crioula.

A punga⁹ foi um elemento usado na dança como um estímulo de troca do brincante com o espectador na própria rua; ela é um contato comunicativo para chamar o público presente no experimento laboratorial na rua. Além disso, ocorreram falas ativas tendo em vista o combate à intolerância religiosa, entrelaçadas ao experimento, fazendo relação com as características simbólicas entre o tambor de crioula e o teatro de rua, pelas interações populares, que devem transcender ao experimento sociocultural. Conforme isso, com a improvisação teatral¹⁰, uma faixa preta, demonstrando o silenciamento dos corpos e a violência que as pessoas que sofrem essas intolerâncias e esse apagamento histórico, conforme representado pela imagem abaixo.

Imagem 02 Experimento de intervenção na praça da Faustina em São Luís do Maranhão



Fonte: Arquivos pessoais de Carlos Costa

Mas o objetivo de planejamento no experimento não foi alcançado na própria apresentação, pela falta da energia corporal e, também, pelos contratempos de encontros para os ensaios em seu alinhamento. O horário estipulado para que acontecesse a representação cênica foi às 12h (meio dia), sendo um horário que teve pouca demanda de populares para assistir; outro fator contrário relacionado ao horário foi o clima

⁹ A punga é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punga. Aquela que recebe vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meio e do pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta.

¹⁰ As improvisações, segundo Chacra (2007, p. 30), a partir de pesquisas com a *commedia dell'arte*, eram "caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade, apoiadas exclusivamente na arte do ator". Ela reforça que esse ator era dotado de uma técnica apurada, de criatividade e conhecimento de música e línguas, de modo que não se tratava de "atores improvisados", mas sim de "atores que exercitavam sua técnica *all'improvviso*". Por sua vez, Wilson (2010, p. 164) indica que a *commedia dell'arte* influenciou o gênero cômico no teatro e, mais tarde, a prática teatral, com uso da improvisação, bem como todo o teatro ocidental.

altamente ensolarado, o que acarretou no desestímulo da atenção do público, perdendo-se o interesse. O calor, o sol e a falta de sombra na praça devido ao horário foram responsáveis por fragmentar e dispensar o público. Contudo, é necessário um estímulo para ser desenvolvida uma representação cênica. É preciso ter uma preparação intimista, pois, segundo Telles, os primeiros passos

[...] para o início do trabalho eram promover um aquecimento corpóreo lúdico do grupo e desenvolver uma “afinação” do coletivo. Para tanto, era desenvolvido na nossa rotina de encontros um momento inicial de acordar e aquecer o corpo: pequenos alongamentos e danças pessoais a partir de um estímulo musical. (TELLES, 2008, p. 87)

Acerca do trabalho vocal, houve falhas na projeção vocal que ocorreram de forma expansiva, ao se passarem alguns minutos, foi-se perdendo a força vocal na apresentação, nesse caso, talvez por falta de mais ensaios, encontros e técnicas de voz a serem bem aprimoradas.

No seguimento da apresentação, o texto poético de Bráulio Bessa¹¹ foi recitado por artistas que estavam na cena envolvida pela dança performática. Esses faziam citações com informações, trazendo dados sobre a intolerância religiosa que acontece no Brasil que foram amplamente divulgados na imprensa da época. Sendo assim, esse envolvimento com o texto compõe a intimidade do ator com a dança circular e a cultura popular e a afinidade com o espaço.

No teatro de rua contemporâneo o ator não tem apenas problemas de representação nos moldes convencionais porque seu desafio não é somente o de representar um texto escrito (por outrem), mas, sobretudo, o de conectar espetáculo e público por meio de uma dramaturgia pessoal, ancorada no aqui-agora da representação. Estaria o teatro de rua adentrando no território – ou, talvez, apenas corroborando – a recente noção de “dramaturgia do ator” (TRINDADE, 2013, p. 6)

Os elementos cênicos, como a dramaturgia impactante nos locais públicos, o preparo corporal e o figurino, podem alcançar a população maranhense dentro dessa dinâmica cênica e de interação social, aproximando o público de questões que fazem parte de sua própria realidade circundante.

No teatro de rua, a intervenção do corpo brincante, se desenvolve aspectos culturais maranhense a partir da dança do tambor de crioula que usa como linha de frente características que podem agradar ou incomodar, em relação com a proposta abordada, é fundamental nesses espaços abertos, devido à diversidade de pessoas que fazem parte desses locais, que podem se sentir atingidas, que podem se aproximar e se ver em algo. Quando isso ocorre é possível dizer que houve real encontro entre o ator e o seu público.

3. A OFICINA “TRAJETÓRIAS DESVIANTES” - UMA INTERVENÇÃO DE RUA

O Coletivo Dibando¹² desenvolveu a oficina chamada “trajetórias desviantes” no Centro Cultural Vale

¹¹ Bráulio Bessa se define como poeta popular. Ficou conhecido do grande público por apresentar seus cordéis no programa da jornalista e apresentadora Fátima Bernardes na Rede Globo.

¹² O Coletivo Dibando, idealizado em 2014 ainda com o nome de Núcleo Experimental, surge como um espaço para compartilhar pesquisas e processos de criações. É interessante observar os caminhos e possibilidades de escolhas, expandir mais os meios que os finais. Contudo, as ações projetadas pelo núcleo se mantiveram tímidas até o fim de 2015, quando esse passou a estabelecer parcerias com o núcleo de arte da Nave – Organização em prol da Natureza Arte, Vida e Ecologia – e com outros artistas maranhenses. No mesmo ano, alguns trabalhos concebidos pelos integrantes do coletivo passaram a incorporar o hall de produções do Dibando.

Maranhão – CCVM, no Centro Histórico de São Luís, em outubro de 2021. A oficina trazia como temática as questões de gênero com as intervenções de rua. Nessa perspectiva, desenvolveu-se a preparação cênica, e, com esse processo, foi possível partilhar dos preparos e experimentos nos espaços públicos que compõem o Centro Histórico de São Luís.

Nesse trajeto da pesquisa, pode-se analisar a construção da oficina oferecida pelo coletivo Dibandando, na qual foram retratadas temáticas políticas voltadas para os corpos negros e a comunidade LGBTQIAP+¹³. Essas cenas ocorreram por intermédio das intervenções nas ruas e seus espaços, oferecendo outras perspectivas metodológicas para a preparação dos artistas que passam por etapas significativas no processo criativo dentro desses espaços urbanos.

O ator/perfomer Tieta Macau, as atrizes/perfomers Abeju Rizzo e Wand Albuquerque e outros compositores do coletivo planejaram onde aconteceria a prática na rua, seus espaços e locais específicos. Para promover os acontecimentos por meio das intervenções nas ruas, foi necessário haver planejamento, como a realização de reunião com alunos da oficina e membros do coletivo. Foi decidido o momento em que todos sairiam juntos, com o início do trajeto partindo do Centro Cultural da Vale com chegada à região do Palácio dos Leões, ponto e espaço de finalização do experimento cênico.

O objetivo do Coletivo com a proposta dentro do processo criativo, permeado de teor político desde o seu preparo, foi o de propor um olhar mais íntimo, para si mesmo, abrangendo: a proposta de mostrar o corpo étnico racial, o erro de delimitação de padrão corpóreo, o corpo negro em processos de marginalização e a exposição do corpo de mulheres trans que são atravessadas em suas vidas por apagamentos históricos de suas existências.

Nessa perspectiva, ao analisar esses corpos que sofrem com os processos de exclusão social e transfobia devido ao fato de sua forma de ser e existir, o professor de filosofia Peter Pelbart (2007), em sua pesquisa sobre a subjetividade e a biopolítica, expõe que isso afeta toda a sociedade. Dessa forma:

Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (PELBART, 2007, p. 57)

Acerca de como apresentar esses pontos de reflexão sobre o olhar pessoal desses corpos, houve, na turma da oficina, a elaboração de desenhos em cartolinas, nos quais todos tinham que produzir imagens, traços, desenhos corpóreos com sua história íntima e estabelecer relações com questões políticas, trajetos de vida, profundidades e singularidades, despertando todos para processos de ampliação de olhares e consciência, promovendo uma autorreflexão desses corpos como lugar social marginalizado

¹³ É uma sigla que abrange pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travesti, queer, intersexuais e pansexuais, e o "+" refere-se às demais orientações de gênero.

Imagem 03 Processo de Criação artística na oficina no Centro Histórico de São Luís



Fonte: Arquivo cedido por Caio Quimera

Nessas atividades realizadas em oficinas, os elementos de estímulo, como figurinos, objetos e sonoridades, são importantes para a ampliação das percepções sensoriais dos alunos no processo de aprendizagem e criação¹⁴.

Efetivamente, esse preparo auxilia, também, para uma construção de um figurino para representações cênicas na rua. São, também, planejados roupas e objetos na comunicação do artista com seus sentimentos na sua representação.

Nessa composição, é inquestionável a importância da história dos sentimentos do artista e sua relação com seu corpo no mais íntimo de seu pensamento¹⁵: o que o marcou em sua vida, os processos de opressão que o atravessaram e ainda o atravessam, sendo fundamentais para o processo de descarregamento dessas dores.

Nesse entendimento acerca da relação da dor no processo psicológico em sua existência, para o professor e pesquisador em filosofia Pelbart (2007, p. 59), “aparece à perversão de um poder que não elimina o corpo. Mas que o mantém numa zona intermediária entre vida e morte. Entre o humano e o inumano”. Nessa análise, é notório perceber esse lado da dor que movimenta a produção artística.

Ainda discorrendo sobre as oficinas, fez-se visível a relação dos objetos pessoais que cada aluno e aluna pode trazer de sua casa, carregando a simbologia de seus sentimentos, sendo estes usados na prática, onde a dor e a opressão que se faz presente na intervenção como forma de expressão.

Cada integrante da oficina, ao levar um objeto representativo, tentou transportar parte de suas essências em seu percurso de vida. Como participante da oficina, levei como objeto sal grosso e tempero seco, elementos típicos de culinária. O tempero seco simbolizou a essência maranhense; o sal grosso, além de tempero, representava um elemento para limpeza da morte, como descarrego para limpeza do espaço urbano

14 Figurinos, objetos e sonoridades, para Telles (2008, p. 88), podem estimular a percepção dos alunos e suas relações dentro da própria oficina no processo de aprendizagem em seu preparo criativo.

15 A Estética do Oprimido; Pensamento, do instante, permite avançar para o futuro ou revisitar o passado. Conhecer, Conhecimento e Pensamentos são níveis e modos de um mesmo processo psíquico. O Conhecimento não é uma estática estante de livros, depósito: é vivo e pulsativo, memória e esquecimento, acende, apaga. (BOAL, 2009, p.29).

Diante dessas análises e reflexões sobre espaços urbanos, planejamentos metodológicos para composição de espetáculo/intervenção artística para representação cênica na rua, cabe trazer o pensamento e abordagem da pesquisadora e cenógrafa Lídia Kosovski (2005, p. 9):

Quando consideramos a ideia de uma demarcação espacial destinada à cena, ao cênico, um espaço cênico - podemos aceitá-lo sumariamente como “o lugar onde acontece a representação”. Esta definição pode ser compreendida como denominador comum de todo e qualquer tipo de representação, para qualquer espetáculo

Os elementos utilizados para composição das cenas foram: fitas de interdição, para demarcação e medição dos lugares onde ficariam os corpos dos participantes da oficina, tinta branca misturada com detergente (utensílio de limpeza), que foi usada para também marcar os espaços dos corpos deitados no chão, já os figurinos ficaram como escolha pessoal de cada integrante.

Imagem 05 Intervenção de Rua na Rua Grande no Centro de São Luís



Fonte: Arquivos cedidos por Gabriel Martins e Eduardo Gehlen

Os recortes das imagens aqui presentes servem para analisar como se deram os processos interventivos onde acontece a “morte” o que deveria morrer de negativo nos preconceitos vividos.

Como resultado, realizaram-se aos espectadores, que ficaram atentos e curiosos, enquanto outros presentes reagiram com vaias e xingamentos. Essas reações ocasionaram incômodos, efeito que a própria teatralidade de rua pode ter como objetivo. São afetações geradas pelos impactos nas mais diversas visões sociais.

CONCLUSÃO

O teatro de rua só é possível com a apropriação do espaço urbano. Percebo que essa singularidade é fundamental para a preparação dos atores no espaço da cidade. Tal fato estabelece a necessidade de que o artista de rua, em seus preparos, trabalhe não somente as técnicas vocais e estéticas, mas também o desenvolvimento político-social da mente e o total controle do corpo, pois, para a intervenção na cidade, estes fatores estão indissolúvelmente ligados. E, com isso, tem-se como resultado a atenção, a afetação e a participação dos espectadores.

O espaço da cidade, no centro urbano de São Luís do Maranhão, foi, durante minha observação como

participante nas experiências aqui apresentadas, o lugar fundamental do treino e da criação que resultaram em diferentes metodologias de preparação e na criação de experimentos cênicos na rua.

Observei, também, que, na preparação destes atores e atrizes, são fatores importantes as saídas nas ruas, o diálogo e a observação e os planejamentos do espaço onde/quando se quer apresentar com o grupo/elenco específico que irá executar a encenação na rua, e, assim, desenvolver um jogo interativo entre ator/atriz e o espectador na construção da cena. Como também é necessário a estes atores ter resistência física.

O preparo do artista de rua está em sua persistência em trazer o melhor resultado da energia do ator em seu treino laboratorial¹⁶. O “estado de presença” dos atuantes está no seu preparo com técnicas e em seu trabalho com a respiração, que é um dos pontos específicos de prontidão na relação com o espaço do centro histórico. A força da expressão está também em como os atores e atrizes se colocam enquanto brincantes em um cortejo que traga elementos da cultura popular, com seu corpo e sua expressividade, com figurino e outros elementos estéticos que compõem aquela encenação.

O corpo e a voz são fundamentos que estão associados intrinsecamente ao preparo dos atores no teatro. Quando se trata da atuação na rua, o corpo e a voz ganham dimensão ainda maior, tem toda uma estruturação em adaptação ao espaço urbano, pois, na formação do artista de rua, esses elementos são indispensáveis.

Em vista disso, a ausência de todos esses fatores se caracteriza como falha no preparo desse ator/atriz e atrapalha sua formação, sendo, portanto, necessário um olhar atento a esses aspectos e à elaboração de novas metodologias.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- E BIOGRAFIA. **Braulio Bessa**. 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/braulio_bessa/. Acesso em: 06 jan. 2023.
- CABRAL, Michele Nascimento. **Processos comunicacionais no teatro de rua**: Performatividade e espaço público. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- CARREIRA, André. **Teatro de invasão do espaço urbano**: a cidade como dramaturgia. São Paulo: Hucitec, 2019.
- CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro. **O Percevejo Online**. Disponível em: <http://seer.unirio.br/>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- CONCEIÇÃO, Jorge Improvisação – das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas. **Revista Trama Interdisciplinar**. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3121>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- FERRETTI, Sergio. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/QWFNFZz6HMyCjzMPJ5j8sgC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 06 jan. 2023.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1992.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL-IPHAN. **Tambor de crioula**. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1852/tambor-de-crioula-e-patrimonio-do-brasil>. Acesso em: 18 de jan. 2023
- KOSOVSKI, Lídia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso. CARNEIRO, Ana. **Teatro: de Rua Olhares e perspectivas**.

¹⁶ O treinamento do Ator (1959-1962), de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, traz manuais de exercícios do Teatro Laboratório em orientação ao autor, um determinado método de formação de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse a sua imaginação e em suas associações pessoais. (GROTOWSKI, 1992, p. 107)

VAMOS FALAR DE GOSTOS MUSICAIS: I

Investigação a partir de pesquisa com estudantes de Santa Maria da Boa Vista - PE

Maria Clara de Sousa Tavares¹
Pedro Henrique Carneiro Tavares²

RESUMO

Inicialmente há uma apresentação de dados obtidos a partir de pesquisa científica, realizada com estudantes de faixa etária entre 12 e 17 anos, durante o ano de 2019. A partir destes dados, desenvolve-se diversas questões abrangendo, prioritariamente, sobre diversidade de gostos musicais, envolvendo também questões culturais/sociais sobre supostas superioridades, ou inferioridades, de alguns gêneros musicais sobre outros.

Palavras-chave: Gostos musicais, gêneros musicais, diversidade de gostos musicais.

LET'S TALK ABOUT MUSICAL TASTES:

Investigation based on research with students from Santa Maria da Boa Vista - PE.

ABSTRACT

Initially, there is a presentation of data obtained from scientific research, carried out with students aged between 12 and 17 years old, during the year 2019. From these data, several questions are developed, covering, as a priority, the diversity of musical tastes, also involving cultural/social issues about supposed superiority, or inferiority, of some musical genres over others.

Key words: Musical tastes, musical genres, diversity of musical tastes.

¹ Instituto Federal do Sertão Pernambucano. Doutoranda em Educação na UFBA.

² Conservatório Pernambucano de Música. Mestre em Composição Musical pela UFPB.

Introdução

Este artigo apresenta e discute dados de pesquisa realizada durante o ano de 2019. A mesma concentrou-se em estudantes de três escolas, da rede pública, localizadas na cidade de Santa Maria da Boa Vista, em Pernambuco. O instrumento para coleta de dados foi o questionário, abrangendo tanto questões fechadas quanto abertas. A pesquisa de origem teve como intuito identificar diversas atividades e gostos musicais de estudantes, diante da importância de se conhecer as culturas juvenis e ser possível valorizá-las nos contextos escolares³.

Os questionários foram aplicados com estudantes de escolas públicas da área urbana do município de Santa Maria da Boa Vista - PE⁴. Em cada escola, foram aplicados em sala de aula, em turmas de ensino fundamental e médio. O acesso aos estudantes foi mediante autorização da escola, para entrada em sala de aula, no momento da pesquisa, de forma que a adesão por parte das escolas foi aberta e livre. A grande maioria dos participantes tinham idade entre 12 e 17 anos, mas houveram alguns fora dessa faixa.

A disponibilidade das escolas e participantes para responder foi um critério de seleção por parte da equipe. A contribuição na pesquisa era inteiramente voluntária, e quem não quisesse poderia devolver em branco. Quisemos com isso que a iniciativa de responder fosse motivada por um interesse em se expressar sobre suas preferências e atividades. Utilizamos diversos códigos na identificação dos questionários, e trabalhamos com os dados agrupados, de forma que é impossível qualquer identificação dos alunos participantes.

Neste artigo, focaremos nossa atenção nos resultados obtidos a partir de uma das questões de caráter aberto, sendo ela: "fale um pouco sobre os estilos, artistas e músicas que gosta". Serão brevemente desenvolvidos comentários acerca dos estilos, ou gêneros musicais, que mais destacaram-se nas respostas, e uma discussão final levantando e desenvolvendo alguns pontos pertinentes.

A discussão que trazemos começa com um convite, o mesmo que foi feito aos jovens que responderam à pesquisa: vamos falar de gostos musicais. Fugindo de preconceitos, nosso caminho foi no sentido de observarmos como os gostos musicais podem se apresentar muito mais diversificados do que aparentam, e o que podemos aprender conhecendo mais de perto alguns contextos dessas músicas. Com isso, buscamos valorizar a variedade de ritmos musicais presentes em nossa cultura, e apontam conhecimentos que questionem certos preconceitos sobre músicas que muitas vezes são discriminadas como se fossem inferiores.

Tratando-se de pesquisas anteriores feitas com estudantes acerca de suas preferências musicais, podemos citar Brito (2016) e Silva (2018). As duas autoras investigaram gostos musicais de jovens em contexto escolar, trazendo discussões sobre as complexas relações entre juventude, escolas e música.

Respostas dos questionários

O questionário aplicado era de questões mistas, buscando superar as desvantagens tanto das questões abertas quanto das fechadas (MINAYO et. al., 2005). As questões fechadas foram do tipo Sim/Não, e nas questões abertas, tivemos uma questão numérica para indicar a idade, e três questões de texto. Os enunciados eram de pouca complexidade, com linguagem acessível, tendo em vista atrair melhor o público alvo. Embora as questões abertas sejam mais difíceis de analisar (MINAYO et. al., 2005), sendo mais demoradas e trabalhosas, estamos lidando com os desafios, num esforço que vale a pena, considerando o ganho dessas respostas.

Embora também sejam mais trabalhosas de responder, com o risco de não haver retorno dos participantes, obtivemos um ótimo retorno. Foram poucas as respostas deixadas em branco, ou que fugiram do assunto proposto, e estamos tendo bastante cuidado no detalhamento e objetividade das categorizações. Formulamos categorias antes

³ Pesquisa de iniciação científica, aprovada em edital do IFSertão-PE.

⁴ Agradecemos à Ester Beatriz Sampaio, participante do projeto da pesquisa, que foi às escolas realizar a aplicação dos questionários.

e depois da coleta, com atenção a três direcionamentos básicos (MINAYO, 2014): único princípio de classificação, ser exaustivo para incluir qualquer resposta, e de categorias mutuamente exclusivas.

Aqui trazemos os resultados das respostas para a seguinte questão: “fale um pouco sobre os estilos, artistas e músicas que gosta”. A primeira categorização, excludente, foi em três tipos: respostas que apenas citavam gêneros, artistas e/ou músicas, sem comentários; respostas que incluíam ou consistiam em comentários, e respostas fora desses dois tipos. O primeiro tipo de respostas iremos chamar de “citações” e o segundo tipo de “comentários”, que somados aos que estão fora totalizam os 421 questionários respondidos que obtivemos.

As respostas do tipo citações foram divididas em três: só estilos (SE), só artistas (SA), e estilos + artistas (EA). As do tipo comentários foram divididas em mistas (MIS), que foram as que continham citações e comentários, e outras/não (OUT), que foram as que não continham nenhuma citação, apenas comentavam sobre as preferências ou que não tinha preferência. As respostas fora dos dois tipos principais de categorização são as que foram deixadas em branco (BR) ou desconsideradas (DES) por não ser possível compreender o texto escrito na resposta. No quadro 1 estão os números referentes a cada tipo de resposta:

Quadro 1: Tipos de resposta categorizadas

Citações			Comentários		Fora	
234			150		37	
SE	SA	EA	MIS	OUT	BR	DES
117	16	101	103	47	27	10

Fonte: Elaboração própria

Os dados mostram que a grande maioria escreveu algo, pelo menos uma citação de preferência, tendo sido poucas as deixadas em branco. O quantitativo para cada tipo de resposta indica que a maior parte dos participantes colocou apenas as citações de suas preferências em estilos e artistas, mas é considerável o número de respostas com algum tipo de comentário, seja este detalhando e/ou explicando sua preferência, acrescentando intensidade à resposta, dentre outros tipos de comentários que estão sendo exemplificados ao longo do texto. As respostas que apenas citam estilos se aproximam em número das que citam estilos e artistas, mas o número dos que citam apenas artistas é bem pequeno.

Numa contagem específica sobre as respostas que continham estilos musicais e artistas, temos 302 respostas que contém estilos musicais e 212 respostas que contém artistas. Neste caso, as categorias de estilos e artistas não são excludentes. Considerando o total de 421 respostas, podemos apontar que a maioria dos participantes se interessa por expressar suas preferências musicais, e as expressa citando principalmente os estilos musicais, e aproximadamente metade cita artistas. Podemos observar também que uma parcela dos participantes incluiu algum tipo de comentário enquanto se expressava sobre as preferências.

A distinção da resposta entre citar estilos e artistas foi feita por considerarmos que os estilos são uma resposta mais generalizada e engloba vários artistas, enquanto citar um artista não aponta necessariamente preferência por determinado estilo musical. Também é preciso levar em consideração nuances como o fato de alguns estudantes terem mais facilidade de se expressar por escrito do que outros, e a complexidade própria das categorizações, uma vez que a própria conceituação de música popular precisa considerar sua pluralidade (NEDER, 2010). O levantamento qualitativo de quais são os estilos e artistas citados irá mostrar algumas características dessas preferências, e irá mostrar também mais detalhes sobre os comentários feitos.

Acerca dos estilos musicais que se sobressaíram, tivemos o Funk com 110 menções, o Sertanejo com 86 menções, e o Forró, com 81 menções. Algo que chamou a atenção foi a variedade de estilos musicais mencionados,

em número menor, além dos três principais. Citados entre 40 e 20 vezes tivemos, na ordem de quantidade de menções: *Hip Hop/Rap*, *Religiosa/Gospel*, *Pop*, *Bregafunk*, *MPB*, *Internacional* e *Eletrônica*. Outros estilos citados em menor quantidade foram: *Vaquejada*, *Rock*, *K-Pop*, *Trap*, *Romântica*, *Indie*, *Sofrência*, *Arrocha*, *Brega*, *Pisadinha*, *Axé*, *Acústico*, *Reggae*, *Poesia Acústica*, *Samba*, *Pagode*, *Clássica*, *Chill Hop*, *Lofi*, e *Sad Boy*.

Tivemos 51 respostas que se expressam de forma mais aberta a uma variedade de estilos, por meio de expressões como “qualquer uma”, “várias”, “todas”, “sou eclética(o)”, dentre outras; e tivemos 15 respostas que expressam um certo distanciamento nesse aspecto, respondendo que não gostam de música, não sabem, não lembram ou simplesmente “não”. Os comentários e preferências tiveram suas explicações de diversas formas interessantes, ao longo do texto há alguns exemplos de frases, e no Quadro 2 temos exemplos de palavras presentes nas respostas, para descrever características ou elementos das músicas:

Quadro 2: Palavras citadas nas respostas, como características das músicas de suas preferências

<i>Alegres</i>	<i>Calmas</i>	<i>Estrangeiras</i>	<i>Agitadas</i>
	<i>Compreensiva</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Batida</i>
<i>Com graves</i>	<i>Inglês</i>	<i>Lentas</i>	<i>Sincera</i>
<i>Espanhol</i>	<i>Coreano</i>	<i>Japonesa</i>	
	<i>Antigas</i>	<i>Motivantes</i>	<i>etc...</i>

Fonte: Elaboração própria.

Alguns poucos comentários falavam sobre excluir estilos musicais das preferências, dizendo coisas do tipo “qualquer um, menos...” Os estilos que chegaram a ser citados como desprezados foram músicas românticas, gospel, K-pop e vaquejada, porém não temos dados suficientes para considerar que o desprezo por esses estilos seja algo relevante. O que desejamos destacar aqui é a diversidade que marca as manifestações de preferências, e iremos nos debruçar também sobre os três estilos musicais que se sobressaíram nos resultados: Funk, Sertanejo e Forró.

Iremos trazer alguns elementos de contextualização para esses três estilos, que com sua superioridade numérica nas respostas da pesquisa, representam não apenas sonoridades, como também artistas, sentimentos, lugares e histórias. O Forró, por exemplo, é um estilo musical muito associado à cultura nordestina, e o Sertanejo, embora tenha em suas origens elementos de proximidade com o forró, é associado a outros contextos um tanto mais afastados. O Funk, por sua vez, tem se multiplicado em diferentes versões que dialogam com localidades, como por exemplo o Bregafunk, que foi mencionado 36 vezes, e que teve sua origem em Recife, Pernambuco, numa proximidade interessante com o contexto das respostas desta pesquisa.

Forró que nasceu sertanejo...

“Forró é um ritmo animado e bom para dançar”⁵

O forró foi o terceiro estilo musical mais citado entre as preferências, estando nas respostas de pouco menos de um terço dos que mencionaram estilos musicais. As matrizes tradicionais do forró foram reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil em 2021, e no parecer técnico foi apontado que as matrizes servem de inspiração

⁵ Estas frases citadas ilustrativamente foram respostas dos estudantes em questões abertas dos questionários, em algumas fizemos pequenas adaptações na linguagem. As demais, que ainda aparecerão durante o texto neste mesmo formato, seguem estas mesmas explicações.

para músicos contemporâneos, fazendo surgir novos tipos de forró, e também se reinventam em seus elementos, mantendo uma continuidade (BRASIL, 2021). Consideramos que o forró apontado pelos estudantes não se caracteriza necessariamente pelas mesmas sonoridades que são próximas às matrizes tradicionais, e sim aos novos tipos. Não percebemos, por exemplo, dentre os artistas citados, nenhum artista ou grupo reconhecido como vinculado a uma sonoridade tradicional do forró.

Maknamara (2012) adota uma diferenciação entre gênero e estilo musical, para tratar o forró como um gênero que contém diversos estilos, dentre eles o forró pé de serra e o forró eletrônico. Dessa forma podemos dizer que o gênero musical chamado forró abarca uma variedade de estruturas musicais, dentro de um âmbito característico no que diz respeito à instrumentação e contexto cultural, que em sua origem se congregou em torno da figura de Luiz Gonzaga (MAKNAMARA, 2012).

Há músicas dentro do forró que poderiam ser consideradas de estilos diferentes, por conta de algumas estruturas musicais. As nomenclaturas que distinguem um estilo musical de outro são algo interessante de se observar, e parece ocorrer o inverso do forró em relação ao funk e brega funk, por exemplo, e será tratado mais adiante. Um estudo aprofundado das estruturas melódicas, e de como ocorrem as caracterizações culturais dos estilos, pode ir além do que se aparenta, e trazer mais dados interessantes.

No caso do forró, algo que chama a atenção é considerar que as distinções entre as matrizes tradicionais reconhecidas nacionalmente e o forró apreciado por um público jovem atual, podem não ser apenas nas estruturas musicais, mas sim bem mais complexas e geradoras de conflitos. Nossa discussão vai no sentido de observar se podemos tratar o que foi respondido nos questionários como algum tipo de identificação com a cultura da região.

Esse gênero teve em sua origem uma forte caracterização regional, destacando características marcantes de uma nordestinidade sertaneja, e com o passar do tempo foi sendo modificado, até um ponto em que a nordestinidade não é mais o tema principal das músicas. Essa renovação procura fugir dos estereótipos que caracterizavam o que se pensava sobre ser nordestino na época do surgimento do forró (MAKNAMARA, 2012). No surgimento do forró, marcar os estereótipos era uma forma de destacar essa música, uma vez que em termos de reconhecimento era a música europeia que tinha o status de Arte.

No início do século XX havia uma tendência na elite intelectual brasileira, de se valorizar conteúdos culturais europeus como sendo artísticos, e as manifestações mais populares, de característica regional, como sendo uma representação mais autêntica e criativa de uma nacionalidade cultural. Alves (2016) fala sobre essa ambivalência, de como o olhar intelectual estava voltado para a Europa, dando apenas algumas espiadas no sertão brasileiro. Segundo ele, muitos trabalhos sobre forró seguem essa linha de romantização do gênero e seus artistas, como se houvesse um tempo em que o forró foi mais espontâneo e “puro”.

A pesquisa de Silva (2018) foi desenvolvida com estudantes do sertão alagoano, e não teve forró e nem sertanejo entre os estilos musicais mais citados como preferidos pelos estudantes. Segundo a autora,

Compreender a juventude rural do sertão de Alagoas a partir das temáticas elencadas recoloca-a num nível de vivência pautado em rupturas e desnaturalização do sertanejo como sujeito sofredor, alheio a educação. (...) pelo contrário, se mostra heterogêneo e multifacetado, lugar permeado pelas dinâmicas globais e locais do capitalismo e da industrialização dos fazeres cotidianos, dentre eles a cultura (SILVA, 2018, p. 17).

Sertanejo de quais sertões?

“Sertanejo me ajuda a pensar o que fazer”

Enquanto o forró teve sua bagagem histórica vinculada a uma imagem tradicional do sertão nordestino, o sertão de regiões mais ao sul produziu a chamada música sertaneja, que foi a segunda mais citada nas respostas. É

um gênero originado da música caipira, que tinha em suas letras temática sobre a vida no campo. É possível atribuir, a princípio, algumas semelhanças entre forró e sertanejo, nos contextos de origem e conteúdos, como por exemplo serem oriundos do meio rural e retratarem essa temática em suas letras e instrumentações.

Vale ressaltar que apesar das semelhanças e proximidades no início da popularização, há uma ampla distância geográfica entre os sertões de origem dos dois gêneros. Com o passar do tempo, podemos perceber que ambos têm se afastado das temáticas da origem, e cada qual se desenvolveu numa direção própria. Aparentemente o forró continua vinculado à cultura nordestina, evitando demarcar essa cultura de forma estereotipada, e no caso do sertanejo, atingiu um alcance mais amplo, ultrapassando o forró nas preferências dos estudantes pesquisados para este trabalho.

A sonoridade rural de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, Paraná e Minas se popularizou com a chegada do rádio, numa época em que a elite paulistana, voltada para a cultura européia, desprezava as culturas do sertão, por considerar inferior. As transformações ocorridas ao longo do tempo levaram o sertanejo a atingir grande popularidade no Brasil, especificamente o estilo sertanejo universitário, com suas músicas entre as mais tocadas e seus artistas entre os mais rentáveis (REIS et. al., 2018).

“Me identifico muito com os sentimentos das músicas no sertanejo universitário, porque estou na idade de me apaixonar e sofrer”

As guitarras elétricas foram importantes na transformação da música sertaneja. Na década de 60 esse era um instrumento em evidência, por causa do rock, e foi então que surgiu o sertanejo romântico, atraindo o interesse da indústria fonográfica (REIS et. al., 2018). O sertanejo romântico confundia o público por lembrar o estilo musical “brega”, e pudemos perceber que a intensidade emocional, característica de diversas canções populares brasileiras, se apresenta em variados estilos, que tem em comum o fato de sofrerem preconceito por essa característica (ALONSO, 2011).

As transformações tecnológicas do final do século XX, que propiciaram maior acesso a recursos de gravação e difusão de músicas, favoreceram o surgimento do sertanejo universitário, que trouxe resgate a sonoridades semelhantes ao caipira, mas manteve elementos do caráter romântico (ROCHA, 2019). A partir de 2015 houve um movimento de mulheres cantoras de sertanejo, que foi chamado de “feminejo”, trazendo uma perspectiva feminina nas letras românticas, e houve uma intensificação da temática amorosa e de sofrer por amor, a “sofrência” (ROCHA, 2019). Nas respostas dos questionários da pesquisa o único nome de artista que teve algum destaque foi o da cantora e compositora de música sertaneja Marília Mendonça, uma expoente do feminejo, o que sugere que entre os jovens pesquisados essa pode ser uma das vertentes preferidas.

Funk e Bregafunk

“Funk porque é de dançar e gosto de dançar muito”

Quando as preferências musicais dos jovens são criticadas, costuma ser por meio de colocações sobre serem músicas imorais, que tocam em ambientes perigosos e prejudicam o desenvolvimento e aprendizado dos jovens. O funk foi a música mais citada entre as preferidas, é um estilo musical que recebe todas essas críticas e outras mais. Porém é preciso ir além dos preconceitos e entender se há outros motivos para se incomodar com essa música.

Toledo (2020, 2021), por exemplo, aponta que as “danças de quadril”, como é o funk, por serem danças que enfatizam os movimentos da pélvis, sofrem um estigma moralista que distorce a verdadeira origem dessas danças. São danças de matriz cultural africana, e em seus contextos de origem representam valores daqueles grupos sociais, porém os valores foram deixados de lado pelo olhar da moralidade européia, influenciada pelos valores cristãos. Ao

mesmo tempo, o consumo do corpo, presente na sociedade de hoje (SILVA, 2020), incentivou o interesse nas danças com movimentos de quadril.

A partir daí se produziu na indústria de entretenimento o consumo das danças, baseado na demanda de um olhar específico sobre os corpos das pessoas que dançavam. Essa realidade intensificou o abandono dos valores das danças de quadril e criou contextos de banalização e violência sobre os corpos, porém tem aumentado a quantidade de estudos que apontam novos caminhos, como por exemplo os trabalhos de Toledo (2020, 2021), e Silva (2020).

“Gosto de vários estilos, porém com ordem e decência”

Outro estigma que existe sobre o funk é de violência nos ambientes de baile. Ainda que se aplique rigorosas medidas de segurança e respeito entre frequentadores, há uma ênfase na mídia em retratar os bailes funk de maneira pejorativa, destacando as piores notícias e silenciando sobre coisas positivas (AMARAL; NAZÁRIO, 2017; VIANA, 2010). O termo “funkeiro”, por exemplo, substituiu o termo “pivete” nos enunciados jornalísticos, se referindo a jovens oriundos da periferia que eram tidos como perigosos.

O funk do Brasil teve origem no Rio de Janeiro, e nos questionários da pesquisa também foi mencionado o bregafunk, originado em Recife, Pernambuco. O brega era um estilo musical que já existia, e teve sua fusão com o funk em Recife, por iniciativa dos MCs, tentando melhorar sua situação de trabalho com a música, já que o estigma de violência sobre o funk dificultava esse trabalho (PEREIRA; ESPÍNDOLA, 2019). As letras no bregafunk passaram a apresentar “um viés erótico, em que sexo é tratado sem pudor e sem idealizações (...), sem nenhum tipo de compromisso” (PEREIRA; ESPÍNDOLA, 2019, p. 05).

Tendo iniciado de forma mais local, esse estilo ganhou mais alcance quando em 2018 MC Loma e as Gêmeas Lacração viralizaram no youtube. É um ritmo mais acelerado e com valorização das coreografias, que são gravadas para postar nas redes sociais. Algo que merece destaque é a importância que tais atividades musicais adquirem na vida de vários jovens, como oportunidade de exercer sua criatividade e alcançar visibilidade e valorização, e como as tecnologias de mídia são decisivas nesse contexto. Em nosso levantamento dos estilos musicais mais mencionados na pesquisa, contabilizamos o funk separadamente em relação ao brega funk. As discussões deste estudo apontam que o segundo é uma derivação do primeiro, e dessa forma a relevância do funk dentro das menções de preferência aumentam significativamente.

O trabalho de Dayrell (2002) é anterior ao momento atual, em que aplicativos de vídeos curtos impulsionam a visibilidade de músicas e danças produzidas pelos jovens. Ainda assim foi percebido que a música é “a atividade que mais os envolve e os mobiliza.” (DAYRELL, 2002, p. 119). O funk, nesse contexto, é um estilo musical democrático, pois permite aos jovens produzirem música mesmo sem instrumentos ou domínio de habilidades técnicas em música. Além disso, “a escolha pelo funk expressa determinada forma de vivenciar a condição juvenil, com ênfase na diversão” (p. 131), um modo de encarar a vida com mais alegria, uma oportunidade de lazer (DAYRELL, 2002; VIANA, 2010).

Para Viana (2010), as mudanças tecnológicas são responsáveis por uma mudança no modelo de consumo musical, indo dos hits para os nichos, onde o consumidor tem papel chave. O encantamento pelo funk vem da sua diversidade, porque é uma música multicultural e com várias derivações pelo Brasil, e sua relevância é tal que segundo a autora o funk pode ser entendido como uma música eletrônica brasileira. A sua popularização passa por uma desintermediação, e a força desse processo se sobrepõe ao mercado. Nas redes sociais artistas e consumidores ficam muito próximos, estão colaborando entre si (VIANA, 2010).

Com um olhar atento é possível perceber que há movimentos de iniciativa e criação dentro dos gostos musicais mais populares e massificados, ao contrário da suposição de que são irremediavelmente alienados. Os estudos sobre culturas juvenis apontam para uma diversidade, porém essa diversidade só será percebida com a devida aproximação, para se observar na minúcia os diversos movimentos em busca de mais conhecimento, criatividade e originalidade em experiências musicais. Ao invés de se deixar levar por preconceitos, é preciso buscar o conhecimento sobre a música

e seus contextos de origem.

Considerações finais: Música boa pra que? Ou melhor, para quem?

“Alguns são bons e outros péssimos”

“Funk tem músicas com ritmos parecidos e é muito bom”

Quando se discute a influência da música no dia a dia dos jovens e seus desdobramentos nos aspectos educacionais, é comum se considerar que as músicas que possuem alcance massivo são prejudiciais à educação, por motivos de serem padronizadas para consumo rápido, alienantes, desprovidas de pensamento crítico. Tais músicas são tidas como propícias à distração, alívio, sem estrutura de sentido ou atenção musical (PEIXOTO, 2018). Esse pensamento tem proximidade a uma concepção de música como Arte em si mesma, onde “música séria” e “música mercadológica” são opostas entre si e esta última deseduca, porque está ligada ao consumo e não à criação.

Não é nosso objetivo afirmar ou negar padronizações de estruturas musicais e suas possíveis implicações, e sim trazer o que já foi colocado por outros estudos, que é preciso sempre considerar os contextos de origem ao se tratar de conceitos como o de indústria cultural (MONTEIRO, 2013). Naquele contexto se valorizava o atonalismo, que foi um movimento no qual explora-se procedimentos que trabalham com o total cromático das doze alturas sonoras⁶ para compor as obras musicais. Transpor um movimento tão específico e distante para uma realidade cultural como a brasileira tem gerado distorções que podem até contradizer a proposta de origem do conceito.

Procuramos verificar se foi perceptível algum estilo musical, ou artista, que teve uma predominância muito acima dos demais. Acerca dos artistas ficou imediatamente nítido que não houve tal predominância, enquanto acerca dos estilos, tivemos o funk com um alto número de menções, mas nenhum artista deste gênero se sobressaiu sobre os demais, pelo contrário, os artistas com título de MC foram os mais diversificados das respostas. Além disso, numa contagem específica sobre quantidades de citações nas respostas, observamos que das 302 respostas que citaram estilos musicais, 117 citaram apenas um estilo, e a soma das que foram funk, forró ou sertanejo não chegava nem na metade do total das respostas. Ou seja, nos que expressaram seu gosto de forma mais restrita, existe variedade nas preferências. As demais respostas citaram dois, três ou mais estilos musicais diferentes.

A suposição de que as preferências dos jovens são massificadas e sem renovação, será que não revela mais sobre o pensamento e as limitações de quem supõe, do que sobre as preferências em si? Uma das perspectivas citadas por Monteiro (2013) aponta que há renovações sim nos produtos finais de música que chega aos ouvintes, por conta das dinâmicas de criação musical com as mídias, tecnologias, dentre outros elementos. Dayrell (2002) também questiona as teses de homogeneização da cultura juvenil, porque existe uma diversidade de aspectos locais e contextos específicos. Quem enxerga apenas massificação nas culturas juvenis, possivelmente não está olhando de perto o bastante.

Quando defendemos uma música que algum tempo atrás era melhor por ser mais “pura”, pode ser um desconhecimento dos contextos de origem, como aponta Alves (2016), ao criticar a romantização de um baião afastado da indústria cultural. Trazendo dados desta mesma pesquisa, Tavares e Silva (2023) fazem discussões importantes e apontam reflexões sobre como os preconceitos musicais são prejudiciais nos contextos escolares, diante da pluralidade cultural do Brasil, e como nossa pluralidade precisa ser de fato encarada como nossa maior riqueza.

As questões sobre “música boa” e “música ruim”, da forma como usualmente aparecem, precisam ficar distantes do ambiente escolar, pois atuam como preconceito e opressão, e vão contra uma proposta de educação que

⁶ Nossa colocação considera o sistema temperado de afinação, no qual dividimos a oitava em 12 partes iguais. Existem outros sistemas, tanto com 12 alturas sonoras quanto que se utilizam de intervalos menores, intervalos microtonais, que geram, por exemplo, 24 alturas sonoras.

seja inclusiva e diversificada. As canções que mais fazem sucesso no Brasil acabam sendo estigmatizadas, e junto com elas, as pessoas que as criam e as apreciam abertamente.

Uma vez realizadas todas estas considerações, esperamos ter despertado no leitor o interesse e reflexões sobre os diversos tópicos aqui abordados. Que possamos ir além do desconhecimento, e conhecer melhor a riqueza de ritmos que se apresenta em nossa cultura.

Referências

- AMARAL, Augusto Jobim do; NAZÁRIO, Ana Luiza Teixeira. Cultura e criminalização: um estudo de caso sobre o funk na cidade de Porto Alegre. **Revista de Direito da Cidade**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2017.
- ALVES, Elder P. Maia. **Sociologia de um gênero: O Baião**. Maceió: IPHAN-AL, 2016.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese de doutorado em História, 2011.
- BRASIL. **Matrizes Tradicionais do Forró recebem título de Patrimônio Cultural do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/uma-das-mais-importantes-manifestacoes-populares-as-matrizes-tradicionais-do-forro-sao-reconhecidas-como-patrimonio-cultural-do-brasil>>. Acesso em 09/04/2023.
- BRITO, Mikely Pereira. **Fatores de influência na construção das preferências musicais dos jovens**. Dissertação de mestrado em música apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação E Pesquisa**, 28(1), 117-136, 2002.
- hooks, bel. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MAKNAMARA, Marlécio. O currículo do forró eletrônico como provocador da nordestinidade. **Revista de Estudos Universitários - REU**, [S. l.], v. 38, n. 2, 2012.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org); ASSIS, Simone Gonçalves de (org); SOUZA, Edinilza Ramos de (org). **Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 14. ed. São Paulo: Hucitec editora, 2014.
- MONTEIRO, Márcio. Notas sobre as críticas de Adorno à música popular. **CAMBIASSU – EDIÇÃO ELETRÔNICA. Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 2176 - 5111**. São Luís - MA, julho/dezembro de 2013 - p. 93-104. Ano XIX - No 13
- NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. in: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.
- PEIXOTO, Enock da Silva. Theodor Adorno: sobre a influência da música na formação humana. **Revista Educação Pública**, Edição V. 18, Ed. 23, 2018. Disponível em: <<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/edicoes/18/23>>. Acesso em 03/06/2022
- PEREIRA, Gabriela Landino Carvalho; ESPÍNDOLA, Daniela. O Bregafunk como difusão da cultura popular midiática do Nordeste. In: **Anais do XVI Encontro de Iniciação Científica, XIV Mostra de Pós-Graduação e VI Mostra de Extensão – Centro Universitário Teresa D’Ávila – UNIFATEA**, 2019. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/eic2019/trabalho/125199>>. Acesso em: 03/06/2022
- REIS, Luis O. S.; SILVA, S. W.; PAIVA, L. R.; JÚNIOR, P. S. P.; PIURCOSKY, F. P. A evolução do estilo musical sertanejo: do caipira ao universitário. **Anais do XV Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia**, 2018. Disponível em: <<https://www.aedb.br/seget/artigos2018.php?pag=257>>. Acesso em 03/06/2022

ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira. **SERTANEJO UNIVERSITÁRIO**: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos. Dissertação em música, 2019.

SILVA, Isabel Cristina Oliveira da. **Juventude e expressividades musicais no espaço escolar do Alto Sertão de Alagoas**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Sergipe, 2018.

SILVA, Maria Cecília de Paula. **Do corpo objeto ao sujeito histórico**: perspectivas do corpo na história da educação brasileira. 2ed. Salvador: EDUFBA, 2020.

TAVARES, Maria Clara de Sousa. SILVA, Maria Cecília de Paula. **Culturas juvenis na escola**: um estudo sobre preferências musicais de estudantes. In: Experiências em ensino, pesquisa e extensão na Universidade: caminhos e perspectivas – v. 8 / Geranilde Costa e Silva (org). págs 393-408. Fortaleza: Impreco, 2023.

TOLEDO, Ana Carolina de. Movimento Quadril: dos ricochetes da bunda feminina preta à construção de subjetividade em contextos afrocentrados. In: CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança e diáspora negra**: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. Salvador: ANDA, 2020.

TOLEDO, Ana Carolina de. Danças de Quadril: A bunda de tanga. In: **ANAIS VI CONGRESSO DA ANDA**, 2021, Salvador. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/papers/dancas-de-quadril-a-bunda-de-tanga>. Acesso em: 02 jun. 2022.

VIANA, Lucina Reitenbach. O funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura. **Sonora**, vol 3, nº 5, 2010, p. 1-21.

ALEKSANDR OSTROVSKI:
Resgate e relevância de uma escrita dramática

Paulo Ricardo Berton¹

RESUMO

Este artigo pretende resgatar a relevância da figura de Aleksandr Ostrovski, que atuou na cena teatral russa em duas frentes: na renovação da literatura dramática e na organização da situação profissional do artista de teatro. A partir da encenação de seus textos por um grande número de encenadores russos, mas também em função da escolha de seu primeiro texto, *É um Negócio de Família – Deixa que a Gente resolve*, para uma montagem teatral a ser realizada pelo Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (NEEDRAM/UFSC), verifica-se a universalidade e importância da sua obra, que ao mesmo tempo que realiza uma comunicação direta com diferentes públicos de contextos espaço-temporais distintos, também não se omite na crítica aos comportamentos patéticos adotados pela classe social que promove e segue os ditames do sistema capitalista.

Palavras-chave: Drama, escrita dramática, teatro russo, teatro asiático, encenação teatral.

ALEKSANDR OSTROVSKI:
Rescue and relevance of a dramatic writing

ABSTRACT

This article intends to rescue the relevance of the figure of Aleksandr Ostrovski, who acted in the Russian theatrical scene on two fronts: in the renewal of dramatic literature and in the organization of the professional situation of the theater artist. From the staging of his plays by a large number of Russian directors, but also due to the choice of his first text, *It's a Family Business – Let the People Resolve*, for a theatrical production to be carried out by Theatre Directing and Dramatic Writing Research Group (NEEDRAM/UFSC), the universality and importance of his work can be verified, which, while directly communicating with different audiences from different space-time contexts, also does not omit in criticizing the pathetic behaviors adopted by the social class that promotes and follows the dictates of the capitalist system.

Key-words: Drama, dramatic writing, Russian theater, Asian theater, theatre directing.

¹ Professor Associado II lotado no Departamento de Artes da UFSC, atua nos eixos de Escrita Dramática e Encenação Teatral no curso de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), ministrando disciplinas e orientando nas seguintes áreas: Escrita Dramática, Storytelling, Ópera, Encenação Teatral, Literatura Dramática, Teoria e História do Teatro. Possui Graduação em Artes Cênicas - habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1999). Mestre em Letras - Teoria da Literatura, como bolsista CNPq pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2007).

1. INTRODUÇÃO

Considerado um dos fundadores do teatro russo moderno, Aleksandr Nikolaevich Ostrovski (1823-1886) permanece lamentavelmente desconhecido dos palcos brasileiros. Além da qualidade literária, dramática e teatral dos seus textos, e da contribuição para a profissionalização do teatro na Rússia, Ostrovski trouxe à cena o homem comum, o cidadão moscovita dos bairros periféricos, os tipos característicos da sociedade local², em um verdadeiro trabalho de formação de público, a fim de que parcelas da população, até então ausentes dos textos e de suas transposições para a cena, pudessem se enxergar e rir das vicissitudes – como em *Свои люди – сочтёмся!*, por nós traduzida como *É um Negócio de Família – Deixa que a Gente resolve* (1850), sua atribulada estreia como autor dramático – ou lamentar dos percalços – naquela que é considerada a sua obra-prima, *A Tempestade* (1860) – da existência humana.

Este artigo pretende resgatar a importância deste autor dramático russo, por meio do projeto de encenação do seu texto dramático *É um Negócio de Família*³, como parte de um projeto de pesquisa e extensão intitulado “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, no âmbito de uma universidade brasileira.

Primeiramente, será feita uma pequena contextualização de Ostrovski, dos elementos presentes tanto na sua obra artística quanto no seu papel enquanto homem das artes, e a importância do seu legado, em montagens póstumas sob a direção de Vsevolod Meyerhold, um dos ícones da encenação teatral russa, bem como de alguns outros nomes mais contemporâneos. Em um segundo momento, então, o artigo apresentará a ideia do projeto de que forma a comédia de Ostrovski se insere no mesmo, destacando suas qualidades estéticas e defendendo a sua pertinência ao contexto sociocultural ao qual este projeto faz a crítica.

2. OSTROVSKI

Se as encenações de textos de Ostrovski são raras no Brasil, o reconhecimento de sua importância na história do teatro russo, ao contrário, está presente nas obras de proeminentes estudiosos da arte teatral do nosso país, como, por exemplo, Jacó Guinsburg, que afirma que a “obra desse autor (...) constitui-se (...) numa das pedras de toque do repertório teatral russo” (GUINSBURG, 2001, p. 288). Ostrovski se lançou na escrita dramática após uma breve carreira como burocrata, ocasião em que pôde ocupar um posto de observação privilegiado das camadas mais diversas da sociedade moscovita de meados do século XIX. Ao atuar em várias frentes, ele contribuiu, tanto esteticamente com os seus textos quanto com a sua atividade administrativa à frente do Teatro *Maly*, para a substituição de uma escola de atuação clássica, moldada a partir de referenciais estrangeiros, por uma outra que buscava uma cena menos afetada, menos artificial e mais crível. Essa opção estética já se iniciara com o ator Mikhail Schchepkin (1788-1863) e acabou por desembocar nos experimentos de Nemirovitch-Danchenko (1858-1943) e Stanislavski (1863-1938) com o Teatro de Arte de Moscou (TAM) a partir do célebre encontro dos dois no *Slavanski Bazaar* e posteriormente na cena a partir de textos de seus compatriotas Tchekhov (1860-1904), Turguêniev (1818-1883) e Dostoievski (1821-1881). Para tanto, Guinsburg vê:

2 Conforme a listagem de Guinsburg (2001, p. 289), “fazendeiros provincianos, funcionários de baixa gradação, pequenos comerciantes, burgueses tagarelas e pequenos artesãos”.

3 A partir de agora neste artigo, usaremos a versão reduzida da tradução do título de *Свои люди – сочтёмся!*

A mão de um mestre a manipular efeitos e técnicas cênicas, a suscitar um clima onde tudo parece real e verdadeiro, a configurar criaturas que se impõem à primeira vista ao espectador como dignas de credibilidade e dotadas de organicidade vital e humana. (GUINZBURG, 2001, p.288)

Essa preocupação com um estilo mais “verdadeiro”⁴ está necessariamente amparada pela construção de personagens facilmente reconhecíveis pelo público, mas principalmente pela inserção da classe mercantil burguesa no drama russo. Como exemplos anteriores próximos na cronologia da produção dramática nacional, encontramos *A Desgraça de ter Espírito*, de Griboyedov (1795-1829) (escrita em 1823, mas liberada pela censura apenas em 1831) e *Um Mês no Campo*, de Turguêniev (cuja trajetória se assemelha a do texto de Griboyedov, tendo sido escrita em 1850, mas com liberação do texto apenas em 1861 e posterior apresentação ao público em 1872). Em ambos os textos dramáticos, o que se vê são personagens dos estratos sociais extremos: nobres ou servos. Para Gassner, no entanto, “Ostrovski foi o Balzac da classe mercantil moscovita uma vez que ele podia ser igualmente eficaz ao satirizar essa classe ou ao descobrir tragédia em seu meio” (GASSNER, 1996, p. 178-179). Em um momento histórico em que o próprio país buscava afirmar a sua identidade eslava, a fim de se fortalecer e ingressar na necessária industrialização e competição exigidas pela era capitalista, a presença dos textos de Ostrovski contribuía para dar uma “cor local” ao teatro, buscando se afastar das importações estéticas francesas ou italianas que vigoravam desde o século XVIII. Entretanto, apesar de Guinsburg reconhecer que as “construções de Ostrovski são, em sua maioria, habitadas por gente do povo, sendo tipicamente russas em forma, espírito e linguagem” (GUINSBURG, 2001, p. 289), os seus escárnio e deboche não estavam ausentes em sua pena ácida.

Embora interessado na alma popular e no passado russo, como atestam as suas peças históricas [...] e as fantasias folclóricas e poéticas [...], Ostrovski não se fixou nas buscas românticas e nacionalistas, nem na glorificação do despotismo czarista, que o movimento eslavófilo, sobretudo na década de 1860, desencadeara e cultivara. Ligado por algum tempo a essa corrente, recusou-se a renunciar ao espírito crítico e ao traço satírico, que são o fulcro da maioria de suas comédias sobre a sociedade russa. (GUINSBURG, 2001, p. 289-290)

Um último elemento fundamental para a canonização do nome de Ostrovski na cena teatral russa foi seu esforço incansável de promover a arte teatral e de elevar o status de seus realizadores. Como atesta Guinsburg, mais uma vez, Ostrovski foi “diretor do departamento artístico dos Teatros Imperiais de Moscou, sendo o primeiro profissional a ocupar o cargo. Fundou escolas dramáticas e ensinou atores, [...] procurou elevar o status do comediante e ampará-lo na velhice e na necessidade. Fundou a Corporação dos Atores e várias instituições de assistência médica e financeira à gente de teatro.” (GUINZBURG, 2001, p. 290-291)

3. OSTROVSKI EM MOSCOU

Após uma breve contextualização histórica, percebe-se que o nome de Ostrovski traz embutida a ideia de renovação e busca por novas linguagens. Era de se esperar que os encenadores russos que estivessem atrás do mesmo projeto político em busca de algo diverso do que vinha se praticando até então elegessem os textos do artista-símbolo do Teatro *Maly* para aplicar os seus próprios princípios artísticos. Foi isso o que se deu primeiramente com Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e, mais tarde, com outros artistas.

4 A recusa em adotar os termos ‘realista’ ou ‘naturalista’ se justifica pela despreensão deste artigo em discutir as afiliações estéticas de Ostrovski.

O encontro virtual entre Ostrovski e Meyerhold aconteceu mais de uma vez. Em 1916, o encenador russo escolheu uma das obras mais relevantes do autor dramático: *A Tempestade*. Coerente com a busca por uma “reteatralização” da arte teatral, Meyerhold recategorizou a peça não mais como um drama realista, mas como uma tragédia romântica na linha de *Boris Godunov* de Pushkin (1799-1937), buscando enfatizar o lirismo da linguagem em vez do aspecto cotidiano dela. Para Braun, esta produção “antecipou uma linha vital no desenvolvimento de Meyerhold após a Revolução” (BRAUN, 1998, p. 78, tradução nossa)⁵ além de “ter sido um grande desafio à tradição e uma das primeiras das várias releituras vigorosas de Meyerhold dos clássicos russos” (BRAUN, 1998, 79, tradução nossa).⁶ No entanto, seria a montagem de *A Floresta*, oito anos mais tarde, que iria se tornar um marco nas experimentações estéticas de Meyerhold. Para Scherbakov, o sucesso deste espetáculo dependeu de dois fatores: o otimismo com a Nova Política Econômica dos anos vinte na Rússia, ou, em outras palavras, a “atmosfera carnavalesca desse tempo de flash-back da ideia de coletivização total” (SCHERBAKOV, 2011, p. 110), e a experiência acumulada de Meyerhold com técnicas e estilos teatrais improvisacionais e populares. Graças a uma “oposição aberta sem semitons” (SCHERBAKOV, 2011, p. 111), Meyerhold conseguiu atingir um público mais vasto, que rechaçava as propostas artísticas mais herméticas da vanguarda teatral russa pré-revolucionária. Desta vez, o uso de arquétipos facilmente reconhecíveis pela plateia, tanto nas personagens quanto na configuração do cenário, que continha elementos culturalmente muito próximos dela, permitiu um diálogo direto entre a obra e a sua recepção. Em resumo, houve um

[...] choque audaz de estilos, métodos e meios expressivos que pareciam heterogêneos, [e] assim nascia o teatro do século XX, agressivo e exigente, racional e ao mesmo tempo poético, condicional e extremamente concreto na sua verdade ardente sobre o homem e o mundo. (SCHERBAKOV, 2011, p. 112)

Dos diretores que fizeram parte do período de ouro do teatro russo no início do século XX, Eisenstein (1898-1948) montou *Bastante Estupidez em Todo Sujeito Sabido* em 1923, Tairov (1885-1950) encenou a sua versão de *A Tempestade* em 1924 e, na década de 1910, Fiodor Kommissarzhevsky (1882-1954) já havia incursionado mais de uma vez pela obra de Ostrovski. Sobre a sua perspectiva estética:

Não o encarou apenas como um pintor ou denunciador de certo ambiente ou classe, principalmente os dos mercadores, mas, sim, como um artista empenhado em contrapor e revelar o embate intemporal entre o indivíduo e a sociedade, entre a matéria que é opressão e abuso e o espírito que é alegria e compreensão humana. Neste último, o lado luminoso, que reúne a simpatia do autor, estaria representado, pensa Kommissarjévski, por elementos essenciais da própria alma russa, a qual assumiria a feição não só das grandes personagens, como daquilo que era tido como entremeio lúdico e expediente de “alívio”, ou seja, as danças, as canções, os jogos e os rituais que se mesclam constantemente às ações principais das peças de Ostrovski. Destarte, ressaltar-se-ia nesse criador dramático não a qualidade acusatória, mas um profundo amor em relação à vida, aos costumes do povo, inclusive em seus aspectos mais sombrios. Daí o estilo pintoresco, afirmativo e jovial que Kommissarjévski lhe deu em cena. (GUINSBURG, 2001, p. 125-126)

A opção por acrescentar uma citação longa se dá para ressaltar a riqueza da obra de Ostrovski, que permitiu que dois encenadores, ambos dissonantes do teatro revolucionário político didático do regime

5 No original: “foreshadowed a vital line in Meyerhold’s development after the Revolution”.

6 No original: “was a bold challenge to tradition and the first of Meyerhold’s many invigorating reinterpretations of the Russian classics”.

stalinista – um tendo se exilado no início dos anos vinte e o outro tendo sido executado pela NKVD⁷ -, mesmo assim, buscassem sublinhar qualidades diferentes na escrita dramática de um mesmo autor: Kommissarzhevsky, por meio do lúdico e do afirmativo, e Meyerhold, por meio do formal e do grotesco.

Em 1967, o diretor Mark Zakharov (1933-2019) decidiu encenar o texto *Um Emprego Lucrativo*. A semelhança dos períodos históricos – o do texto, logo após a morte do czar Nicholas I (1796-1855), e o da encenação, logo após a morte de Stalin (1878-1953) – era gritante. Zhadov, o protagonista, estava tentando viver na Rússia sem se autodegradar, sem receber propina e sem possuir um “emprego respeitável”. (SMELIANSKY, 1999, p. 156)

Com a dissolução da União Soviética em 1991, uma nova era se iniciou para a Rússia. Mesmo que um regime não consiga mudar de um dia para o outro, o que se propagava era uma mudança. Segundo Smeliansky (1999, p. 146, tradução nossa),

Aleksandr Ostrovsky, que tinha descrito a ascensão da burguesia no século passado, se tornou um dos dramaturgos mais populares da nova Moscou. Os títulos de suas comédias e dramas pululavam novamente e repletos de duplos sentidos: *Dinheiro Fácil, Lobos e Ovelhas*.⁸

Então, em 1993, outro paralelismo histórico aconteceu a partir da encenação de um texto de Aleksandr Ostrovski. Piotr Fomenko (1932-2012) dirigiu *Os Inocentes Culpados*. Em um período “pós-ideológico”, no qual tratar abertamente de política era considerado ultrapassado pelos pós-modernos e pelos neoliberais, e na própria Rússia talvez perigoso por não se saber muito bem ainda qual seria a nova conformação de forças após a derrocada da União Soviética, este diretor retoma o espírito efusivo e carnavalesco de Vakhtangov (1883-1922). A montagem de *Turandot*, em 1922, tinha acontecido naquele mesmo teatro (o hoje chamado Teatro Vakhtangov) e a atmosfera de exuberância cênica ecoava na montagem de Fomenko. De Vakhtangov, diz a crítica teatral que ele conseguiu aproximar o melhor dos teatros de Stanislavski e de Meyerhold, artistas aparentemente antitéticos por excelência⁹. A encenação de *Os Inocentes Culpados* parece ter atingido o mesmo resultado, aliando verdade cênica e teatralidade pura. Para Smeliansky, a importância da montagem de Fomenko estava em que “Através de Ostrovski, ele nos fez um sinal e nos fez perceber que estávamos ainda vivos, que o teatro estava vivo, que a praga tinha aparentemente ido embora. Estes comediantes, estes bufões, são surpreendentemente, inconscientemente sensíveis a uma mudança no tempo da história.” (SMELIANSKY, 1999, p. 211)

4. OSTROVSKI EM FLORIANÓPOLIS

Antes de passarmos especificamente para o lugar de Ostrovski no projeto “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, faz-se mister explicar este trabalho de pesquisa e de extensão de forma

7 Sigla em russo que corresponde ao Comissariado do Povo para Assuntos Internos, órgão do governo soviético, criado em 1934 e renomeado como Ministério do Interior em 1946, e que era responsável, entre outras funções, pela repressão política e assassinato de dissidentes.

8 No original: Aleksandr Ostrovsky, who had described the rise of the bourgeoisie in the last century, became one of the most popular playwrights in the new Moscow. The titles of his comedies and dramas sparkled again and filled with topical meaning: *Easy Money, Wolves and Sheeps*.

9 “Evgueni Vakhtangov irá operar entre a sensibilização stanislavskiana e a formalização meierholdiana e que caracterizará sua principal fase de *régisseur*.” (GUINSBURG, 2001, p. 118).

sucinta.

Ele surge a partir da união de três elementos, aparentemente sem nenhuma relação: textos dramáticos de crítica social do século XIX, formas teatrais asiáticas e comunidades marginalizadas na ilha de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina.

O interesse por textos dramáticos, em primeiro lugar, está em consonância com um dos eixos do curso de graduação ao qual este projeto de pesquisa e extensão está ligado: a Escrita Dramática. Iniciativa praticamente inédita no país, este bacharelado oferece um aprofundamento na arte da escrita de textos dramáticos para o aluno que quiser se especializar neste eixo do curso. A defesa do drama se dá enquanto um gênero que ao mesmo tempo em que se enquadra em uma arte com propósito de engajamento político, consegue manter o interesse do seu público pelo tempo em que estiver sendo encenada, pois está estruturada a partir de impulsos inerentes ao ser humano, como a tensão, a vontade e o conflito, ao contrário de certas vertentes do teatro que se gabam de sua contemporaneidade, mas que só conseguem aborrecer. Acrescido ao uso do drama como base dos espetáculos do projeto, estes textos se caracterizam por efetuarem uma crítica social, independentemente do subgênero dramático em que foram escritos. Além disso, tem-se uma certa preferência por autores ou negligenciados pela produção teatral brasileira (como o caso de Ostrovski) ou desprezados pela crítica canônica.

O uso de formas teatrais asiáticas se justifica pela opção estética em se criar fricções que mantenham a atenção contínua do espectador, impedindo tanto uma identificação de caráter psicológico-ilusionista quanto um afastamento causado por um possível hermetismo experimental. A partir das apropriações de diferentes encenadores – de nomes como Mnouchkine, Meyerhold e Brecht –, o teatro asiático vem sendo cotejado como uma referência estética em espetáculos teatrais realizados no ocidente desde pelo menos o início do século XX. A formalização, o uso da convenção, o minimalismo nos elementos cênicos, a conexão com o espectador sem que o ator necessariamente precise sair do espaço de atuação, todos estes elementos interessam ao projeto, na medida em que seu propósito último é o de enfatizar a crítica social despertada pelo texto, acirrada pela forma teatral asiática e, por último, acolhida na recontextualização da mesma no seio de uma comunidade marginalizada da cidade de Florianópolis.

Além de uma voz hegemônica, qualquer lugar possui outras vozes que estão ou que são apagadas pelo *establishment*. No caso de Florianópolis, o capital define o que interessa ser dito e divulgado, a partir da criação do que poderíamos chamar de mito. Esse mito em questão se promove como um espaço de sofisticação, beleza natural, divertimento constante, vida saudável, corpos seguindo o padrão de uma época e mentes superficiais. Nesse contexto, tudo aquilo que não se insere deve ser colocado à margem, ou, em certos casos, apagado. Florianópolis se orgulha de seu passado açoriano, mas se esquece que outras raças e etnias também construíram a cidade e fazem parte do seu desenvolvimento. As propagandas turísticas elegem sempre famílias tradicionais como símbolo da felicidade, não dando espaço para as famílias não-tradicionais, os representantes da terceira idade, a comunidade LGBTQIA+, as mulheres que criam sozinhas os seus filhos. Assim, o projeto elege, para cada um dos textos escolhidos, uma dessas comunidades marginalizadas pelo poder e pela mídia, para dar voz àqueles que não a têm.

O texto de Ostrovski escolhido para um destes espetáculos é exatamente a sua estreia enquanto autor teatral - *É um negócio de família* - cuja trajetória truncada se insere de forma coerente em um projeto que pretende acusar as desigualdades de um sistema que faz uso dessa sutil ferramenta de opressão mencionada no parágrafo anterior. O texto é uma feroz sátira à classe média russa dos meados do século XIX – conhecida como a versão nacional de *Tartufo* -, que colocou Ostrovski sob controle da polícia secreta

e causou a ira do czar Nicolas I e do censor, o qual proibiu a peça por dez anos, acusando as personagens de serem “vilões de carteirinha”, o diálogo, obsceno e o texto, um insulto aos “bons” mercadores de toda a Rússia.

Nesse texto, Bolshov, um comerciante corrupto, vive na companhia de sua mulher Agrafena, sua filha Lipotchka e uma empregada, as quais estão apenas preocupadas em encontrar um marido rico e de uma classe social superior para a jovem. O comerciante, para fugir dos seus credores, encontra uma solução e decide decretar uma falência fraudulenta, com o auxílio de seu advogado, Rispolozhensky, e de seu braço-direito, o funcionário Lazar. Os dois, entretanto, mostram o mesmo oportunismo e sagacidade e acabam por dar o golpe em Bashov, que ainda vê a sua filha se casando com o *nouveau-riche* Lazar, para aumentar a humilhação e a pretensão da família toda.

O gênero teatral asiático escolhido para reforçar o tom de deboche do texto é o *Bhavaï* indiano, drama rural praticado numa extensa área da Índia ocidental – principalmente em Guzerate, mas também Saurashtra, Madia Pradexe e Rajastão -, cuja origem está provavelmente em cantos devocionais do século XIV. A palavra quer dizer “aqueles que despertam sentimentos”. O espaço cênico é desenhado em forma de círculo na areia, ou com o derramamento de óleo, e a trama se estrutura a partir de em média dez histórias unidas pela voz de um mesmo narrador. O tom é sempre otimista, e a forma é conhecida pela sua obscenidade, sátira, vulgaridade e acidez. A *rasa* – sentimento dominante de acordo com o *Nathyastra*¹⁰ – é o humor. Os temas são seculares. As preliminares ao espetáculo remetem ao caráter devocional: uma deusa é invocada, tochas são acesas em volta do espaço cênico e apenas os atores têm a permissão de adentrá-lo. A sequência da programação inicia-se com duas esquetes cômicas, seguidas de danças e cantos ligados a questões contemporâneas. As personagens são tipos – o marido cornudo, o mercador ambicioso - que sofrem o escárnio do texto. Os músicos se sentam ao redor do círculo e acompanham as canções com trompetes barulhentos (*bhungal*) e tambores que cadenciam o ritmo, além de uma gaita que executa as melodias. Todos os atores são homens. As maquiagens são exageradas, principalmente nas sobrancelhas e bigodes. Durante o período anual das performances, os atores devem evitar relações sexuais para manter a energia. Antes um gênero eminentemente rural, o *bhavaï* caiu nas graças dos que praticam um teatro urbano com forte teor crítico.

A concepção do espetáculo recontextualiza o texto para uma comunidade de periferia de Florianópolis, convertendo os costumes culturais da Rússia czarista, da classe burguesa representada por Ostrovski, para outro espaço histórico-geográfico. Sem pretensões maniqueístas, o espetáculo mantém o texto original praticamente intacto e transporta a crítica aos comerciantes moscovitas do século XIX para uma favela escondida dos caminhos oficiais da elite ou dos turistas na ilha de Florianópolis, mostrando o quanto o sistema capitalista já se entranhou em todas as camadas sociais, fazendo com que o comportamento mesquinho e ávido por lucro da burguesia esteja presente em todo o lugar. A adoção de comportamentos e costumes alheios ao locus das personagens mostra a impiedosa destruição exercida pelo capital, que apaga os rastros de culturas alheias ao seu universo veloz e exploratório, a partir da criação de necessidades que se tornam imprescindíveis para qualquer um. Na montagem, serão apresentados estes dois universos: um mais autóctone, que busca resgatar a dignidade do ser humano e a manutenção de sua matriz cultural, e outro, que mimetiza um modo de ser que não concebe nada além dele.

Como todo processo teatral, esta junção de diferentes elementos é orgânica, ou seja, poderá ser

¹⁰ Tratado poético sânscrito sobre as artes da representação (a raiz da palavra *Natya* significa atuar, representar), atribuído ao brâmane Bharata, datado entre 200 a.C. e 200 d.C e considerado um dos cinco livros sagrados da tradição védica.

alterada ao longo dos ensaios, já que está se tratando de temas bastante delicados com uma intenção mais interessada em apresentar uma situação social dada do que tentar resolvê-la. No entanto, apesar da mescla de diferentes tradições teatrais e da recontextualização temporal, o texto de Ostrovski será mantido na íntegra, com pequenas alterações em função de sua readequação histórica e geográfica. Entendemos que sua escrita dramática funciona como impulso para o estabelecimento da crítica, mas também para assegurar um espetáculo intenso e divertido, pois, como já nos dizia Bertolt Brecht (1898-1956), se não nos preocuparmos em divertir o público, ele nos escapa, e o trabalho ideológico de provocação cai por terra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das funções importantes da arte teatral está em divulgar a obra de autores dramáticos até então desconhecidos do público. Por questões de desconhecimento, mas também de outras como ausência de traduções, por exemplo, o nome de Ostrovski não aparece no repertório das companhias teatrais brasileiras. Ao eleger um de seus textos para montagem, no âmbito do projeto “Vozes Reais, Antípodas Naturais: Floripa, a Flor do Oriente”, acreditamos estar cumprindo esta importante função de expansão do referencial cultural do público, além de afirmar a contemporaneidade de um autor teatral, que, por meio do riso e do escárnio, não poupa os que modelam suas vidas a partir dos princípios capitalistas da vantagem, do negócio, da exploração e do lucro.

REFERÊNCIAS

- BRANDON, James R. **The Cambridge Guide to Asian Theatre**. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- BRAUN, Edward. **Meyerhold on Theatre**. London: Methuen, 1998.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SCHERBAKOV, Vadim. Os Motivos da Comédia de Máscaras Italiana na Arte da Encenação Russa dos Anos 1910-1920. In: CAVALIERE, A. E VASSINA, E. **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011. 63-102.
- SMELIANSKY, Anatoly. **The Russian Theatre After Stalin**. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

ALVORECER

CONCEITO DE HETEROTOPIA E OS FILMES PERNAMBUCANOS CONTEMPORÂNEOS

João Gabriel Sotero Siqueira¹

Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa²

RESUMO

Neste artigo, iremos discorrer sobre o conceito de heterotopia, presente nos filmes pernambucanos contemporâneos, visando compreender a representação fílmica das diversas paisagens naturais e culturais que fazem parte do estado de Pernambuco, através da análise de material bibliográfico e filmes relacionados. A pesquisa parte do estudo do cinema mundial, em acordo com Costa (2008), a fim de compreender os conceitos fundamentais da sétima arte. O estudo dá ênfase no audiovisual pernambucano, buscando compreender sua história, produções e afetos, utilizando filmes pernambucanos e o material bibliográfico referente a Recife cinemática representada em *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003) e *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), estudada a partir da visão de Gomes Jr. (2016), bem como a *brodagem* no cinema em Pernambuco, estudada por Nogueira (2014).

Palavras-chave: Cinema, Pernambuco, Recife, heterotopia, paisagem.

THE CONCEPT OF HETEROTOPIA AND CONTEMPORARY PERNAMBUCO'S FILMS

ABSTRACT

In this article we will discuss the concept of the heterotopia present in contemporary Pernambuco's films. To understand the representation of the various natural and cultural scenarios of Pernambuco state. The research starts from the study of world cinema, in agreement with Costa (2008), in order to understand the fundamental concepts of the seventh art. The study emphasizes the Pernambuco's audiovisual. Seeking to understand its history, productions and affections. This work has used Pernambuco's films and the bibliographic material referring to Cinematic Recife, represented in *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003) and *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), studied from the point of view of Gomes Jr. (2016), as well as the *brodagem* in Pernambuco's cinema, studied by Nogueira (2014).

Keywords: Cinema. Pernambuco. Recife. Film. Heterotopi. Landscape.

1 Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Bolsista de Iniciação Científica PIBIC - CNPq; Técnico em informática pelo IFRN.

2 Professora Titular do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Possui Pós-Doutorado (2012-2013) em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles - UCLA, USA; Doutorado (2001) e Mestrado (1993) em Media Studies pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação (1986) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Líder (2003-2020) e, atualmente, Vice-líder do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação.

Introdução

O desenvolvimento do cinema nacional é marcado por um extenso histórico de lutas contra a falta de recursos, que muitas vezes aliado a um estigma negativo e raríssimo apelo popular, acabou forçando os cineastas brasileiros a procurarem maneiras criativas de contornarem o problema. Criando contatos, artimanhas, afetos e parcerias que manteriam viva a produção cinematográfica brasileira até nos tempos mais difíceis.

Essa paixão coletiva pelo cinema, apesar dos empecilhos e contratemplos, é traço essencial da produção pernambucana, desde as filmagens mais antigas até as mais recentes. Pensamento coletivo que uniu visões individuais, gerando uma paisagem complexa e diversificada do estado de Pernambuco, principalmente a cidade de Recife, que é palco das principais obras pernambucanas.

O conceito de heterotopia, usado por Michel Foucault para descrever espaços com múltiplas camadas de significado e relações que não podem ser imediatamente observadas, serve como peça-chave para compreender as conexões, geralmente subjetivas, encontradas nos filmes contemporâneos pernambucanos. Obras que remontam a uma visão profunda sobre o estado de Pernambuco, representando as incontáveis faces da cidade do Recife, fruto dos olhares de diferentes cineastas pernambucanos, movidos em conjunto pelo sistema da *brodagem*, abordado por Nogueira (2014).

O presente artigo tem como objetivo a análise das diversas representações das paisagens e lugares urbanos pernambucanos. Baseando-se no discurso narrativo e na linguagem estética dos curtas e longas pernambucanos, relacionamos e mapeamos as diversas visões da cidade, como a Recife fétida de *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), a Recife luxuosa de *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009) ou a Recife sonora de *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Para compreender e relacionar tais obras e as visões que se relacionam, um estudo sobre o ciclo regional pernambucano do século XX é necessário, buscando identificar as evoluções que influenciaram e ainda influenciam os cineastas contemporâneos, unindo as representações tão autorais em uma figura multifacetada do estado de Pernambuco, especialmente a cidade de Recife.

Desenvolvimento

Uma análise do livro *Cinema Mundial Contemporâneo* (Mascarello, 2008) dando foco ao cinema nacional, é essencial para compreender suas fases, figuras e evoluções. Buscando entender o contexto geral da história do cinema brasileiro, como as circunstâncias em que os cineastas produziram e as adversidades enfrentadas, bem como as diversas discussões sobre as definições de cinema nacional, que viriam a ser muito úteis para melhor desenvolver uma ideia de cinema pernambucano.

O livro apresenta um apanhado histórico do cinema nacional, começando pela crise na produção na década de 90, criada pelo “choque de capitalismo” fomentado pelo governo Collor, contexto histórico muito importante para a compreensão das dificuldades financeiras no cinema pernambucano. Comenta também sobre os momentos da produção resultante da elaboração de políticas para dedução de imposto em investimentos no cinema nacional, algo que propiciou a criação da Globo Filmes.

Esse período do cinema brasileiro produziu filmes com muito impacto no mercado e cultural, e que marcaram o imaginário popular e renderam ótimas bilheterias, como por exemplo *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) e *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando

Meirelles, 2003). Esse momento é visto pelo autor como representante de uma política pública efetiva, mas com muitas produções que carregavam certo conservadorismo estético, pouquíssima “diversidade ativa” e muitas vezes uma expressão banal.

A tese de doutorado da prof. dra. Amanda Nogueira, *A brodagem no cinema em Pernambuco* (2014), acompanhada dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), contribuíram sobremaneira para a pesquisa em pauta. Em sua tese, Nogueira descreve a definição e importância da expressão *brodagem* para o cinema produzido em Pernambuco.

Essa prática de *brodagem*, na visão da autora, permeia o quadro histórico do cinema pernambucano, reunindo produções, figuras, lugares e contextos importantes para o estado. Tendo o “Ciclo do Recife” como exemplo, a autora se refere ao grupo de amadores que com recursos próprios movimentaram o cinema na capital de Pernambuco na década de 20, iniciando uma cadeia de afetos pela sétima arte, que permitiu a sobrevivência dessas produções através da cooperação entre seus participantes.

Nogueira defende que essa paixão coletiva pelo cinema ecoou até as produções contemporâneas, criando um contexto de afetos entre os cineastas, que colaboram entre si para contornar a escassez de recursos, deixando rastros desse afeto em suas obras. Traços, que podem ser observados através da escolha de músicas, personagens, temas, referência e diversas outras características em comum, criando uma ideia coletiva sobre o estado de Pernambuco e a cidade do Recife - remontada por diversas narrativas autorais.

A tese de Nogueira defende que a cidade do Recife tem papel crucial na estrutura da *brodagem*. O uso de cenas em lugares reais da cidade, além de reduzir o custo, acaba gerando uma visão sobre Recife, que após ser representada de diversas maneiras em diversos momentos, acaba por se tornar uma espécie de personagem de certas produções. Sendo possível perceber relações, emoções e nuances sendo associadas ao espaço, como as vidas decadentes de *Amarelo Manga*, a desolação em *Cinema, Aspirinas e Urubus* e as relações animalesca de *Baixio das Bestas*, que são acompanhadas pela representação do espaço.

A próxima etapa da pesquisa partiu dos filmes *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012) e *Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e da leitura da dissertação de mestrado defendida por Gervásio Hermínio Gomes Júnior, *Recife cinematográfica: as paisagens fílmicas em amarelo manga e febre do rato* (2016), pretendendo relacionar o material estudado com o conceito de heterotopia. A dissertação desenvolve um estudo minucioso sobre a representação cinematográfica do Recife, utilizando *Amarelo Manga* e *Febre do Rato* para exemplificar algumas das faces da cidade que podem ser observadas através do olhar de diretores pernambucanos.

Gomes Jr. apresenta uma proposta teórico-metodológica para a análise geográfica de um filme, ressaltando a importância de se ler e interpretar o texto fílmico minuciosamente, observando ângulos, locações, movimentos de câmera, sons e a intertextualidade da obra, a fim de compreender as qualidades do objeto estudado. Aponta também a relevância de se estudar as referências bibliográficas relacionadas aos filmes de interesse para a análise.

A dissertação dedica espaço para uma melhor compreensão das definições e elementos da paisagem, dando foco a paisagem fílmica, entendendo-a como um texto produzido a partir da realidade, moldado pela visão de quem observa. Introduce ainda o conceito de Cidade Cinematográfica, e o associa a um imaginário espacial que inclui a cidade na narrativa fílmica, sendo essencial para a compreensão dos diferentes pontos de vista representados em *Amarelo Manga* e *Febre do Rato*.

Resultados e Discussão

No livro *Cinema Mundial Contemporâneo* (2008), Mascarello parte da ideia de que o conceito de cinema nacional foi algo muito mal explorado por muito tempo, em parte pela dificuldade em restringir de forma objetiva um objeto de estudo muito subjetivo. Dessa forma, o autor percebe ser necessária uma reinvenção do conceito, algo que traria uma manutenção teórica do potencial explicativo da palavra. Para tanto, ele recorda a globalização do cinema Hollywoodiano, que durante a década de XX domina o mercado com um cinema multicultural, algo que passa a ser combatido pelo cinema europeu, que adota uma nacionalização de seus filmes como contraponto as produções norte americanas, com uma identidade nacional muito ligada a língua falada.

Adotando-se esse relativismo epistemológico, quero crer, já não seria tão relevante buscar definições precisas do que é ou não um filme ou um cinema “nacional” – operação que se torna crescentemente difícil no cenário da globalização. O que importaria, então, seria neles identificar as marcas ou a presença do nacional – mesmo que coabitando com as do sub e do supranacional – sendo essas marcas, vale insistir, imputadas na recepção, e não “dadas” numa textualidade imanente. (Mascarello, 2008, p.58)

Apesar de existirem certos problemas em fixar uma definição de cinema nacional, como a criação de uma nacionalidade legítima ou a representação da nação como algo hegemônico, o autor conclui que cinema nacional seria uma experiência social. Algo que mesmo sendo usado como marketing para prometer certo nível de alteridade nas obras, ainda sim protege a ideia de diversidade sociocultural nos filmes e da população que consome tais produções.

Com a noção de cinema nacional mais bem estabelecida, o autor remonta ao contexto histórico do cinema brasileiro contemporâneo em seu início, partindo da crise na produção gerada pelas políticas do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Apontando o quase que total desaparecimento de novas produções nacionais, uma vez que os incentivos e subsídios públicos cessaram, deixando os cineastas brasileiros sem condições de competir por espaço no mercado.

Mas com o início do governo de Itamar Franco, percebendo a decadência da produção cinematográfica brasileira, o poder público passou a conceder dedução de imposto para empresas que investissem no setor de cinema nacional, propiciando o surgimento de longas com enorme relevância no mercado e na cultura. Criando um espaço para empresas divulgarem suas marcas, fornecendo sustento para a indústria nacional, mas criando um padrão muito inflexível, a fim de manter a boa imagem das empresas.

Essa fase estabeleceu marcos importantes para o cinema nacional, como um bom exemplo de políticas públicas efetivas, a criação da Globo Filmes e produções como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) e *Cidade de Deus* (Kátia Lund e Fernando Meirelles, 2003). Porém, veio acompanhada de um período de forte conservadorismo estético, pouquíssima “diversidade ativa” e muitas produções que foram consideradas expressões banais.

A tese de doutorado *Brodagem no cinema em Pernambuco* (Nogueira, 2014) apresenta o afeto como uma importante estrutura para o cinema produzido em Pernambuco. Nogueira alude a um contexto histórico de escassez de recursos, presente desde o ciclo do Recife na década de 1920, quando cineastas amadores se reuniram para produzir obras experimentais com recursos próprios.

Nogueira defende que essa produção coletiva permanece presente no cinema pernambucano até

os dias atuais, sendo popularmente conhecida como *brodagem*. Uma estrutura baseada na paixão e desejo de fazer cinema, a qual une diversas pessoas relacionadas a sétima arte para tornar viáveis as produções, mesmo com orçamentos baixos, dividindo os recursos e trabalho, garantindo assim maior estabilidade para todos.

As relações de afeto na formação da equipe trazem à tona um fenômeno observável em diversos filmes pernambucanos, uma propagação de certas ideias, referências, militâncias e diversas outras visões compartilhadas pelo grupo. Elemento que cria um ponto de vista coletivo, montado por diversas produções muito autorais, com visões múltiplas e muitas vezes discrepantes, mas que erguem uma representação coletiva de uma realidade observada pelo grupo.

Em vinte anos, apareceram outras formas de se relacionar com o cinema, tanto do ponto de vista da produção, como do ponto de vista da recepção. São outros jovens, outros lugares, outra cidade, outra cena. O modo de produção local calcado na *brodagem* se faz cada vez mais presente. (Nogueira, 2014, p.17)

Visando traçar as evoluções dessa conexão por meio do cinema, a autora investiga as relações interpessoais em diversos períodos da produção cinematográfica pernambucana, buscando compreender as principais mudanças nas interações e como se mostraram presentes em diferentes obras. Por meio desta investigação, podemos perceber o impacto causado por gerações anteriores em cineastas mais jovens, bem como a importância de novos elementos que se incorporaram à cultura da *brodagem*, como os cineclubes, avanços tecnológicos e instituições de ensino.

A importância dos cineclubes é inegável para sobrevivência e disseminação da sétima arte em Recife, servindo de ponto de encontro de cineastas e entusiastas, propiciando a criação de novos laços, relações de trabalho e até mesmo sendo cenário das produções de seus frequentadores. A grande relevância nos espaços do Recife, para o desenvolvimento do cinema, também é tema da pesquisa realizada por Nogueira, que constata inicialmente um amplo uso de locais cotidianos da cidade como cenários das gravações, uma vez que reduziria o custo das produções. Porém, gradativamente, esses lugares passam a ter papéis notáveis nas narrativas, transformando a cidade em uma espécie de entidade, que apresenta diversas personalidades e desenvolve relações com outros personagens.

Em cada filme, uma cidade. Em cada canto da cidade, um filme. Em cada local, uma história e vice-versa. Múltipla, híbrida, heterogênea e repleta de contrastes. Uma cidade que se transforma e afirma sua heterogeneidade a cada nova representação a qual é sujeita. Uma cidade com a vocação para ser o que não é. A vocação para a imagem chama a cidade: Recife. A cidade convida os jovens cineastas para usufruí-la e representá-la. (Nogueira, 2014, p.114)

Nogueira percebe nas filmagens uma insistente representação de características recorrentes da cidade, com cineastas diferentes dando ênfase em qualidades diferentes, mostrando a Recife metrópole, provinciana, quente, fedorenta e várias outras faces que remontam uma cidade múltipla, observada por distintos pontos de vista, criando as mais diversas conexões com seus múltiplos habitantes.

Essa visão coletiva com uma representação autoral é observável em diversos filmes pernambucanos. Um exemplo usado pela autora é a relação patriarcal e decadência canavieira, explorada em *Baixio das*

Bestas e *O Som ao Redor*, fruto de uma cultura de tradição que perdurou após o êxodo rural. Mesmo com narrativas discrepantes, os longas tratam de uma hierarquia social pautada no patriarcado, discutindo temas semelhantes, mas em ambientes diferentes e com estéticas completamente divergentes. É possível notar até um certo diálogo entre imagens de *Baixio das Bestas* e *O Som ao Redor*, como os prédios de cinema em ruínas, que tem suas aparições em ambos, podendo mostrar a tentativa de trazer à tona a crise do cinema, como teoriza a autora.

Estariam Kleber Mendonça e Cláudio Assis estabelecendo uma conversa sobre a crise da representação cinematográfica em uma metalinguagem crítica? Em *Baixio das Bestas* e *O Som ao Redor*, não há mais possibilidades para o cinema e para a realidade. (Nogueira, 2014, p. 173)

Imagem 1: A demolição do Cinema.



Fonte: *Baixio das Bestas* (2006)

Imagem 2: Cinema em ruínas.



Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A dissertação de mestrado *Recife cinematográfica: as paisagens fílmicas em amarelo mangam e febre do rato* (2016), defendida por Gervásio Hermínio Gomes Júnior, apresenta uma minuciosa análise das paisagens retratadas pelo diretor Cláudio Assis. O autor observa a paisagem como expressão cultural, um texto e linguagem que comunicam, trazendo um recorte da realidade, visando esquematizar o que é real.

Paisagem é, portanto, o que entendemos como “real”. Mas esse real, vale ressaltar, não deve ser confundido com o natural, ou seja, ele é sempre uma produção, uma expressão cultural,

que quer dar uma impressão de natural (ou no caso do filme uma ilusão de realidade): seja uma pintura, um filme, um jardim, ou uma cidade. Para desenvolver tal análise o autor apresenta uma proposta teórico-metodológica para melhor compreender a geografia fílmica em questão. (Gomes Jr., 2016, p. 25)

Para desenvolver sua análise, o autor apresenta uma proposta teórico-metodológica, para melhor compreender a geografia fílmica, mencionando as etapas que podem ser seguidas em uma pesquisa interessada na investigação do espaço em filmes. Ler e interpretar o texto fílmico minuciosamente seria a primeira fase do estudo, buscando observar cautelosamente os ângulos, locações, movimentos de câmera, sons e intertextualidades da obra. Seguida de uma aproximação das fontes de dados a serem pesquisados, procurando expandir a visão para além da obra em si, situando a produção com outras semelhantes ou artigos, revistas, críticas e entrevistas relacionadas ao universo criativo do filme.

Gomes Jr. se refere à cidade cinemática como o imaginário espacial que inclui a cidade na narrativa fílmica, elemento importante para compreender o papel de Recife nos longas em questão, indo muito além de um espaço físico. Podemos perceber que em *Amarelo Manga* e *Febre do Rato* temos cidades cinemáticas diferentes, pois mesmo que ambos representem o Recife, seus imaginários espaciais servem a propósitos distintos, desenvolvendo relações diferentes com a narrativa.

Essa construção de um novo imaginário espacial influencia na nossa maneira de ver e vivenciar a “cidade real”, criando paisagens simbólicas, aderindo a ela novos sentidos e significados. Como por exemplo a visão decadente e envelhecida, apresentada em *Amarelo Manga*, ou a fétida, boêmia e revolucionária Recife, vista em *Febre do Rato*. Elementos todos presentes na “Recife real”, mas que recebem maior evidência nas obras de Cláudio Assis, reconstruindo a nossa visão e relação com a cidade concreta.

O conceito de cidade cinemática trazido por Costa (2000), é também importante no estudo das paisagens construídas pelos filmes, uma vez que as cidades cinemáticas atuam nesse sentido como paisagens simbólicas das cidades dadas em realidade, as quais chamaremos de concretas, elas (as cidades cinemáticas) não copiam essas cidades ditas “reais”, mas às reconstróem, aderem a elas diferentes sentidos e significados, influenciando no nosso modo de percebê-las e vivenciá-las. (Gomes, 2016, p. 20-21)

Conclusão

Por fim, podemos concluir que o estudo sobre a representação do espaço e do lugar no cinema pernambucano torna possível o surgimento de novos olhares sobre a história da sétima arte no Brasil, especialmente a do cinema produzido em Pernambuco. Permitindo o desenvolvimento de novas visões e formas de relação com a cidade do Recife em suas formas concreta (física) e fílmica.

Ao escolher os filmes e o referencial bibliográfico a serem considerados aqui, optamos por aqueles que auxiliassem no desenvolvimento de uma melhor compreensão do contexto histórico do cinema nacional, e em especial, o cinema pernambucano, bem como uma base teórica concreta sobre os elementos constituintes do cinema e especialmente o seu papel na construção de lugares e paisagens no contexto da relação existente com as ideias e imaginações de produtores e espectadores.

Analisando os filmes, buscamos compreender não apenas a sua forma estética, mas também os ideais e motivações por trás das imagens elaboradas e construídas pelos cineastas. Compreendendo a

representação do lugar e da paisagem não apenas em sua relação com seu referente, o espaço físico, mas como uma construção ideológica e/ou imaginária que possui relação com o pensamento político, social e cultural de sua época.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.
Costa, Maria Helena B. V. da. **Filmes de Prédio: Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes**. *Significação*, São Paulo, v. 48, n. 55, p. 74-95, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/171895>. Acesso em: 06 abr. 2022.

GOMES JUNIOR, Gervásio Hermínio. **Recife cinemática: as paisagens fílmicas em amarelo mangam e febre do rato**. 2016. Dissertação (mestrado) – Curso de Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. 2013. Tese (doutorado) – Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA

AMARELO MANGA; Direção: Cláudio Assis, Brasil, 2003.

BAIXIO DAS BESTAS; Direção: Cláudio Assis, Brasil, 2007.

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS; Direção: Marcelo Gomes, Brasil, 2005.

FEBRE DO RATO; Direção: Cláudio Assis, Brasil, 2011.

O SOM AO REDOR; Direção: Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

UM LUGAR AO SOL; Direção: Gabriel Mascaro, Brasil, 2009.

O DRAMA E SUAS IMPLICAÇÕES NA EDUCAÇÃO INFANTIL:

Reverberações do estágio obrigatório no ensino do teatro na cidade de São Luís - MA

Ronaldy Matheus Ramos da Silva¹

Fernanda Areias²

RESUMO

Apresentamos neste ensaio uma escrita a quatro mãos interessada em refletir sobre as possibilidades do drama na educação básica, tendo como recorte o contexto de São Luís do Maranhão. Além de realizar uma breve revisão sobre o drama e suas leituras no Brasil, apresentamos o campo de estágio no ensino infantil na referida cidade. Neste percurso, discutimos o lugar do ensino de arte na formação dos profissionais em educação, refletindo sobre currículos de cursos superiores de pedagogia e a inserção de licenciados em teatro na educação infantil. Reconhecemos na narrativa da experiência reflexiva, um espaço profícuo para pensarmos a ação docente e as implicações práticas de referenciais teóricos em contexto de atuação diversos. Colocamos luz sobre a experiência regional, com o intuito de exercitarmos, na escrita, um olhar distanciado, capaz de refletir implicações de drama e suas especificidades no contexto do estágio obrigatório no segmento da educação infantil.

Palavras-chaves: Drama, educação infantil, formação de professores.

DRAMA AND ITS IMPLICATIONS IN EARLY CHILDHOOD EDUCATION:

Reverberations of the obligatory internship in theater teaching in the city of São Luís - MA

ABSTRACT

In this essay, we present four-hand writing that is interested in reflecting on the possibilities of drama in basic education, with the context of São Luís do Maranhão as an outline. In addition to carrying out a brief review of the drama and its readings in Brazil, we present the internship field in early childhood education in that city. In this essay, we discussed the place of art teaching in the training of education professionals, reflecting on the curriculum of higher education courses and the insertion of theater graduates in early childhood education. We recognize in the narrative of the reflective experience, a useful tool to think about the teaching activities, and the practical implications of theoretical references in different contexts. We put light on the regional experience, in order to exercise, in writing, a detached look, capable of reflecting implications of drama and its specificities in the context of the mandatory internship in the segment of early childhood education.

Keywords: drama, early childhood education, teacher training.

1 Ator, Contista, Dramaturgo, Diretor, Produtor Cultural, Professor de Teatro e Pesquisador, é Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão, onde desenvolveu pesquisas artísticas/acadêmicas nas áreas de pedagogia do teatro, etnocologia, teatro e tecnologia e dramaturgia, vinculadas aos grupos de pesquisas: Laboratórios de Tecnologias Dramáticas - LABTECDRAMA, Núcleo de Práticas da Performance - NEPP.

2 Possui bacharelado em Artes Cênicas- Habilitação Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Candido Mendes, Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Doutorado em Informática na Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente desenvolve sua pesquisa de pós-doutorado Solos Maranhenses na Universidade de Lyon II, França.

Espaço de partida: apresentando o contexto da ação

Este ensaio busca imprimir nas linhas e páginas que se seguem, uma experiência na atividade do estágio obrigatório supervisionado no segmento da Educação Infantil do Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão - UFMA.

O estágio, neste contexto, propõe ao discente em formação, sua primeira inserção no campo da educação básica. Trata-se de uma atividade de 125 horas, subdividida em orientações teóricas, estudos de referenciais, organização de um planejamento e observação do campo escolar, culminando com a etapa de atuação e execução do plano de trabalho.

Para além de um relato da experiência, buscaremos alguns dados que nos ajudem a compreender o campo de trabalho do profissional da Educação Infantil no município de São Luís - MA, analisando a Lei de Diretrizes e Bases da Educação - LDB, Plano Municipal de Educação - PME, Base Nacional Comum Curricular - BNCC e os Projetos Políticos Pedagógicos do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Maranhão - UFMA e da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, a fim de identificar na redação desses projetos, a articulação dos conteúdos de arte na estrutura curricular do referido curso.

Na primeira seção deste artigo, analisaremos as características da educação básica do município de São Luís - MA e a composição do perfil de formação do profissional atuante na Educação Infantil. Na seção seguinte, faremos uma breve revisão do drama e sua inserção no País, além de relatar a experiência de estágio obrigatório supervisionado no segmento da Educação Infantil em uma escola da rede pública de ensino.

Características da rede de Educação Infantil em São Luís - MA

Historicamente, o teatro acontece nos ambientes educacionais, formais e informais, em duas ocasiões: nas comemorações de datas festivas e cívicas ou como ferramenta de apoio a alguma atividade específica de disciplinas consideradas sérias, desenvolvendo conteúdos de outras áreas de conhecimento, como se o teatro em si não tivesse seus conteúdos próprios e de suma importância a formação de um cidadão apto a se relacionar com as diversas linguagens (FERREIRA, 2012, p.9).

Refletimos junto à Taís Ferreira, pois, o pensamento acerca da função do ensino do teatro no contexto formal ainda permeia uma estrutura de práticas alheias ao currículo, marginalizando este trabalho e negando as possibilidades de processos de ensino e aprendizagem alinhados a conteúdos curriculares para a disciplina de Arte.

O Plano Municipal de Educação (PME) de São Luís, qualifica a Educação Infantil, como sendo:

[...] a primeira etapa da educação básica, tendo como finalidade o desenvolvimento integral da criança de até 5 anos, em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social, complementando a ação da família e da comunidade (SÃO LUÍS, 2015).

Na seção 1 das disposições gerais sobre a educação básica da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), fica previsto no artigo 26: “§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica.” no mesmo artigo, no § 6º, é especificada cada linguagem: “As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” No entanto, o município de São Luís

não estrutura seu plano municipal de educação em consonância com a LDB, uma vez que, em nenhum momento é citado o ensino de Arte como norte na elaboração dos currículos da educação básica.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), quando se refere aos direitos de aprendizagem e desenvolvimento na Educação Infantil, diz que a criança deve:

Explorar movimentos, gestos, sons, formas, texturas, cores, palavras, emoções, transformações, relacionamentos, histórias, objetos, elementos da natureza, na escola e fora dela, ampliando seus saberes sobre a cultura, em suas diversas modalidades: as artes, a escrita, a ciência e a tecnologia.

Brincar cotidianamente de diversas formas, em diferentes espaços e tempos, com diferentes parceiros (crianças e adultos), ampliando e diversificando seu acesso a produções culturais, seus conhecimentos, sua imaginação, sua criatividade, suas experiências emocionais, corporais, sensoriais, expressivas, cognitivas, sociais e relacionais.

Expressar, como sujeito dialógico, criativo e sensível, suas necessidades, emoções, sentimentos, dúvidas, hipóteses, descobertas, opiniões, questionamentos, por meio de diferentes linguagens (BRASIL, 2017, p.34).

A partir dos três eixos supracitados, podemos compreender noções que podem ser articuladas pela linguagem teatral, sobretudo na experiência pautada neste ensaio tendo o drama como método de ensino.

Ainda na BNCC, no campo experiência: Corpo, gestos e movimentos, fica estabelecido que a criança deve:

(EI03CG01)

Criar com o corpo formas diversificadas de expressão de sentimentos, sensações e emoções, tanto nas situações do cotidiano quanto em brincadeiras, dança, teatro, música.

(EI03CG02)

Demonstrar controle e adequação do uso de seu corpo em brincadeiras e jogos, escuta e reconto de histórias, atividades artísticas, entre outras possibilidades.

(EI03CG03)

Criar movimentos, gestos, olhares e mímicas em brincadeiras, jogos e atividades artísticas como dança, teatro e música.(BRASIL, 2017, p. s/d).

Reconhecemos, diante do exposto, a necessidade de um profissional com habilitação plena em uma das linguagens artísticas, para que, ao instaurar um processo de ensino e aprendizagem nessa etapa da educação básica, seja privilegiado um espaço formativo que corresponda com as expectativas da BNCC para essa etapa.

A BNCC sugere práticas que articulam diversas áreas do conhecimento, mas quem ocupa esse lugar é um profissional com formação na Pedagogia ou Magistério. O referido documento não estabelece qual formação deve ser exigida para ocupação do cargo de professor da Educação Infantil.

Art. 62. A formação de docentes para atuar na educação básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura, de graduação plena, em universidades e institutos superiores de educação, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na educação infantil e nos 5 (cinco) primeiros anos do ensino fundamental, a oferecida em nível médio na modalidade normal (BRASIL, 2013, p.s/d).

No entanto, os editais de contratação temporária ou concursos públicos realizados na cidade de São Luís para esse segmento, determinam formação em pedagogia ou magistério.

Ao salientar os requisitos de acesso ao quadro de professores da educação básica do segmento da Educação Infantil no município de São Luís, não intencionamos desqualificar esses profissionais em detrimento de suas competências a partir de suas formações, mas enfatizamos que determinadas práticas pedagógicas seriam melhor desenvolvidas por profissionais com formações específicas.

No curso de pedagogia da Universidade Federal do Maranhão, foi constatado apenas uma disciplina

em todo o currículo que trata de maneira direta a dimensão da Arte, como podemos observar na ementa da mesma:

ESTUDOS DE ARTE E CULTURA POPULAR – 60H

A Arte e sua importância para a ampliação da sensibilidade estética e para o trabalho do educador. Concepção de Arte nos currículos da Educação Infantil e Séries Iniciais do Ensino Fundamental. Estudo e análise de propostas curriculares oficiais em nível nacional, estadual e municipal. A relação conteúdo-forma no ensino de Arte a partir de eixos temáticos, contemplando questões que envolvam a arte como expressão e comunicação dos indivíduos. Elementos básicos das formas artísticas, modos de articulação formal, técnicas, materiais e procedimentos na criação em arte. Diferentes formas e procedimentos da criação em arte. Diferentes formas de expressão artística e concepções estéticas da cultura regional, nacional e internacional. A arte na sociedade, considerando suas formas de produção, manifestações, documentação e divulgação em diferentes culturas e momentos históricos. Procedimentos Metodológicos referenciados no desenvolvimento da criatividade, a partir da construção de propostas artísticas pessoais e grupais integradas aos aspectos lúdicos da aprendizagem. Análise e utilização de recursos didáticos e procedimentos avaliativos específicos do ensino da Arte (UFMA, 2007, p. 56-57).

Quanto à Universidade Estadual do Maranhão, também foi constatado apenas uma disciplina referente aos estudos da Arte.

FUNDAMENTOS E METODOLOGIA DO ENSINO DE ARTE. 60H

A Arte como linguagem, forma de expressão e objeto de conhecimento. Sensibilidade no fazer artístico do aluno. Os parâmetros curriculares nacionais de Arte. Oficinas de expressão artística: vivência e experimentação (UEMA, 2015, p. 35).

As instituições de ensino superior destacadas por essa pesquisa, tendem a alinhar os conteúdos da disciplina de Arte dos cursos de Pedagogia sob uma ótica generalista, o que não abrange de forma eficiente às especificidades das linguagens artísticas. O pensamento acerca do entendimento da Arte como prática conteudista alinhada a um currículo frágil, acaba por desenhar ementas muito abrangentes, com foco em apresentar diversas dimensões da disciplina Arte, em um espaço de tempo limitado. O que se percebe é uma redação pouco atenta à complexidade e dimensão que envolve o ensino da Arte.

Ao destacarmos o perfil formativo desse profissional com enfoque em seu contato com as linguagens artísticas, enfatizamos para o desenvolvimento de competências que o habilitem a trabalhar em sala de aula com campos relacionados a habilidades com forte ênfase nas disciplinas de Arte. Sublinhamos ainda a ausência de reconhecimento dos profissionais formados em linguagens artísticas nos quadros dos concursos da rede pública do município de São Luís, o que pode apontar uma ausência de representação da área das políticas de planejamento da rede municipal de ensino.

Os currículos estudados apresentam apenas uma disciplina de 60h, que compreende Arte, mas que não menciona em suas ementas, um trabalho no entorno das especificidades das linguagens. Como pensar uma prática que alinhe aprendizados interdisciplinares se a rede de educação não compreende a educação infantil como um campo de trabalho híbrido, que exige conhecimentos especializados e profissionais capacitados para tal função?

Ao mesmo tempo em que os documentos norteadores da educação sugerem práticas artísticas em todos os segmentos da Educação Básica como forma de ampliação de repertório dos sujeitos e seus desenvolvimentos através das diversas linguagens, essa não é uma pontuação evidente nas elaborações dos documentos norteadores locais. O que pode ser entendido como uma fissura na estrutura educacional do município ao se pensar os diversos contextos de aprendizagem e de atuação profissional.

O drama: pressupostos e implicações

A questão agora não é mais: devemos ensinar? A questão agora é: como devemos ensinar e aprender?

(BERTOLT BRECHT)

A pedagogia do teatro se interessa por processos de ensino e aprendizagem nas diversas instâncias de formações, sejam elas: contexto escolar, organizações não-governamentais, igrejas, centros culturais, cursos livres, etc. É nesse entorno que se tem percebido a importância das escolhas metodológicas que objetivam estreitar conexões entre o valor artístico e o pedagógico. É nesse lugar que o drama como método de ensino tem ganhado destaque como importante aliado nos processos de aprendizagem.

Incentivados pela tentativa de compreender o Drama em sua noção conceitual e prática e como o ensino do teatro tem ocupado – ou deveria – um lugar de relevância dentro dos contextos formais e informais, desenhamos nesse escrito, questões relativas à apropriação do método no Brasil e como ele se apresenta na experiência aqui relatada.

Inicialmente o drama é localizado na Inglaterra e em alguns países anglo saxões e compõe o currículo escolar. Por fatores que dependem do entendimento do termo, portanto sua aplicação nas pautas dos currículos, a aplicação do método pode variar, dependendo do professor e sua formação, que vão desde estudos teóricos sobre o dramático, até improvisações livres com os alunos.

Para contextualizar a apropriação enquanto método de ensino no Brasil, e como as práticas aqui desenvolvidas foram influenciadas, Pereira (2006, p. 104-105) explica que: “[...] o trabalho de Heathcote e Bolton desenvolveu-se a partir da constante exploração das ferramentas metodológicas que descobriam por meio dos problemas que enfrentavam na prática.” Já Cecily O’Neill “[...] parte do trabalho deles na sua busca pela ampliação das possibilidades do Drama, principalmente no que diz respeito à apropriação e diálogo com elementos da linguagem teatral.”. Ainda sobre a utilização do método nesse contexto, Paula (2016, p. 88) aponta que:

[...] no componente curricular Drama, existe uma série de abordagens. Alguns optam por um trabalho próximo ao que conhecemos aqui no Brasil, com base nos estudos de Heathcote (1994) e O’Neil (1982, 1995), o qual recebe as seguintes denominações: método do drama (CABRAL, 2006); drama; dramaprocesso, denominação que particularmente prefiro. Outros exploram improvisações, montagens de cenas ou espetáculos, dentre tantas possibilidades voltadas para o ensino do teatro com crianças e adolescentes.

Embora as propostas de Cecily O’Neill e Doroty Heathcote tivessem pequenas distinções no que tange a abordagem do drama, essas seriam as que mais se assemelham no que é proposto no Brasil e que embasam os principais referenciais de pesquisas realizadas sobre esse recorte.

A partir da exploração desse método, outras características foram sendo incorporadas na medida em que o drama foi se configurando como um importante aliado nas metodologias do ensino do teatro, como a teatralidade presente nos processos brasileiros:

[...] Por Beatriz Cabral ser professora em um curso de licenciatura em Teatro, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), a construção dos processos desenvolvidos tanto por Cabral, quanto por seus orientandos de mestrado e doutorado ou mesmo pelos acadêmicos do curso, nas disciplinas de Metodologia do Ensino do Teatro e Estágios, apresenta um aspecto mais teatral. Tem-se uma preocupação com a aquisição de conhecimentos acerca da linguagem teatral. Constrói-se um processo com o intuito de que a experiência dramática proporcionada pelo Drama faça com que os

participantes aprendam sobre teatro e conheçam uma maneira diferente de construir conjuntamente uma narrativa dramática. Esse não é um aspecto acentuado em muitas propostas de Drama fora do Brasil (PEREIRA, 2006, p. 110-111).

Flávio Desgranges (2006) aponta que antes da década de 1990 não existiam estudos no Brasil acerca do drama, que o assunto começa a ser difundido por Beatriz Cabral a partir de 1998. Biange, como é popularmente conhecida, realizou sua pesquisa de doutorado na *University of Central England* (1990-1994) em Birmingham (Reino Unido). Após essa primeira pesquisa, Cabral difunde de forma bastante expressiva a utilização do método no País. As referências geradas pela autora ganham destaques, quando publica diversos artigos sobre o tema e seu livro *Drama como método de ensino* se torna uma das maiores referências acerca do drama no Brasil.

Em 1998, Biange inicia então um processo de popularização do método, ao difundi-lo em diversas universidades brasileiras, sobretudo ao criar o grupo de pesquisa Drama como Eixo Curricular, em parceria com a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), (PAULA, 2016, p. 90).

Destarte, o drama é um método de ensino interessado em desenvolver processos cênicos em teatro capazes de abordar as naturezas de aspectos estéticos ou socioeducativos por meio do jogo cênico pré-estabelecido. Para que haja um processo de drama é preciso levar em consideração o contexto dos participantes para desenvolver contextos ficcionais a fim de resolver algum problema ou questão levantada.

Um ponto de partida para um processo de Drama é encontrar o “tema” ou área de aprendizagem sobre a qual esse será desenvolvido. O Drama sempre será “sobre” algo. Poderá trazer questões do cotidiano dos participantes, temas que aparecem em suas brincadeiras, questões políticas, éticas e estéticas que dialoguem direta ou indiretamente com o grupo, problemas de relacionamentos, curiosidades dos participantes, desejo de conhecerem uma determinada cultura, um período da História, experimentarem o contexto de uma determinada obra (teatral, conto, romance, filme, música), aprofundarem seus conhecimentos sobre determinado conteúdo curricular a ser trabalhado. Independente de qual seja o tema, ele sempre será explorado por meio de uma experimentação dramática (PEREIRA, 2006, p. 114).

Portanto, essa narrativa, se debruça em pensar metodologias de ensino do drama que sejam capazes de abranger a complexidade do que e como se ensina, quando se ensina teatro. Neste sentido, optamos por apresentar um ensaio que expande a experiência do drama na educação infantil, na perspectiva da experiência do estágio-obrigatório. Levaremos em consideração neste escrito, aspectos relacionados ao campo da organização pedagógica desta etapa, tomadas de decisão de docente supervisor de estágio, discente estagiário e as reverberações do contexto escolar da cidade de São Luís do Maranhão nesse processo.

Disparadores para pensar o contexto de formação e a atividade do estágio docente

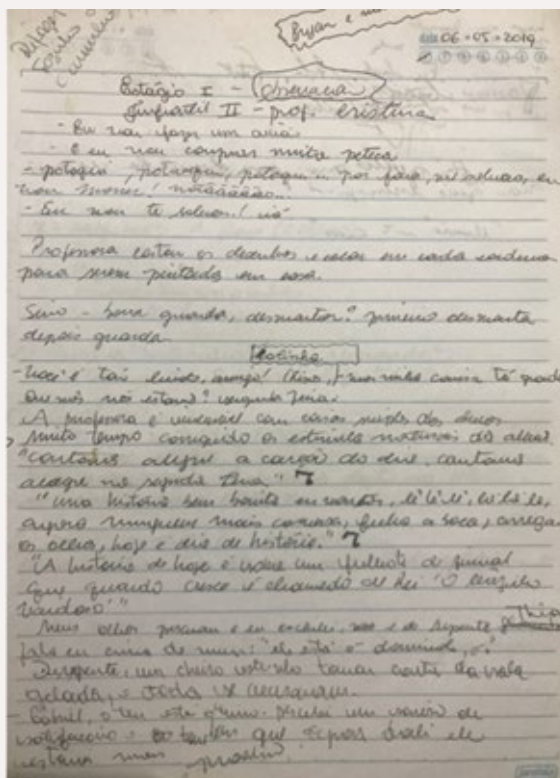
Nesta etapa do ensaio, tomamos a liberdade de desenharmos uma escrita mais próxima da memória do diário de campo. Nela serão expostos os anseios de um discente que inicia seu percurso e molda seu perfil de professoralidade.

Ao chegar à escola, nosso primeiro trabalho é desenvolver os nossos sentidos, estar atento ao funcionamento daquele espaço, entendendo como se dão as relações entre os conviventes, de que forma é pensado e organizado o currículo escolar, etc.

Fui encaminhado ao Infantil II (sala da professora Tina³). De imediato já percebi a instauração de um ambiente “disciplinador” – o uso de um sino para silenciar o caos e a voz alterada para manter a “ordem”.

Para que a construção do Plano de Estágio fosse eficiente, eu precisava me atentar aos detalhes da turma da professora Tina, tudo ali me interessava.

Figura 1 - Anotações da etapa de observação do estágio.



Fonte: arquivo pessoal do autor, 2019.

De maneira geral, observei uma tendência por parte da professora de se estabelecer certo tipo de “comportamento”, uma forma padronizada de se portar diante dessa figura dentro da sala de aula. Os alunos não podiam fugir à regra, o que de certo modo não permitia que as crianças desenvolvessem potentes e diferentes formas de se relacionar uns com os outros, brincar e exercitar a imaginação. O espaço que poderia ser educacional de distintas formas, é reduzido em um ambiente rígido e, em certo modo, “militarizante.” Nesse sentido, “Se a arte é realmente necessária para a educação básica, sua ação provocará crises”. (ANDRÉ, 2008. p. 127)

Essa observação é fundamental, pois instaurar um processo de drama dentro desse contexto também é um desafio, pois, o método requer uma relação horizontal, quebrando a frontalidade existente nos modos corriqueiros de ensinar e aprender, estabelecendo assim, um clima de parceria entre os sujeitos, que se permitem à “desordem” ao “caos”, o qual tem um inquestionável valor pedagógico. Assim sendo:

[...] a educação adquire a qualidade de se tornar um lugar de invenções, um lugar para se pensar estrategicamente, levando os sujeitos do processo de ensino/aprendizagem a conhecer modos de apropriação das coisas e, quiçá, provocando-os a inventar táticas ou, dizendo de outro modo, “maneiras de fazer” para alcançar aquilo que lhes é vital e que lhes falta (ANDRÉ, 2008, p. 134).

Escrevendo o Plano de Estágio, todas essas informações foram essenciais para as tomadas de decisões, pois estavam diretamente ligadas à rotina que os alunos estavam inseridos. E foi observando-os

3 Os nomes foram alterados para manter a confidencialidade da pesquisa.

que fui traçando os caminhos, pois percebi a existência de uma atividade imaginativa/ficcional naturalmente em suas brincadeiras.

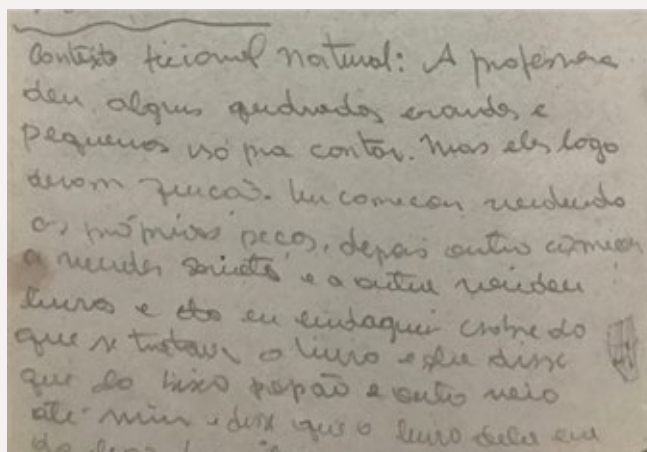


Figura 2 - Anotações da etapa de observação do estágio.

Fonte: arquivo pessoal do autor, 2019

Foi essencial esse meu olhar para o universo ficcional que naturalmente eles encaminhavam em suas brincadeiras, outra vez o Bray me vendeu um livro que contava a história de um lobo bonzinho que morreu de fome. Eu incentivava essa estadia nesse mundo imaginativo e comprava tudo o que eles me vendiam e vou confessar que o hambúrguer de carne tinha um sabor incrível!!!! (SILVA, 2019. p. 10)

Figura 3 - Qr code de registro em vídeo das brincadeiras de faz-de-conta dos alunos. Fonte: arquivo pessoal do autor, 2019.



Esse espaço ficcional, tão próprio das brincadeiras de faz de conta infantis, pode ser ampliado com a instauração de um processo de drama. Cabe ao professor como mediador do processo de assimilação da linguagem teatral, criar esse espaço ficcional. Ao apropriar-se do espaço natural da brincadeira, o condutor de um processo pode criar situações e desafios, utiliza-se de materiais textuais, objetos e questões que despertem o interesse das crianças a desenvolverem uma experimentação, alimentando dessa maneira, o universo lúdico de suas crianças. (MEDEIROS, 2015. p. 117-118)

Estávamos em um contexto próximo às festividades juninas, então a escola estava trabalhando conteúdos relacionados com essa temática. Destaco dois pontos importantes a partir dessa informação, quais sejam: 1) existe uma expectativa por parte do corpo pedagógico da escola, de que o Teatro atenda a uma demanda de criação de um objeto cênico ("pecinhas") a ser apresentado no final das atividades, o que de início foi descartado pela nossa supervisora, uma vez que o intuito não era o de criação de um produto artístico.

Isso acaba por acarretar uma visão equivocada da função da arte do ensino do teatro, desvalorizando tanto processos criativos como o espaço de expressão das crianças, calcando esses eventos no exibicionismo e na espetacularização vazia de sentidos estéticos e de experiências (FERREIRA, 2012. p. 12).

4 Aponte a câmera do seu celular para o código QR disposto nesta página, você será direcionado a um vídeo produzido no estágio, este, dentro do contexto acima mencionado, caso não direcione baixe o leitor de QR CODE na sua loja de aplicativos.

A estagiária Samira França se utilizou desse contexto para elaborar suas atividades, decidindo mediar eu processo através da convenção de *professor-personagem*⁵ ao elaborar um plano que trouxesse para dentro da sala de aula, alguns personagens da cultura popular local, utilizando como pré-texto as narrativas desses personagens.

Usei o personagem do Bumba Meu Boi (Catirina)⁶ para ser a professora. Deixei 10 minutos para as crianças interagirem comigo. Me interrogavam e me abraçavam, chegaram até a me levantar da cadeira pois dizia que estava com a barriga muito baixa e pesada. Alguns perguntavam: “é seu bebê tia?” “Ele vai nascer quando?” (FRANÇA, 2019, p. s/d).⁷

O que encontra ressonância com as propostas da Base Nacional Comum Curricular, que além de entender o teatro como importante componente nos processos educacionais, também destaca aspectos da regionalidade e do uso do corpo como forma de expressão:

O currículo local pode ainda, destacar ações típicas de sua cultura, além de abordar atitudes a serem desenvolvidas, como aceitar e valorizar suas características corporais, expressando-se de diferentes formas e construindo uma imagem positiva de si mesmo (BRASIL, 2012).

Algumas reflexões após esses primeiros contatos surgiram e se intensificaram conforme as aulas foram sendo conduzidas. A primeira delas é: como o planejamento é na sua concepção e como a prática se autonomiza diante dele, por diversos fatores e circunstâncias que vão desde problemas estruturais físicos da escola, curriculares, estranhamento da linguagem artística naquele ambiente, até a raridade da experiência com o desenvolvimento de um imaginário dentro do paradoxo da lógica do planejamento da escola e a lógica do planejamento do professor de teatro.

O drama se inscreve como potente metodologia no segmento da Educação Infantil se levarmos em consideração as informações supracitadas e ainda pensarmos no diálogo necessário que ele tem com o *contexto dos participantes*, que é de extrema importância nesse processo, valorizando suas identidades e culturas, tornando-os assim, não repetidores de estruturas engessadas, mas protagonistas diante de suas próprias habilidades e referências.

Para que o contexto estabelecido para uma determinada experiência permita esse cruzamento do real com o imaginário, e para que as crianças consigam interagir como participantes destas duas realidades simultaneamente (a do contexto real e a do contexto imaginário), é necessário que a situação ou circunstância exploradas sejam convincentes, tanto no tratamento do tema/assunto, quanto na ambientação e papéis selecionados (CABRAL, 2006. p. 13).

5 Professor-personagem ou professor no papel é uma das convenções do drama, onde o professor assume um personagem que tem como objetivo conduzir o processo de drama. Leitura indicada: “DRAMA E TEATRALIDADE: Experiências com o professor no papel e o professor-personagem e suas possibilidades para o ensino do teatro na escola.” De Heloise Baurich Vidor

6 O Bumba meu boi é uma dança do folclore brasileiro encontrado geralmente no norte e nordeste. A narrativa gira em torno de alguns personagens como Catirina que está grávida e deseja comer a língua do boi mimoso e do Pai Francisco que é o amo do boi e que decide matá-lo para realizar o desejo de sua esposa.

7 Relatório de atividades do estágio obrigatório. Não publicado.

Um dos alunos tinha uma mochila da Patrulha Canina⁸. Percebi que a turma toda tinha uma relação com a mochila, uma espécie de transposição fictícia da realidade deles. Então decidi desenvolver o processo de drama a partir dessas informações: uma turma de super-heróis que a cada semana tinha missões diferentes a cumprir.

Na primeira aula (*Episódio 1*) foi a construção dos figurinos, eu resolvi não trazer nada pronto, para o processo era importante que eles estivessem envolvidos em todas as etapas, então levei muitos tecidos, papéis, tesouras, tintas, e então criamos tudo. Depois desse momento, fomos aos outros detalhes: o nome deles, o nome da patrulha, qual seria o meio de transporte, etc. A patrulha Salva Cidade já tinha um caso para resolver, um reino ali perto estava passando por uma tremenda dificuldade, algumas moradoras-letas desapareceram e a Letra Rainha pediu ajuda dos alunos da turma da professora Tina, através de uma carta (*pré-texto*) (SILVA, 2019, p. s/d).⁹

Figura 4 - processo de composição dos figurinos.



Fonte: arquivo pessoal do autor, 2019.

Os alunos passaram por um treinamento para lidarem com os inimigos, que porventura pudessem vir atacá-los. A nossa sala de concentração foi ambientada com luz baixa, comando de operações e no momento do treinamento, sons de suspense. Alertei a Patrulha Salva Cidade que os inimigos estavam por perto e eles precisavam se defender, de repente a sala de operações virou um caos, “eram muitos monstros” me disse um dos super-heróis. Então eles já se sentiam confiantes para realizarem missões.

⁸ Desenho infantil animado que tem como figuras principais uma trupe de cachorros super-heróis, que tem missões diárias de salvar pessoas ou cidades.

⁹ Relatório do estágio obrigatório. Não publicado.

Figura 5 - Super-heróis em ação no Reino das Letras.



Fonte: arquivo pessoal do autor, 2019.

No episódio ilustrado na Figura 5, antes de sair para a missão do dia, o André me surpreendeu dizendo que não precisava usar a capa da invisibilidade¹⁰, pois o seu personagem era o Camaleão Invisível. Percebe-se uma busca por autonomia diante do processo e um envolvimento com o contexto fictício criado.

Todos os encontros trabalhei sob a lógica do pré-texto a partir de noções e conteúdos estabelecidos pelo planejamento da professora. A cada encontro uma nova missão era lançada, a fim de que os super-heróis pudessem lidar com os novos desafios.

Existe uma especificidade na estrutura do drama, que coloca os alunos em lugares distintos dos que já estão habituados, que solicita o uso do corpo, da voz, da livre circulação pela sala e do livre relacionamento entre eles. É a partir dessa nova relação estabelecida com o espaço e entre seus corpos atuantes, que podemos estabelecer o *processo* de drama.

Na BNCC, especificamente no quadro *Campos de Experiência*, tem-se claro no eixo dos *Direitos*, que a criança deve:

BRINCAR utilizando criativamente o repertório da cultura corporal e do movimento.
EXPLORAR amplo repertório de movimentos, gestos, olhares, produção de sons e de mímicas, descobrindo modos de ocupação e de uso do espaço com o corpo.

¹⁰ Meio de transporte utilizado pelos super-heróis, confeccionado com o tecido tule.

EXPRESSAR corporalmente emoções e representações tanto nas relações cotidianas como nas brincadeiras, dramatizações, danças, músicas e contação de histórias. (BRASIL, 2012).

Portanto, o Drama como método de ensino, além de ser um eixo articulador da linguagem teatral no segmento da Educação Infantil, sua prática reverbera em diversos aspectos relacionados aos direitos de aprendizagem instituídos pelos documentos norteadores da educação.

A conquista do campo através do drama

A licenciatura oferecida pela Universidade Federal do Maranhão recentemente completou quinze anos. Neste sentido, sublinhamos a necessidade de desenharmos marcadores, onde as implicações da inserção de metodologias em teatro desembarcam em nosso contexto.

A retomada de uma discussão regionalizada sobre o recorte da pedagogia do teatro, apresenta implicações territoriais na organização de políticas públicas educacionais e formativas, no que concerne a inserção de metodologias. O exercício elaborado neste ensaio, buscava reconstruir um olhar sobre a constituição teórica e sua operacionalização em um campo ainda pouco afeito à inserção do drama em seu contexto escolar.

Reconhecemos na experiência relatada, traços de uma área que procura firmar-se em um campo educacional, ainda precário no que diz respeito às políticas direcionadas para o ensino da arte. No mesmo sentido, vislumbra-se que a ação desenvolvida por esses docentes em formação, em suas experiências de estágio, possa causar ranhuras e propor redimensionamentos no contexto escolar.

Ao oferecer a modalidade de estágio na educação infantil, o curso de licenciatura em Teatro atua no sentido de propor uma abertura de diálogo. O contexto de entrada dos estagiários é ruidoso, deslocamos cadeiras, horizontalizamos relações, revisitamos o currículo e o propomos com outro olhar. O processo de capitalização do ensino de artes na educação infantil, passa também, por reconhecer as diversidades de ações e elaborações possíveis entre teoria e sua diversidade territorial.

Em São Luís, experienciamos justamente com a formação destes professores, a conquista de um espaço escolar que nos é caro. O campo aqui apresentado, consolidou-se como um parceiro em nossa rede de estágio. Reconhecemos no interesse da parceria e na constante abertura a continuidade do nosso trabalho, uma primeira etapa de inserção positiva do drama e suas possibilidades na educação escolar pública.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carminda Mendes. O espaço inventado: teatro pós-dramático na escola. **Educação em Revista** | Belo Horizonte | n. 48 | p. 125-141 | dez. 2008.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n.º 9396, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Educação é a Base. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2017.
- CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERREIRA, Taís; FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Teatro e Dança nos anos iniciais** / Taís Ferreira, Maria Fonseca Falkembach. Porto Alegre: Mediação, 2012.
- PAULA, Wellington Menegaz. **Drama-processo e ciberespaço: o ensino do teatro em campo expandido**. Tese de doutorado UDESC. Florianópolis, 2016.
- PEREIRA, Diego de Medeiros. **Drama na educação infantil: experimentos teatrais com crianças de 02 a 06 anos**. Tese de doutorado. UDESC. Florianópolis, 2006.

SÃO LUÍS. **Plano Municipal de Educação**. São Luís: Secretaria Municipal de Educação, 2015.

UFMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Pedagogia da Universidade Federal do Maranhão**. Maranhão, 2007. Disponível em: <<http://www.ufma.br/portalUFMA/arquivo/Oc0sXZD9CxtFrI9.pdf>> Acesso em: 10/04/2023.

UEMA. **Projeto Pedagógico do Curso de Pedagogia da Universidade Estadual do Maranhão**. Maranhão, 2015. Disponível em: <<https://www.prog.uema.br/wp-content/uploads/2015/03/PEDAGOGIA-CECEN.pdf>> Acesso em: 10/04/2023

DESDOBRAMENTOS TRADUÇÃO

RESUMO: A obra do escritor Marcel Proust é de grande importância para a arte e a crítica artística, em especial o que analisou em seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*. Como nenhum outro, Proust fez análises profundas acerca da natureza da arte e das sensações que provoca naqueles que a contemplam. Esta tradução traz para o português um importante ensaio em que o autor estuda alguns quadros de dois artistas e os analisa de maneira poética e sensível, traço marcante de sua escrita. Aqui, Proust busca compreender, assim como alguns de seus personagens, o que há por trás da arte e da mente do artista, os seus motivos, as suas inspirações e as mensagens que estão encadeadas nos detalhes. O ensaio analisa pinturas de Chardin e Rembrandt e lança luz sobre as temáticas em torno da natureza morta, recorrente nos trabalhos de ambos os artistas.

Palavras-chave: Tradução, artes visuais, Proust, Chardin, Rembrandt.

ABSTRACT: The work of the writer Marcel Proust is very important for art and artistic criticism, especially what he analyzed in his novel *In Search of Lost Time*. Like no other, Proust made deep analyzes of the nature of art and the sensations it provokes in those who contemplate it. This translation brings into portuguese an important essay in which the author studies some paintings by two artists and analyzes them in a poetic and sensitive way, a striking feature of his writing. Here, Proust seeks to understand, as well as some of his characters, what is behind the art and the artist's mind, his motives, his inspirations, and the messages that are linked in the details. The essay analyzes paintings by Chardin and Rembrandt and sheds light on the themes around still life, a recurring theme in the works of both artists.

Key-words: Translation, visual arts, Proust, Chardin, Rembrandt.

RESUMÉ: L'œuvre de l'écrivain Marcel Proust est d'une grande importance pour l'art et la critique artistique, en particulier ce qu'il a analysé dans son roman *À la recherche du temps perdu*. Comme aucun autre, Proust a fait des analyses approfondies de la nature de l'art et des sensations qu'il provoque chez ceux qui le contemplent. Cette traduction apporte en portugais un essai important dans lequel l'auteur étudie quelques peintures de deux artistes et les analyse d'une manière poétique et sensible, une caractéristique frappante de son écriture. Ici, Proust cherche à comprendre, au même titre que certains de ses personnages, ce qui se cache derrière l'art et l'esprit de l'artiste, ses motifs, ses inspirations et les messages qui s'enchaînent dans les détails. L'essai analyse des peintures de Chardin et Rembrandt et met en lumière les thèmes autour de la nature morte, un thème récurrent dans les œuvres des deux artistes.

Mots-clés: Traduction, l'arts visuels, Proust, Chardin, Rembrandt.

¹ Escritor, ilustrador e estudante de Jornalismo na Universidade Federal do Cariri - UFCA. Autor de vários livros, dentre eles "Nas Águas do Tempo" e "O Pequeno Livro dos Mortos de Nia". Participou como ilustrador da *Intermitências* - revista brasileira de estudos proustianos. Escreveu e atuou no curta-metragem "As pedras que falam", dirigido por Aodren Buart. Escreveu e dirigiu o videoclipe da música 'Clima Ameno', de Gabi Andrade, e o curta-metragem "Do Outro Lado da Linha". Contato: gillesdiniz@outlook.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0047692614675814>

Introdução

Conhecido principalmente por sua obra magna *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust foi, além de grande romancista, um apreciador de arte atento e dedicado. Em seus principais trabalhos (*Os Prazeres e os Dias*, *Jean Santeuil* e *Em Busca do Tempo Perdido*), os estudos e a crítica de arte são feitos a todo momento, oportunidade em que o autor também presta serviço a grandes artistas discorrendo detalhadamente sobre suas obras, como é o caso de Vermeer, Monet, Bellini, Giotto, Chardin e Rembrandt. Os principais trabalhos destes artistas encheram Proust de tanta inspiração que o escritor escolheu por eternizá-los em sua obra, como que preservando a magnitude do que representam para ele.

O ensaio a seguir é fruto de algumas visitas que Proust fez ao Louvre com o seu *ami* Reynaldo Hahn, em novembro de 1895. O motivo daquela visita era contemplar a obra de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699 - 1779), artista barroco que retrata, de maneira única, cenas cotidianas através de trabalhos de natureza morta. Hahn deixou escritos breves em seus diários, enquanto Proust produziu um longo ensaio (inacabado) em que faz um estudo de filosofia da arte, adentrando o universo dos trabalhos de Chardin com um detalhismo impressionante e considerações profundas como vemos apenas na obra *Em Busca do Tempo Perdido*.

Este ensaio foi originalmente escrito em 1895, quando da visita ao Louvre, porém teve sua publicação feita apenas após a morte de Proust, por seus herdeiros, em 1957. O texto narra os conselhos do autor a um jovem rapaz entediado para ir visitar o museu do Louvre e contemplar de perto as obras de Chardin, a que serão feitas diversas considerações filosóficas sobre as suas técnicas e temáticas:

Nesses aposentos, [...] Chardin entra como a luz, dando a cada coisa a sua cor, evocando da noite eterna, onde estavam enterrados, todos os seres da natureza, morta ou animada, com o significado de sua forma tão brilhante para o olhar, tão obscura para o espírito. (CITATI, 1999).

Por se tratar de um ensaio inacabado, ao “final”, não vemos Proust se debruçar tanto sobre o trabalho de Rembrandt, deixando-nos ainda um pouco curiosos, não fosse a beleza do que já foi lido até ali.

Traduzir Proust nunca é tarefa fácil. Compreender o fluxo de consciência onírica e afetuosa que entrelaça suas longas e deliciosas frases requer um conhecimento anterior de seu universo: Proust tem um vocabulário variado e marcado por sua época, além de referências múltiplas vindas da literatura, da pintura e da botânica. A estas referências evocadas por Proust decidi produzir notas para que o leitor as conheça e compreenda a dimensão da escrita proustiana como um prisma, repleta de inspirações de diversas épocas (como quando cita personalidades e localidades francesas da Belle Époque), culturas (como quando cita o lenço indiano Masulipatão) e técnicas artísticas (quando ressalta a importância da luz, das sombras, das cores e da harmonia entre os elementos da cena). A escolha de suas palavras e de quando usá-las dá um tom exato à força de seus parágrafos extensos. Se ler Proust já não é tão simples, traduzi-lo é um desafio mais complexo ainda, pois sua escrita está repleta de divagações que vão e voltam a todo momento. Portanto, optei por priorizar o ritmo do escrito original para que o resultado seja uma tradução preenchida destas divagações proustianas, que emergem a todo momento no texto.

Para esta tradução, escolhi inserir os títulos das pinturas citadas traduzidos a fim de que o leitor possa, junto com o texto, acessar as obras sobre as quais Proust se debruça em seu ensaio. Foi uma escolha importante especialmente para o caso das pinturas de Chardin, que apresentam cenas parecidas e possuem títulos próximos como *Natureza morta com Gato e Peixe* (1728), *Natureza morta com Gato* e *Raia*

(1728) e duas obras com o título *A Raia* (uma data de 1727 e outra de 1728). No texto, Proust reflete mais profundamente sobre *A Raia* (1727), que é a que mais lhe comove quando em visita ao Louvre.

Para aqueles que estudam Proust e apreciam a sua obra, conhecer o seu universo é o único caminho para compreender quais termos trazer para o português (como “trasfogueiro”, incomum ao brasileiro que não utiliza a lareira, mas compreensível por existir palavra em nossa língua) e quais deixar em francês por não haver em nosso vocabulário palavra que traduza com exatidão o seu significado (como em “ennui” e “spleen”, sentimentos relacionados ao tédio e à melancolia, de tradução inexata). Há também neste ensaio uma gama de sinônimos para a ideia de “luz” (como “briller”, “brillance”, “brillant”, “clarté”) que escolhi traduzir atenciosamente para que se ressalte a importância da luz no texto proustiano, como menciona Citati:

Esta é a metamorfose da luz: ela transforma todas as coisas (o retábulo, a tapeçaria) em luz, que por sua vez transforma a aparência das coisas, ora na cauda de um pavão, ora numa gruta das *Mil e uma noites*” (CITATI, 1999).

Se o encanto de traduzir estas palavras já nos conduz a um caminho difícil, conectá-las é tampouco simples, pois Proust, como nenhum outro, faz de seus períodos trepadeiras que percorrem muros e, por fim, descem ao jardim com leveza para florescerem.

Tradução do ensaio ‘Chardin e Rembrandt’, de Marcel Proust

Tome um jovem rapaz de meios modestos e inclinações artísticas, sentado em sua sala de jantar naquele banal, sombrio momento quando o almoço terminou e a mesa está parcialmente desarrumada. Sua imaginação repleta da glória dos museus, catedrais, mar, e montanhas, ele sente desconforto e *ennui*, uma sensação próxima do desgosto e semelhante ao *spleen*, ao ver uma faca arrastando numa toalha de mesa meio amarrada que pendura ao chão, e próximo a ela um resto de costela sem sabor e malcozida. Uma pequena luz solar, caindo sobre o aparador e se insinuando brilhantemente para fora de um copo d’água deixado quase cheio por lábios cuja sede foi saciada, cruelmente acentua o tradicional tédio desta desagradável cena, como uma risada irônica. O jovem rapaz vê sua mãe já sentada ao trabalho no longínquo fim da sala, serena como sempre, lentamente desenrolando um novelo de lã vermelha. E atrás dela, empoleirado em um armário ao lado da porcelana para bisque² guardada para “ocasiões especiais”, um gato rechonchudo agachado parece ser o desinibido espírito malvado que governa esta mediocridade doméstica. À medida que o jovem rapaz desvia o seu olhar, ele recai sobre os imaculados talheres cintilantes e os brilhantes trasfogueiros abaixo. Aborrecido mais pelo asseio da sala que o desarranjo sobre a mesa, ele inveja os financistas de fino gosto que se movam apenas por entre belos objetos, em salões onde tudo, dos tenazes na lareira até a maçaneta da porta, é uma peça de arte. Ele pragueja a feiura ao seu redor, e envergonhado por ter demorado por um quarto de hora – sentindo não tanta vergonha como uma sorte de desgosto fascinado – ele se levanta e, se não pode tomar um trem à Holanda ou à Itália, vai ao Louvre em busca de visões dos palácios de Veronese, dos príncipes de Van Dyck, dos portos de Claude Lorrain, que com a noite tornam-se baços e fastidiosos como cenas cotidianas retornam às suas definições habituais.

Se eu conhecesse este jovem rapaz, não o impediria de ir ao Louvre – de fato, eu o acompanharia

² Sopa da culinária francesa feita com caldo de carne ou de crustáceos. Seu nome faz referência à cor alaranjada das carapaças dos crustáceos.

mas guiando-o pelo salão de La Caze³ e pela galeria dos pintores franceses do século XVIII, ou qualquer das galerias francesas, eu o faria para diante das obras de Chardin. E quando ele estiver deslumbrado por esta rica representação do que ele chamava mediocridade, este delicioso retrato de uma vida que ele achava insípida, esta grande arte mostrando uma realidade que ele considerava insignificante, eu lhe diria: Então estás feliz? Ainda que tudo o que tu tenhas visto seja uma abastada dama apontando as falhas do bordado de sua filha (*A Mãe Diligente*), uma mulher carregando pães (*A Providente*), um interior de uma cozinha onde um vívido gato caminha por sobre ostras enquanto uma raia morta pende da parede, um aparador meio vazio com facas repousadas sobre o pano (*Frutas e Animais*), sem mencionar talheres e utensílios de cozinha, não apenas peças atrativas como tigelas de chocolate feitas de porcelana da Saxônia (*Utensílios Sortidos*), mas também aquelas que consideres as mais feias: uma tampa de panela brilhante, recipientes de todos os formatos e materiais (saleiro, concha de escumadeira), visões que te encolham, peixe morto sobre a mesa (*A Raia*), e visões que te adoeçam, copos metade esvaziados e vários deixados preenchidos (*Frutas e Animais*).

Se todos esses agora parecem-te belos de se apreciar, é porque Chardin achou-os belos de serem pintados. E ele os achou belos de serem pintados porque os achou belos de serem apreciados. O prazer que tu tiras em sua pintura de uma sala onde alguém está costurando, ou de uma despensa, uma cozinha, um aparador, é o mesmo prazer – apreendido em passagem, destacado do momento, aprofundado, eternizado – que ele o tomou ao ver um aparador, uma cozinha, uma despensa, ou uma sala onde alguém costura. Ambos são tão inseparáveis que se ele fosse incapaz de se satisfazer com o prazer primeiro no que viu, e desejou dar a si mesmo e a outros o segundo, então tu não podes estar satisfeito com apenas o segundo e inevitavelmente retornará ao primeiro. Esta sensação de prazer já estava aí em ti, inconscientemente, à visão de uma humilde existência e cenas de natureza morta, caso contrário não teria surgido em ti quando Chardin, em sua brilhante, atrativa linguagem, ocorreu de evocá-la. Seu conhecimento, tão lento para alcançar tal prazer, teve de esperar por Chardin para possui-lo em ti e elevá-lo a um nível consciente. É quando tu o reconheceste e o saboreaste pela primeira vez. Se podes dizer, apreciando um Chardin: este é tão íntimo e reconfortante e vital quanto uma cozinha, então enquanto caminhas por uma cozinha tu dirás: isto é intrigante, é imponente, isto é tão belo quanto um Chardin. Chardin talvez tenha sido alguém que simplesmente gostava de passar o tempo em sua sala de jantar, em meio às frutas e aos copos, mas era um homem com uma consciência mais aguçada, cujos prazeres demasiado intensos foram derramados em toques de óleo e cores eternas. Tu mesmo serás um Chardin, sem sombra de dúvida notável – notável na medida em que o adoras e te tornas como ele era – ainda que alguém para quem, como para ele, os metais e a faiança ganharão vida, e as frutas falarão.

Visto que ele confidenciou a ti tais segredos, eles, por sua vez, não mais resistirão em serem compartilhados contigo. A natureza morta tornar-se-á, sobretudo, viva. Como a vida em si, terá sempre algo de novo a dizer-te, alguma maravilha para destacar, algum mistério para revelar; se ouvires por vários dias o que a pintura dele pode ensinar, a vida cotidiana irá encantá-lo, e tendo compreendido a vida em sua pintura, tu terás dominado a beleza da vida em si.

Em salas onde não vês nada além das pinturas da banalidade alheia e o reflexo de teu próprio tédio, Chardin adentra como luz, dando a cada coisa sua cor, convocando da escuridão eterna que as encobria as criaturas de natureza morta ou viva reunidas com o sentido de cada forma, tão marcante aos olhos, tão

³ Louis La Caze (1798-1869) foi um renomado físico e colecionador de pinturas francês que legou ao Louvre cerca de 583 pinturas, uma das maiores doações que o museu já recebeu. Dentre estas pinturas, as mais famosas são *Pierrot* (também conhecida por *Gilles*) de Antoine Watteau e *Bathsheba em seu Banho* de Rembrandt.

obscura à mente. Como a princesa que acorda do sono, cada uma é trazida à vida, recupera suas cores, começa a conversar contigo, a viver e a durar. Naquele aparador onde tudo, das pregas apressadas da toalha, meio levantadas, até a faca colocada ao lado, saliente pelo comprimento de uma lâmina, tudo conservava a lembrança da pressa dos criados, tudo presta testemunho ao excesso dos convidados, a fruteira – ainda tão gloriosa quanto o pomar de outono e já tão invadida – coroada por pêssegos tão rosados e gordos, tais quais querubins, inacessíveis e sorridentes como deuses. Um cachorro levanta a cabeça para eles, tornando-os ainda mais desejáveis por serem desejados em vão. Os olhos dele os apreciam e capturam da sua pele aveludada a doçura úmida do seu sabor. Em copos transparentes como a luz do dia, sedutores como primaveras frescas, restam alguns goles de vinho novo como na garganta enquanto outros permanecem ao lado, quase vazios, como emblemas de uma sede ardente ao lado de emblemas de uma sede saciada. Um deles estava meio emborcado, como uma corola murcha; o ângulo revelava a haste afilada, sua fina junção com a base, a transparência do vidro, seu nobre alargamento até a borda. Parcialmente rachado e, portanto, independente das necessidades dos homens, não servirá mais, e em sua graça inútil assume a nobreza de um jarro veneziano. Ostras leves como taças de madrepérola e frescas como água do mar dispostas sobre a toalha como frágeis símbolos no altar do excesso.

Jogado de lado pelo pé ligeiro que o fazia correr, a água fria num balde derrama no chão. Uma faca, escondida rapidamente e mostrando a impetuosidade do prazer tomado, ergue discos dourados de limão aparentemente ali posicionados pela mão da gula, aperfeiçoando a exibição do prazer sensual.

Agora venha à cozinha, sua entrada estritamente guardada por uma tribo de vasos de todos os tamanhos, servidores leais e capazes, uma fina e trabalhadora raça. Sobre a mesa, facas afiadas que vão direto ao ponto repousam com preguiça, ameaçadoras e inofensivas. Mas acima, está suspenso um estranho monstro ainda fresco da água do mar donde se encrespava – uma raia, a cuja visão infunde-se o desejo do apetite com o estranho charme das calmarias do mar e tempestades que tinham esta testemunha impressionante, como se uma lembrança do Jardim das Plantas⁴ tivesse atravessado com os sabores de um restaurante. Ela foi aberta e tu podes admirar a beleza de sua vasta e delicada arquitetura, tingida com sangue vermelho, nervos azuis e de músculos brancos, como a nave de uma catedral policroma. Ao lado, peixes no abandono da morte torcidos em arcos rígidos e desesperados, de bruços, olhos esbulhados. Então um gato, sobrepondo à vida obscura deste aquário os estados de alerta do seu corpo, seu olho brilhante fixado na raia, lenta e agilmente manobra suas patas de veludo sobre as ostras empilhadas, revelando ao mesmo tempo sua natureza cautelosa, seu paladar cobiçoso e a temeridade de sua empreitada. Uma vez que o olho gosta de brincar com os outros sentidos e de criar, com a ajuda de poucas cores, um futuro completo ao invés de um passado inteiro, já se pode sentir a frieza das ostras que estão prestes a amortecer as patas felinas, e já se ouve neste momento as delicadas madrepérolas precariamente amontoadas, ao cederem ao peso do gato, rasparem enquanto racham e tombam estrondosamente.

Como objetos cotidianos, rostos comuns também possuem seu encanto. Há prazer em ver uma dama examinar o bordado de sua filha, o olhar preenchido de passado, sabendo e calculando e prevendo, e o olhar inexperiente da outra. O pulso e a mão são não menos significantes que o resto, e para um espectador capaz de apreciá-las, mesmo um dedinho é um excelente expoente de personagem, representando seu papel com uma precisão agradável. Apenas uma mente mesquinha, um artista que no máximo fala e veste

4 O Jardim das Plantas foi criado em 1635 como o jardim medicinal para Luís XIII. Após a Revolução Francesa, tornou-se jardim botânico, e em 1793 recebeu em suas imediações o Museu de História Natural.

como tal, procura por pessoas nas quais ele reconheça as proporções harmônicas de figuras alegóricas. Para o verdadeiro artista, assim como o cientista natural, todos os tipos são interessantes, e mesmo o menor músculo tem sua importância. Se tu não gostas de ver pessoas velhas cujas feições carecem de alguma regularidade digna ou delicada, velhos cuja idade corroeu e avermelhou como ferrugem, vá e veja, nas galerias pastel, os autorretratos de Chardin de quando ele estava na casa dos setenta. Acima dos enormes óculos que escorregaram pelo nariz, apertados por lentes novas, seus olhos cansados viram para cima num olhar miúdo, parecendo ter visto muito, brincado muito e amado muito, e a declarar com ternura: *Hé bien*, sim, estou velho. Salpicado de um delicado sombreamento da idade, eles ainda mantêm sua chama. Mas suas pálpebras, como fechos desgastados, estão exauridas, seus arcos avermelhados. Como a roupa velha que veste o seu corpo, sua pele enrijeceu e desbotou. Como o tecido, manteve e quase intensificou seus tons rosados, esmaltado aqui e acolá por uma sorte de nácar dourado. E o desgaste de um sempre relembra os tons desgastados do outro, estes sendo os tons de todas as coisas que se aproximam de seu fim: brasas que se apagam, folhas apodrecidas, o sol poente, roupas puídas e homens que passageiros, infinitamente delicados, ricos e agradáveis. É surpreendente ver que os vincos da boca são governados pela abertura dos olhos, que também ditam o enrugamento do nariz. A menor dobra na pele, a mais fina saliência da veia é a meticulosa tradução fiel das três fontes correspondentes do traço, da vida e da emoção do instante. Daqui em diante, espero que na rua ou em casa tu te inclinarás com reverência diante destes indivíduos cansados que, se puderes decifrar, te dirão infinitamente mais – mais vívida e convincentemente, também – que os mais veneráveis manuscritos.

No retrato que nós acabamos de examinar, o descuido do vestuário de Chardin, um gorro noturno já em sua cabeça, torna-o semelhante a uma senhora, e em outro autorretrato pastel de si mesmo que Chardin nos deixou, aproxima-se da irreverente estranheza de um turista inglês idoso. Da sombra do olho puxada bem para baixo em sua testa ao cachecol *masulipatão*⁵ amarrado em seu pescoço, tudo te fará sorrir, sem sequer pensar em esconder o fato, deste velho excêntrico que deve ser tão inteligente, tão louco, tão gentil e dócil em aceitar este gracejo. Sobretudo um artista. Para cada detalhe deste traje formidável e descuidado que o prepara para a noite parece tanto uma indicação de gosto quanto um desafio de propriedade. Se o cachecol *masulipatão* é demasiado velho, é porque o velho rosa está mais suave. Quando vires os nós amarelos e róseos aparentemente refletidos na pele amarela-rosada, e reconheceres na borda azul da sombra do olho o brilho escuro dos óculos de aros metálicos, sua admiração inicial pelo traje surpreendente do velho senhor dissolverá em suave deleite e em aristocrático prazer por achar, na desordem aparente do descabelo de um cidadão idoso, a nobre hierarquia das preciosas cores ordenadas pelas leis da beleza.

Mas olhando mais de perto a face de Chardin neste retrato pastel, tu hesitarás, incomodado pela incerteza de sua expressão que não ousa sorrir, ou se explicar ou verter lágrimas. Quando um homem jovem está diante de um velho, muitas vezes surge – como nunca surge quando está diante de alguém jovem – uma incapacidade de compreender claramente a linguagem na mão, que toma a forma de uma imagem ainda tão rápida, direta e surpreendente qual uma réplica, e a que chamamos de jogo dos traços. Chardin nos olha com a bravata de um velho senhor que não se leva a sério, exagerando – para nosso divertimento ou para mostrar que não está enganado – a sinceridade de uma estrutura tão robusta e um espírito tão indisciplinado: “Ah! Então pensais que sois os únicos jovens?” ou, em vez disso, a nossa juventude feriu a sua impotência, tornando-o rebelde com uma apaixonada, fútil bravata que está doída para ser vista?

⁵ *Masulipatão* é uma cidade localizada na foz do rio Krishna, no Golfo de Bengala, na Índia. Os tecidos de *Masulipatão* são conhecidos pelos seus desenhos primorosos.

Alguém poderia quase acreditá-lo, tão séria é a vivacidade dos olhos e o tremular da boca. Quantos de nós foram deixados perguntando-se acerca do significado e intenção das palavras faladas por alguém mais velho, e mais especialmente, de certas expressões em seu olhar, uma agitação do nariz, uma contração da boca. Às vezes sorrimos ao olhar pessoas velhas, como se estivéssemos na presença de encantadores velhos lunáticos. Mas às vezes temos medo, também, como se estivéssemos na companhia de malucos. Em uma longa vida, um sorriso formou-se nos cantos da boca; cólera ou ternura reascenderam as chamas dos olhos ou soaram o trompete da voz, e tão logo o sangue esteve preparado para correr de uma vez só toda a transparência das bochechas, e a boca, cujos músculos já estão desgastados, não mais abre com o esforço, ou não fecha corretamente quando a seriedade retorna. As chamas dos olhos não capturam mais, esmaecidos pela fumaça; bochechas não coram novamente, ou então, estagnadas como lagos rubros, avermelham-se em demasia. A face não mais traduz com precisão cada pensamento ou emoção numa expressão apropriada, omitindo emoção, sem a qual a afirmativa torna-se piada, ou o sarcasmo carinhoso, sem o qual o vangloriar-se torna-se uma ameaça; em vez de ser a linguagem figurativa de nossas emoções, a face torna-se uma sorte de divagação sem sentido, triste e confusa, que por vezes, entre duas expressões desconexas e contraditórias, deixa um súbito espaço para a nossa inquietude, nossos comentários, nossas considerações.

Tu tens visto objetos e frutas que parecem tão vívidos quanto pessoas, e rostos de pessoas, de pele cuja fineza ou tonalidade incomum têm a aparência de uma fruta. Chardin vai ainda mais longe, reunindo nestas salas pessoas e objetos que são mais que um objeto, e até mais que uma pessoa talvez, sendo o cenário de sua existência, a lei de suas afinidades ou contrastes, a contida, fragrância exalada pelo seu encanto, o silêncio confidente e indiscreto de sua alma, o santuário de seu passado. Como ocorre quando seres e objetos viveram em juntos em simplicidade por muito tempo, em mútua necessidade e o prazer vago na companhia um do outro, tudo aqui é amizade. O orgulho dos antigos trasfogueiros, servos leais abrilhantados de honra por seus mestres, suavizam sob o olhar gentilmente cordial da chama, e ar digno de poltronas imóveis oferecem acolhimento nesta sala onde suas vidas deslizam, onde a cada manhã são levados à janela para serem empoeirados, seus circuitos débeis ou lentos ciclos sempre terminando exatamente na mesma hora.

Quantas boas relações particulares vimos a fazer numa sala aparentemente monótona, assim como um esboço se mexe ou cochila ao nosso lado, podemos ver, quando o sol se põe através dele, infinito, redemoinhos vívidos. Veja *A Mãe Diligente* ou *A Graça antes do Jantar*. Há afinidade entre a caixa de costura e o velho cão que vem a cada dia ao seu mesmo lugar, deitando-se como sempre faz com seu dorso suave e preguiçoso contra a almofada. Tal ligação atrai tão naturalmente a velha roda de fiar, onde se sentirão à vontade, os pés delicados da dama distraída cujo corpo involuntariamente obedece a hábitos e afinidades que ela sem saber aceita. Amizade, novamente, ou casamento entre as cores da lareira e as da caixa de costura e meadas de lã; entre o corpo inclinado e as mãos contentes da dama preparando a mesa, a velha toalha e pratos que tem estado intactos, as mãos cuidadosas da dama ainda sentindo, após muitos anos, sua delicada resistência onde ela sempre os segurou; entre a toalha e a luz, que como uma memória de suas visitas diárias dá ao pano a suavidade do creme o do linho de Flanders⁶; entre a luz e o completo aconchego da sala, onde aquela cochila ou vagueia alegremente sem avisos, com tal ternura por muitos e muitos anos; entre o calor dos tecidos, entre pessoas e coisas, o passado e esta vida, o brilho e a escuridão.

Então chegamos ao fim desta viagem de iniciação à vida desconhecida na natureza morta, onde

⁶ Flanders é a porção norte da Bélgica, onde são produzidas peças de toalha raras feitas de linho.

cada um de nós pode fazer se deixarmos Chardin guiar-nos, como Dante foi guiado por Virgílio⁷. Para irmos mais longe, devemos agora colocarmos nas mãos de outro mestre. Não ultrapassemos ainda o limiar de Rembrandt. De Chardin aprendemos que uma pera é tão viva quanto uma mulher, um vaso de barro simples tão belo quanto uma pedra preciosa. O pintor proclamou a igualdade divina de todas as coisas diante da mente que os contempla e da luz que os embeleza. Ele nos fez abandonar um ideal falso para adentrar mais amplamente no mundo de realidade e encontrar a beleza que há por toda parte, não mais o lânguido cativo da convenção ou do mau gosto, mas livre, robusto e universal; em abrindo o mundo real, ele nos retira para um mar de beleza.

Com Rembrandt, a realidade por si mesma será ultrapassada. Nós compreenderemos que a beleza não está nos objetos, portanto, não seria certamente tão profunda ou tão misteriosa. Veremos que os objetos em si não são nada, senão órbitas ocas cuja luz é o jogo de expressão, o brilho borrado da beleza, o olhar divino. Veremos em *O Filósofo em Meditação*, por exemplo, o quanto a luz minguante avermelha a janela como uma fornalha ou a colore como um vitral, como impõe a uma simples sala cotidiana o majestoso, multicolor esplendor de uma igreja, o mistério de uma cripta, o medo da escuridão, da noite, do desconhecido, do crime. Da mesma forma, em *O Bom Samaritano*, enquanto uma figura sorri ainda à luz do dia e outra escorrega das trevas por uma janela adjacente, veremos o mesmo eixo luminoso pôr a terra em unísono com os céus a cantarolar como uma corda tensa a misteriosa beleza da colina distante, o dorso do cavalo e um balde descido pela janela, enviando através destes objetos que são comuns e familiares o brilho e o frisson, por assim dizer, do ser que sentimos por toda parte e não podemos alcançar em lugar algum, desta luz que de dia dá aos objetos sua beleza e de noite os seus mistérios; luz que, enquanto se retira dos objetos, altera a existência dos mesmos o que nos faz sentir que aquela deve ser sua fonte primeira, e que eles mesmos, durante estes belos e inquietantes minutos, parecem atravessar todas as agonias da morte. À tal hora, estaremos todos como o filósofo de Rembrandt. Nós estremecemos ao ver palavras misteriosas escritas em golpes de fogo pela parede. Mudamos o olhar – acima do rio ou do deslumbrante ou encrespado mar, acima do esmalte ou do brilho das janelas ardentes, dos telhados transfigurados – para o céu, cuja reflexão sobre a terra reconhecemos por toda parte e nunca saberemos, mesmo que a conheçamos tão bem, sendo a beleza, assim como o mistério e o desconhecido, em tudo que já vimos. Nós também, como o filósofo, olhamos o céu, ainda que não procuremos, como ele procura, um conhecimento para nossa alegria ou angústia, sua essência ou causa. Mesmo o artista que pintou o filósofo provavelmente não raciocinou como este o fez. Como ele, no entanto, o artista olhou para o céu, dado que o pintou, e esta é a única afirmação que eu farei a propósito de me justificar aos pintores, uma vez que homens das letras estão sempre sendo acusados de falar sem sentido sobre obras de arte, de colocá-las coisas que nunca tinham ocorrido aos próprios artistas. Mas para mim, o que eles fizeram basta.

Com Chardin, eu mostrei o que a obra de um grande pintor, através de tudo o que significava para ele, pode ser para nós. Longe de ser meramente uma exibição de habilidades particulares, é uma expressão do que era mais íntimo em sua vida e de coisas em seu aspecto mais profundo, e então aborda a nossa vida, vem a tocar sobre ela, lentamente nos inclinando para as coisas e nos trazendo mais próximos de seus corações. Eu gostaria de acrescentar, para pintores que sempre alegam que homens das letras são incapazes de discutir sobre pintura, e que sempre atribuem aos pintores intenções que eles nunca tiveram, que se os pintores fizeram – e mais especificamente, se Chardin fez – tudo o que eu disse, não foi de maneira alguma intencional e sim feito inconscientemente. Chardin pode ter ficado muito surpreso ao aprender que ele

⁷ Em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o próprio autor é guiado por Virgílio numa jornada espiritual que passa pelo Inferno, Purgatório e Paraíso.

revitalizou tão apaixonadamente uma natureza aparentemente morta, e apreciou a madrepérola em concha e a água marinha fresca; que ele simpatizou com os sentimentos de uma toalha para a mesa, de uma luz solar para o pano, de uma escuridão para a luz. Também surpreenderia a uma mulher que acabou de dar à luz ouvir um ginecologista descrever o processo fisiológico pelo qual ela, com força misteriosa, passou sem conhecer a sua natureza; de fato, atos criativos derivam não de uma familiaridade com as regras que os governa, mas de uma obscura, incompreensível força que não ganha nada em ser explicada. Uma mulher não necessita de nenhum conhecimento de medicina para dar à luz, um homem não necessita conhecer a psicologia do amor para senti-lo, e não necessita conhecer o mecanismo da cólera para...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CITATI, Pietro. **Proust**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARTER, William C. **Marcel Proust – A life**. London: Yale University Press, 2000.

PROUST, Marcel. **Chardin and Rembrandt**. Tradução Alain Madeleine-Perdrillat, Jennie Feldman. New York: David Zwirner Books, 2016.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

ENSAIOS VISUAIS

CIDAD-
NÜVENS

RESUMO:

A “Estação dos ventos” busca apresentar, através da arte sequencial, possibilidades de questionamentos sobre a importância da mudança de perspectiva no ato de viver. Para isso, o leitor é convidado a acompanhar as sensações de um personagem que sonhou em ser uma sacola plástica dotada de liberdade para transitar. A aventura deste objeto durante a sua jornada entre uma posição de desprezo, causado pelo ato de se comparar com “seres gigantes”, e um estado de êxtase, causado pela percepção de liberdade, pode representar uma alegoria para o estilo de vida ditado pela sociedade atual. Neste estilo somos constantemente bombardeados com a ideia de que devemos ser produtivos para podermos alcançar uma posição de importância social, mas que em troca a nossa liberdade é podada.

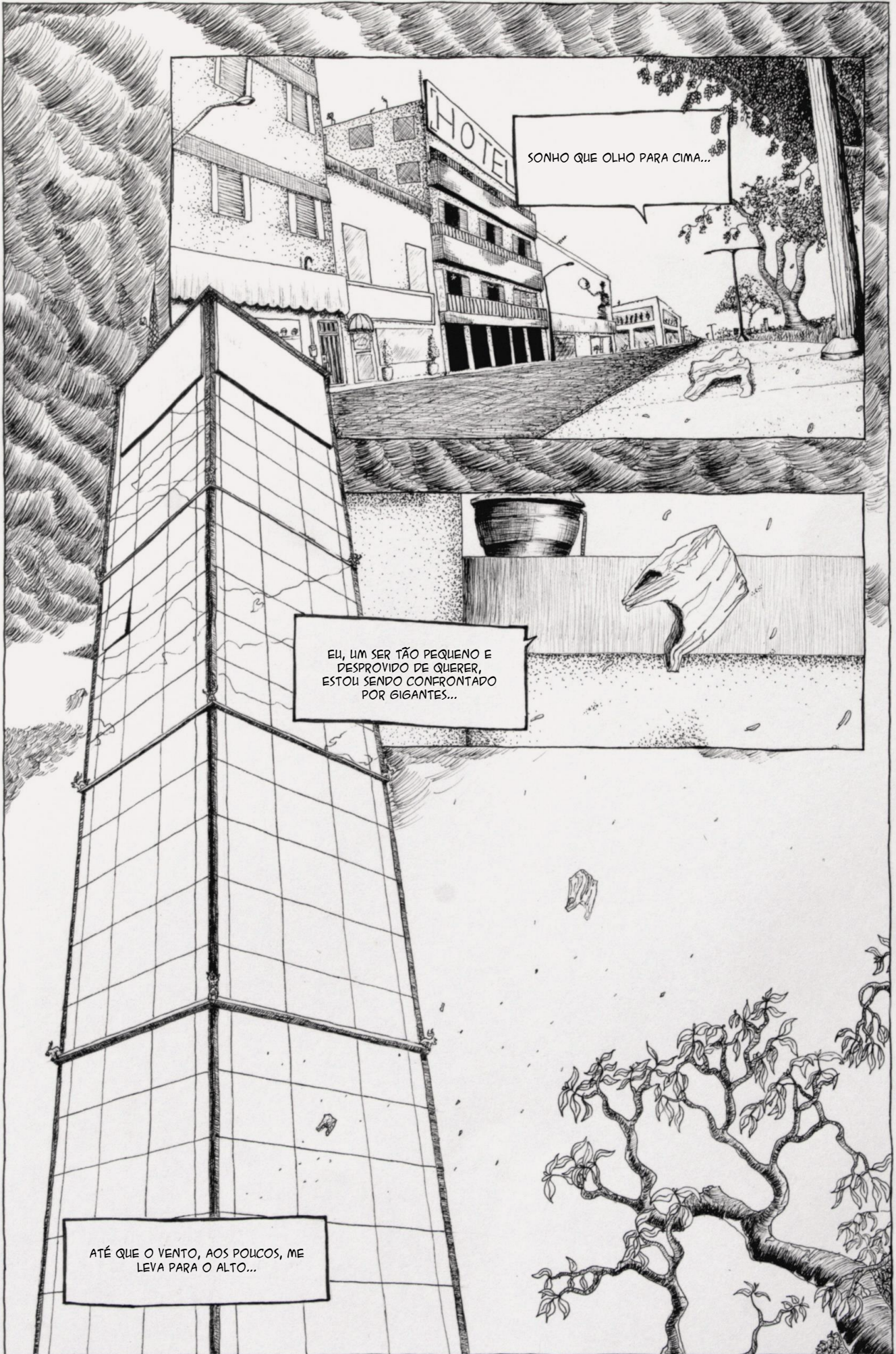
Palavras-chave: arte sequencial, hq, mudança, liberdade

ABSTRACT:

The “Season of the winds” seeks to present, through sequential art, possibilities for questioning the importance of changing perspectives in the act of living. For this, the reader is invited to follow the sensations of a character who dreamed of being a plastic bag with the freedom to move around. The adventure of this object during its journey between a position of contempt, caused by the act of comparing itself with “giant beings”, and a state of ecstasy, caused by the perception of freedom, may represent an allegory for the lifestyle dictated by society current. In this style we are constantly bombarded with the idea that we must be productive in order to achieve a position of social importance, but that in return our freedom is curtailed.

Keywords: sequential art, comics, change, freedom

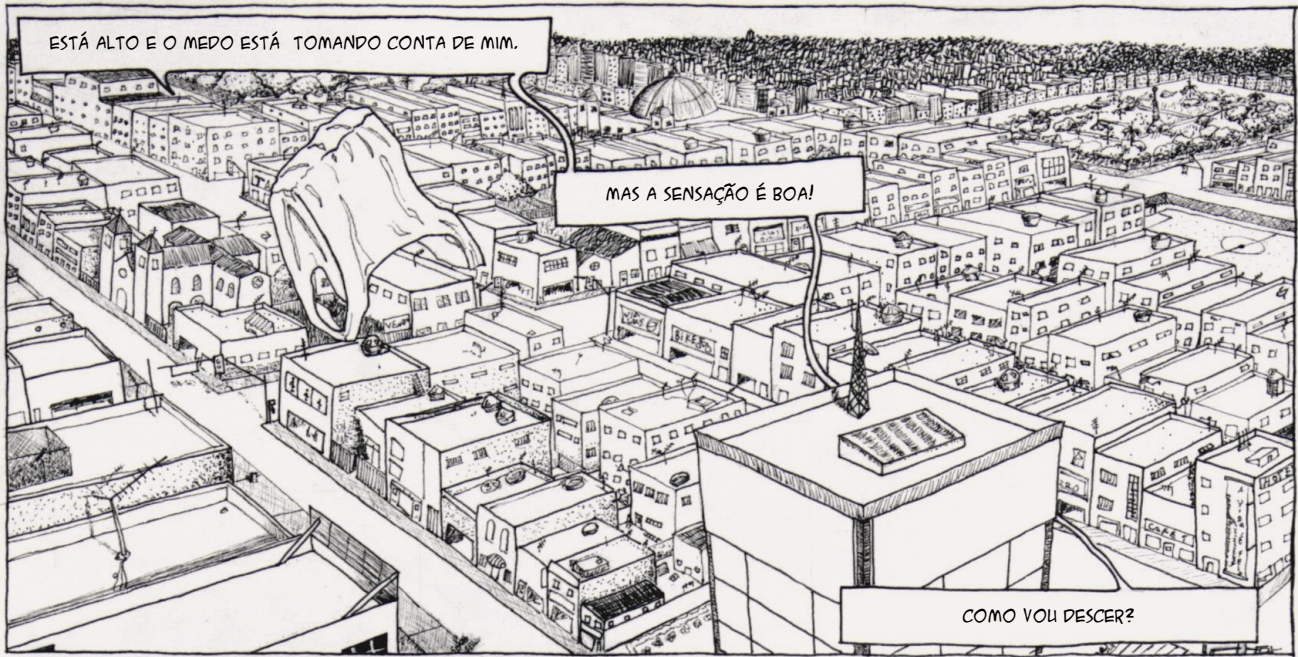
¹ Quadrinista, licenciando em química pela Universidade Regional do Cariri - URCA; Licenciado em Física pela URCA; Mestre em ensino das ciências e educação matemática pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB. Contato: ewerton.luna@urca.br.



SONHO QUE OLHO PARA CIMA...

EU, UM SER TÃO PEQUENO E DESPROVIDO DE QUERER, ESTOU SENDO CONFRONTADO POR GIGANTES...

ATÉ QUE O VENTO, AOS POUCOS, ME LEVA PARA O ALTO...



“EU GOSTEI..., MAS GOSTARIA QUE FOSSE FEITO À MÃO.”:
O processo criativo da capa do álbum “Mud Mouth”, do rapper Yelowolf.

Fernando de Paiva Ferreira Júnior¹

RESUMO

O objetivo deste ensaio visual é apresentar, desde sua concepção, etapas de produção e finalização do trabalho, que consiste em uma ilustração comercial, realizada entre 2020 e 2021, para o cliente Yelowolf. Neste ensaio proponho apresentar o objeto de estudo oriundo da pesquisa, em estágio inicial, no Programa de Pós-Graduação Associado em Artes Visuais UFPB/UFPE, ponderando acerca da ilustração de cunho comercial destacando, em sua crítica do processo, o diálogo entre cliente e artista. Apresento aqui os esboços, as artes recusadas pelo cliente e a arte final, além da publicação da arte em produtos.

Palavras-chave: Processo Criativo, Mud Mouth, Yelowolf.

ABSTRACT

The objective of this visual essay is to present, from its conception, stages of production and finalization of the work, which consists in a commercial illustration, carried out between 2020 and 2021, for the client Yelowolf. In this essay, I propose to present the object of study arising from the research, in an initial stage, in the Associated Postgraduate Program in Visual Arts UFPB/UFPE, pondering about commercial illustration, highlighting, in its critique of the process, the dialogue between client and artist. Here I present the sketches, the art rejected by the client and the final art, in addition to the publication of the art on products.

Keywords: Creative Process, Mud Mouth, Yelowolf.

¹ Ilustrador e tatuador, artista oficial Electric Ink e sullen art collective, mestrando pelo PPGAV UFPB.

Apresentação

A concepção da ilustração tem o seu início em 2020 ao ser contactado por Edward Crowe, empresário do rapper Yelowolf, através das redes sociais para ser encarregado de desenhar a capa do futuro álbum que viria a ser lançado.

O primeiro passo do trabalho foi debater o *briefing*, ou seja, o conceito da ilustração, sua aplicação e a apresentação dos produtos a serem criados pelo artista representado. Este é um processo importante a ser apresentado neste ensaio, pois ele difere de um ensaio visual artístico convencional, em que as concepções são criadas apenas pelo próprio artista. Na ilustração comercial o processo de criação é mediado pelo cliente e pelo ilustrador contratado que dialogam acerca do caráter estético da ilustração e também sobre o apelo comercial que o trabalho artístico em questão pode proporcionar. A primeira versão do trabalho foi realizada em um *software bitmap*, que permite ao artista possibilidades de realizar o trabalho com tonalidades de meios tons que simulam a arte realizada com materiais como lápis, marcadores e tintas.

No decorrer do processo, todas as etapas de rascunhos e montagem de elementos da ilustração tiveram a devida aprovação do rapper Yelowolf e de seu empresário, mas ao apresentar a peça final o rapper disse a frase que culminou no título da pesquisa que desenvolvo no mestrado e, conseqüentemente, deste ensaio: *“Eu gostei, mas gostaria que fosse feito à mão.”*. Desta maneira, compartilho algumas das etapas deste trabalho, onde a produção digital teve papel fundamental no que tange a reelaborá-lo com mídias tradicionais, conforme o próprio Yelowolf solicitou.

Figura 1: Primeiro esboço digital da capa, o objetivo inicial era trabalhar com hachuras e cor respeitando as características do rapper. A centralização e as três faces representam o número perfeito, pois significam: sabedoria, compreensão e harmonia.



Figura 2: Processo de pintura digital, após a aprovação do esboço foi iniciada a etapa de pintura no Autodesk Sketchbook.





Figura 3: Na parte inferior da capa os trailers americanos se mesclam com os obeliscos egípcios e pirâmides.



Figura 4: a pintura do rapper se soma à parte inferior tornando uma única peça.

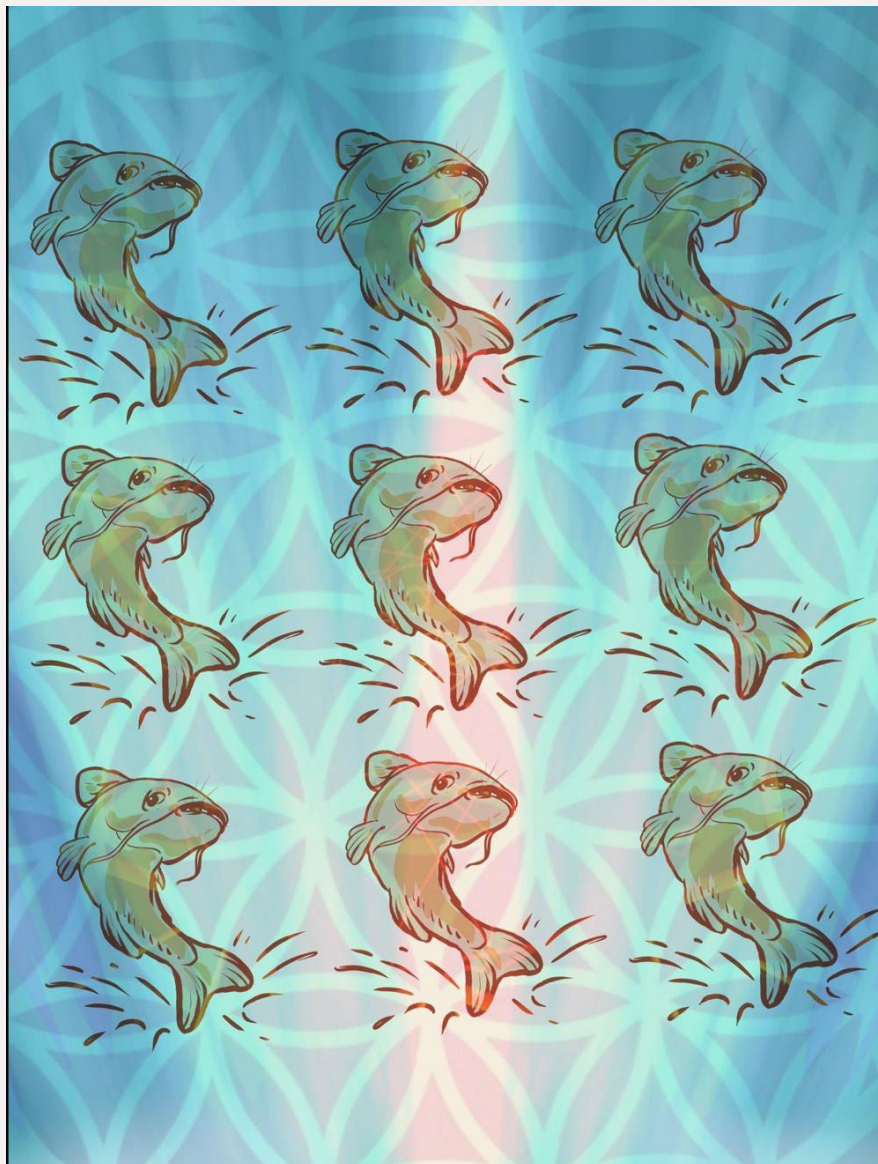


Figura 5: Para o *background*, o padrão repetitivo geométrico para criar o efeito psicodélico com “peixes gatos”, alude ao apelido do rapper, *Catfisher*.



Figura 6: Versão final da capa desenhada e colorida de maneira digital. Trata-se da capa digital após todas as etapas desaprovadas pelo rapper, e sendo refeita utilizando mídias tradicionais.



Figura 7: Versão final feita em marcadores e papel *Stonehenge*, publicada para edição limitada em vinil e versão impressa em papel mata-borrão.

Yelowolf - Mud Mouth (with included blotter art)



Figura 8: Versão impressa em papel mata-borrão perfurado.

RESUMO

O Campus do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA, há anos passa por dificuldades em relação à estrutura física, ocasionando em mudanças constantes dos alunos para outros centros. Passamos por diversas greves, até chegarmos no lugar aonde estamos, um antigo prédio do Sesi. Se não fosse pela luta dos alunos e professores, talvez não teríamos nem mesmo um espaço nosso. Mas, o que ainda continua sendo um obstáculo é a falta de atenção para um melhor e maior aproveitamento do espaço que conquistamos, pois o mesmo necessita de uma grande reforma. Trago o cartaz para chamar atenção daqueles que sempre nos recebem, há 4 anos com “desculpas”, que não fazem mais sentido. A falta de valorização dos próprios administradores da universidade, faz com que a sociedade nos enxergue com mais preconceito e não valorize a nossa produção artística.

Palavras-chave: Reforma, arte, cartaz, ilustração, URCA.

ABSTRACT

The Campus of the Arts Center of the Regional University of Cariri - URCA, for years has been experiencing difficulties in relation to the physical structure, resulting in constant changes of students to other centers. We went through several strikes until we arrived at the place where we are, an old Sesi building. If it weren't for the struggle of students and teachers, maybe we wouldn't even have a space of our own. But, what still remains an obstacle is the lack of attention to a better and greater use of the space we conquered, as it needs a major renovation. I bring the poster to call the attention of those who always receive us, for 4 years with “excuses”, which no longer make sense. The lack of appreciation by university administrators makes society see us with more prejudice and does not value our artistic production.

Keywords: Reform, art, poster, illustration, URCA.

¹ Graduanda em artes visuais pela Universidade Regional do Cariri.

