

CIDADE NÜVENS



REVISTA DO CENTRO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI

JUN | 2024
VOLUME 1 | N 9
ISSN 2675 - 6420

Revista do Centro de Artes
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau
V.1, N.9 Mai./ Jun. 2024 | 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.9 mai./jun. (2024). CratoCE:
URCA,2024

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

Bem-vindas, Bem-vindes, Bem-vindos,

É com muita alegria que apresentamos para apreciação a nona edição da Revista Cidade Nuvens.

Dentre os dezoito trabalhos reunidos neste número, destacamos a presença do dossiê “Poéticas Artístico-Pedagógicas na WEB”, fruto do evento homônimo realizado virtualmente em 2022 pelos grupos de pesquisa PAKY’OP (Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e NIPA (Núcleo Interdisciplinar de Poéticas Artísticas) da Universidade Regional do Cariri (URCA).

A Revista continua ativamente fortalecendo e amplamente divulgando as pesquisas que coabitam momentos distintos, seja nas experimentações artístico-pedagógicas, ou nas investigações da Iniciação Científica e da Pós-Graduação, como disponível nas seções Alvorecer, Desdobramentos e Artigos.

Desejamos a todas, todes, todos uma proveitosa leitura e convidamos ao compartilhamento da Revista Cidade Nuvens com seus pares para que sigamos visibilizando nossas produções.

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. Carlos Kleber Nascimento de Oliveira
Dra. Maria do Socorro Vieira Lopes

Pró-Reitoria de Pós-graduação e Pesquisa

Dra. Juliana Maria Oliveira Silva
Dra. Ana Isabel Ribeiro Parente Cortez Reis

Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau

Dra. Ana Cláudia Lopes de Assunção

Revista Cidade Nuvens

Núcleo Gestor 2024

Dra. Andréia Aparecida Paris - Departamento de Teatro
Dra. Cecília Lauritzen Jácome Campos - Departamento de Teatro
Dra. Rebeca Oliveira Sousa - Departamento de Artes Visuais
Bruno Silva dos Santos (bolsista) - Curso de Licenciatura em Teatro
Luana Barros Duarte (bolsista) - Curso de Enfermagem

Diagramação e Projeto Gráfico

Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes

Capa

Rodrigo Tomaz da Silva

Equipe de Revisão

Dr. Adílio Junior de Souza
Dra. Francisca Damiana Formiga Pereira
Dra. Maria Lidianne de Sousa Pereira
Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva
Me. André Luiz dos Santos

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)

Avaliadoras/es

Dr. Antônio Chagas Neto
Dr. Alysson Amancio Souza
Dr. Carlos Henrique Guimaraes
Me. Daniele Quiroga Neves
Dr. Fábio José Rodrigues da Costa
Dr. Fábio Salvatti
Me. Flaudemir Sávio Sousa Mendes
Dr. Frederick Sidou Piedade
Dr. Glauco Vieira Fernandes
Dr. José Jackson Silva
Dra. Jussyane Rodrigues Emídio
Dr. Luiz Renato Gomes Moura
Dr. Marcelo Sousa Brito
Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira
Me. Mariana Smith
Dra. Milene Lopes Duenha
Dra. Michelle Arype Girardi Lorenzetti
Dra. Michele Louise Schiocchet
Dra. Mônica Vianna de Mello
Dra. Raquel Aranha
Dra. Raquel de Melo Versieux
Me. Rosiel do Nascimento Mendonça
Dr. Rubens Venâncio
Dr. Sérgio Henrique Carvalho Vilaça
Dr. Tiago de Quadros Maia Carvalho
Dra. Thays Albuquerque
Ma. Vanessa Cristiane Rodrigues Koiky
Dr. Wenderson Silva Oliveira

Revista Cidade Nuvens

Centro de Artes: Endereço: Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel. Crato-CE
revista.cidadenuvens@urca.br

**AUTORES/AS
DESTA EDIÇÃO**

ENSAIOS VISUAIS
Carmen Roberta dos Santos

DOSSIÊ

Maria Clara Lemos dos Santos
Valeska Ribeiro Alvim
Yara dos Santos Costa Passos
Ana Flávia Mendes
Júnior Lopes
Luiz Daniel Lerro
Carlos Henrique Guimarães
Daniela Alves Pereira

ARTIGOS

Ricardo Di Carlo Ferreira
Alexandre Gonçalves
Helenise Monteiro Guimarães
Madson Luis Gomes de Oliveira
Emilli Ouriques
Pedro Valentim Eccher
Daniel Zanella dos Santos
Rafael Frota
Pedro Henrique Carneiro Tavares

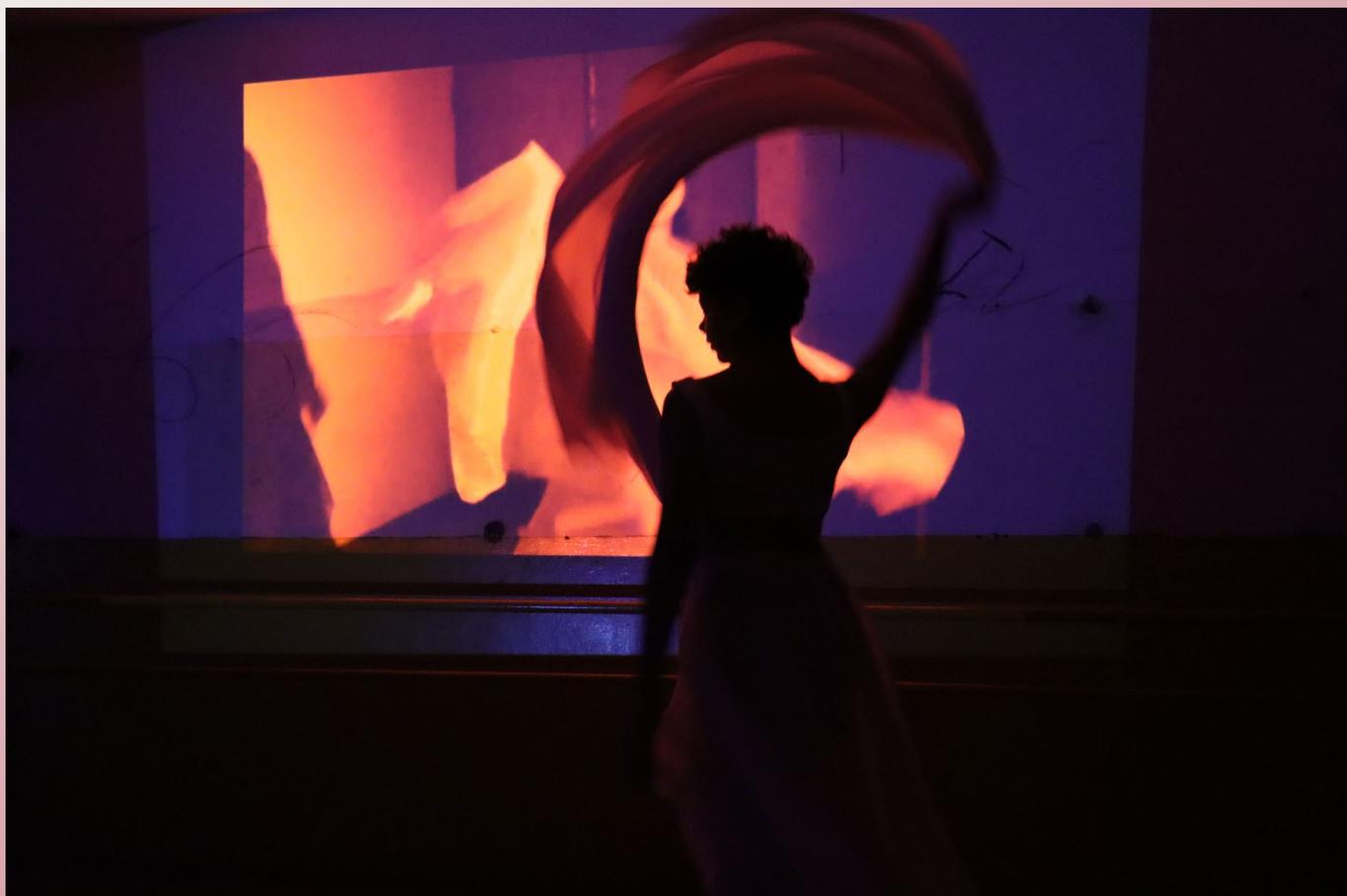
ALVORECER

Victória Barreto Oliveira
Priscila Miraz Grecco

DESDOBRAMENTOS

Mário Orlando Mendes Guimarães
Monica Isabel Lucas
Adolfo Albán Achinte
Sávio Farias

CIDADANOS
NOVENS



CAPA:

**Processo de encenação: "As filhas Della", de Amanda Rodrigues,
(Disciplina de Processo de Encenação - Dep. de Teatro - URCA)**

**Na imagem: Clarice Santos,
Foto de Rodrigo Tomaz**

CIDADANIA
NOVENS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

ENSAIOS VISUAIS

PRESA (ARMADILHA); Carmen Roberta dos Santos 10

DOSSIÊ

APRESENTAÇÃO 15

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS SOBRE PRÁTICAS CORPORAIS
ONLINE: curso técnico em teatro – Teatro Universitário da
Universidade Federal de Minas Gerais;
Maria Clara Lemos dos Santos 18

DANÇANDO COM A ARQUITETURA DO ESPAÇO: que (quem)
corpo em movimento é esse?; Valeska Ribeiro Alvim 39

METODOLOGIA CASA: por mais autonomia na Dança;
Yara dos Santos Costa Passos 49

KUNDALINI; Ana Flávia Mendes 54

NETEATRO: processos de criação de espetáculos online;
Júnior Lopes 60

CORPOS “BUGADOS”, TRIDIMENSIONALIDADE E PROVÁVEIS
CATEGORIAS DE PROXÊMICA NA WEB; Luiz Daniel Lerro 71

HORTELÃ, UMA AÇÃO PERFORMATIVA NA BACIA KARIRI; Carlos
Henrique Guimarães; Daniela Alves Pereira 81

ARTIGOS

JAMES DEAN, UM ARQUÉTIPO ESTELAR DE ATOR:
Audiovisualidade atuacional em réplica; Ricardo Di Carlo Ferreira 91

MARIA AUGUSTA RODRIGUES “A RAINHA DA COR” DO
CARNAVAL BRASILEIRO – uma Revisão Integrativa;
Alexandre Gonçalves; Helenise Monteiro Guimarães;
Madson Luis Gomes de Oliveira 102

MAPEANDO ESPAÇOS CULTURAIS E ARTISTAS EM BRUSQUE
(SC): uma pesquisa artística; Emilli Ouriques; Pedro Valentim Eccher;
Daniel Zanella dos Santos 113

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA: o resgate dos processos
fotográficos históricos na era da imagem digital; Rafael Frota 123

A FORMAÇÃO BANDA DE ROCK E ORQUESTRA EM MÚSICAS
COM LINGUAGEM DE ROCK; Pedro Henrique Carneiro Tavares 134

ALVORECER

ARTE E CORPO AFETIVO: um breve olhar para os caminhos de
Ana Mendieta; Victória Barreto Oliveira; Priscila Miraz Grecco 149

DESDOBRAMENTOS

DESCRIÇÃO E USO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NA
ORCHÉSOGRAPHIE, DE THOINOT ARBEAU (1589); Mário Orlando
Mendes Guimarães; Monica Isabel Lucas 162

O ATO CRIADOR COMO PEDAGOGIA EMANCIPADORA E
DECOLONIAL; Adolfo Albán Achinte; Sávio Farias 173

ENSAIOS VISUAIS

CIDAD-
NÜVEN.S

PRESA (ARMADILHA)

Carmen Roberta dos Santos¹

RESUMO

“Presa (Armadilha)” surge como resultado de uma interação erótica em uma rede social, onde a artista se depara com a sua objetificação dentro da narrativa da conquista. Decidindo transformar essas imagens em objetos artísticos, ela utiliza o corpo e a experiência como elementos fundamentais do processo criativo. Utilizando o smartphone para manipular as imagens e mantendo objetos que evocam a atmosfera cotidiana, o trabalho destaca-se pela sua abordagem experimental. Nesse contexto, a artista se apropria da concepção do erotismo proposta por Audre Lorde em “Usos do erótico: o erótico como poder”, no qual o erotismo é compreendido como um recurso que reside em nós, conectando-se a sentimentos não verbalizados. Além disso, a obra é influenciada pela instalação “Ela me deu a bola (Camas)” da artista mineira Teresinha Soares. Essa obra de Soares enfatiza o poder de escolha da mulher, utilizando a expressão “Ela me deu a bola” como uma afirmação dessa autonomia.

Palavras-chaves: Erotismo, fotografia, corpo.

PRESA (TRAP)

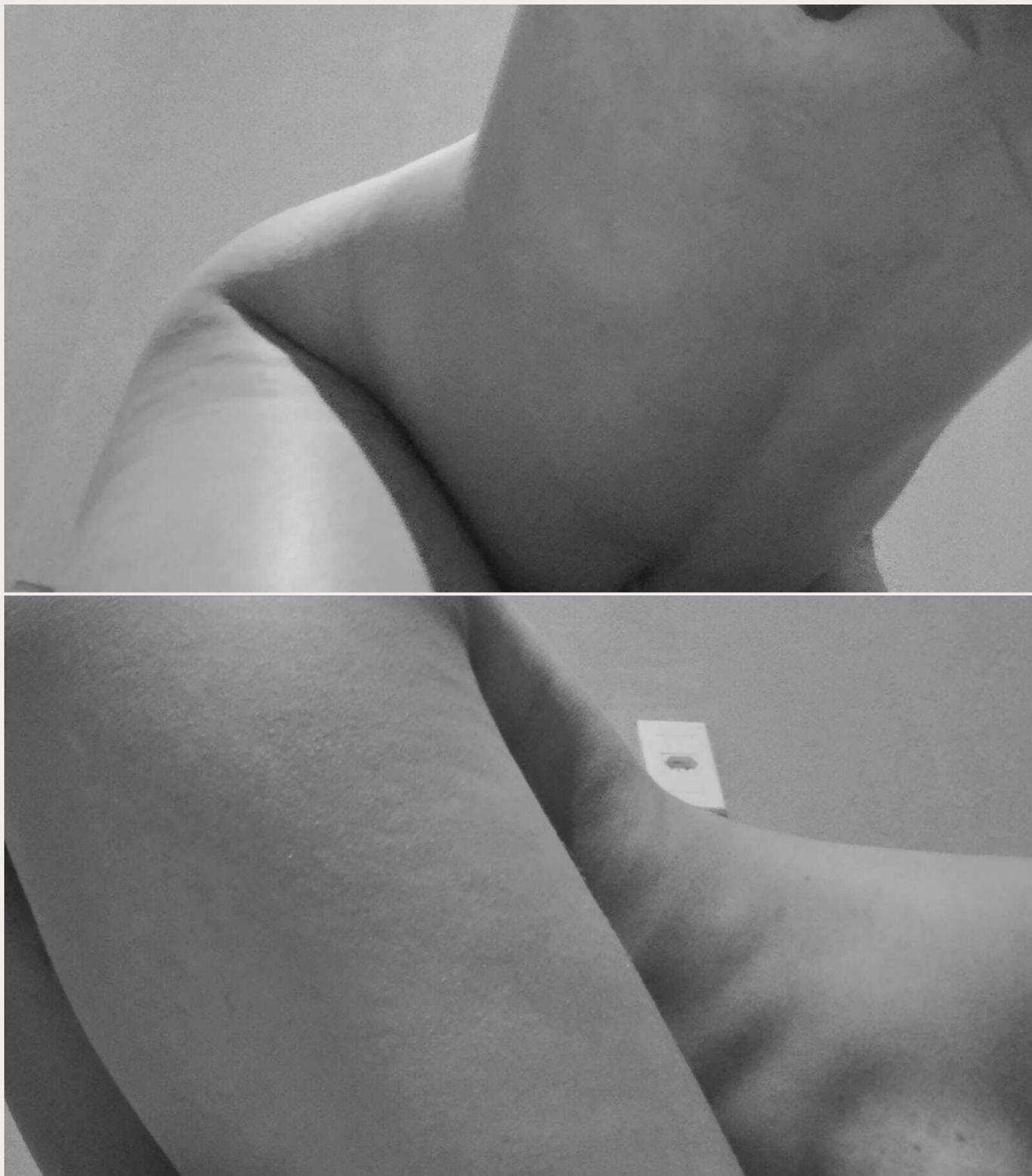
RESUMEN

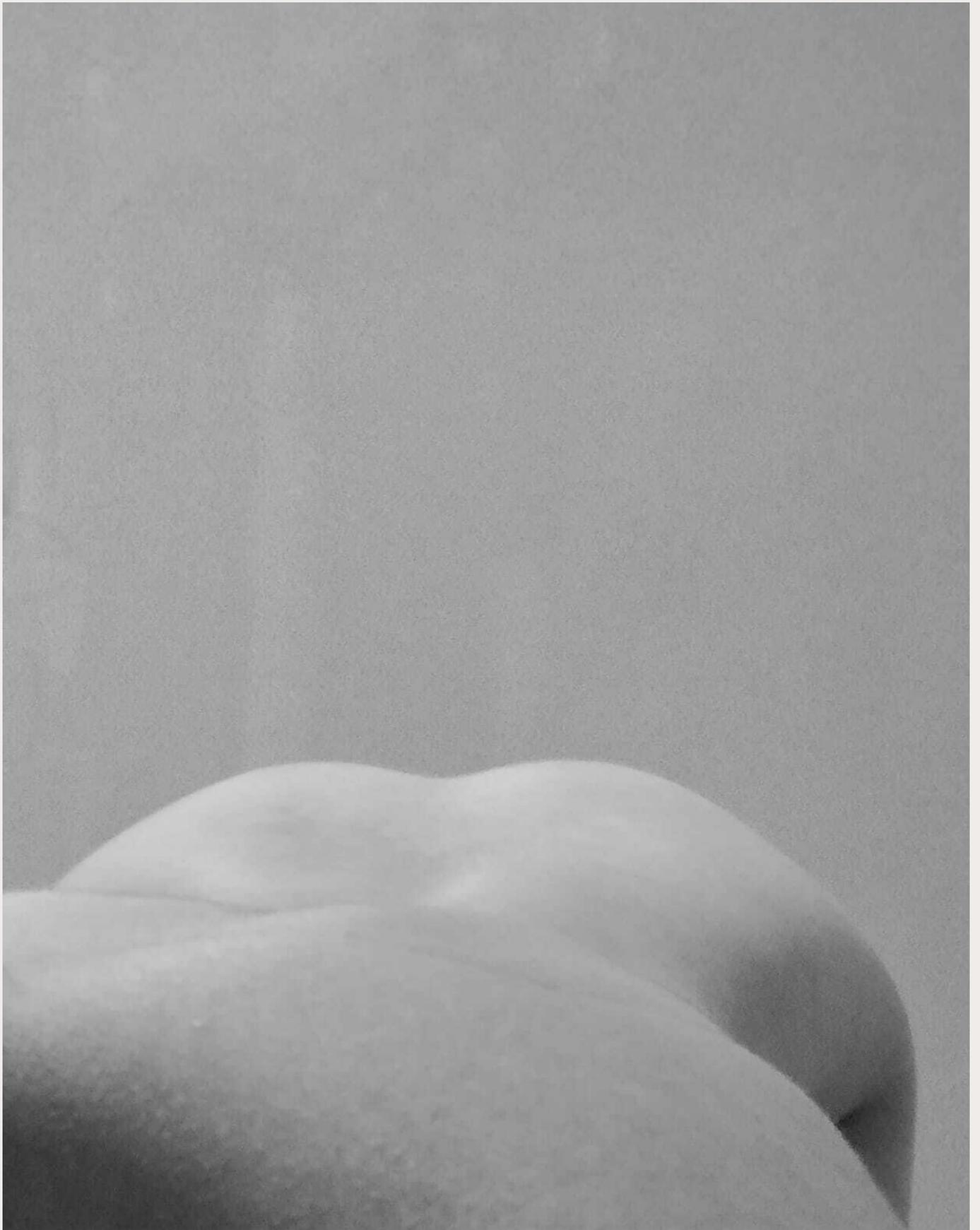
“Presa (Trap)” surge como resultado de una interacción erótica en una red social, donde la artista se enfrenta a su cosificación dentro de la narrativa de conquista. Al decidir transformar estas imágenes en objetos artísticos, utiliza el cuerpo y la experiencia como elementos fundamentales del proceso creativo. Utilizando el teléfono inteligente para manipular imágenes y manteniendo objetos que evocan la atmósfera cotidiana, la obra destaca por su enfoque experimental. En este contexto, la artista se apropia de la concepción del erotismo propuesta por Audre Lorde en “Usos de lo erótico: lo erótico como poder”, en la que el erotismo es entendido como un recurso que reside en nuestro interior, conectándose con sentimientos no verbalizados. Además, la obra está influenciada por la instalación “Ella me dio la pelota (Camas)” de la artista minera Teresinha Soares. Esta obra de Soares enfatiza el poder de elección de la mujer, utilizando la expresión “Ella me dio la pelota” como afirmación de esta autonomía.

Palabras clave: Erotismo, fotografía, cuerpo.

¹ Artista Visual, Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Contato: carmenrobertaav@gmail.com

PRESA (ARMADILHA)





A série “Presa (Armadilha)” explora a interseção entre fotografia, sexualidade e interações eróticas em redes sociais, inspirada na obra “Ela me deu a bola (Camas)” da artista mineira Teresinha Soares e no conceito de erotismo defendido por Audre Lorde em “Usos do erótico: o erótico como poder”. Em “Ela me deu a bola (Camas)”, Soares se apropria de uma expressão que indica a reciprocidade do desejo romântico, destacando a mulher como detentora do desejo. Em “Usos do erótico: o erótico como poder”, Lorde define o erotismo como um recurso ligado aos aspectos mais ocultos e não expressos em nós.

As fotografias, capturadas com a câmera de um smartphone, retratam o corpo da artista de maneira paisagística, a partir do próprio desejo erótico. Os enquadramentos são pensados para estimular a fantasia do receptor dessas imagens. Inicialmente, esse receptor é alguém com quem a autora trocava mensagens em uma rede social, inserindo-se no contexto dos “nudes”, fotografias compartilhadas durante interações eróticas online.

A utilização do corpo da artista como objeto de desejo e sua apropriação desse espaço sugerem uma abordagem crítica e reflexiva sobre as dinâmicas de poder nas relações heterossexuais, onde geralmente é o homem quem conduz e estabelece as regras do relacionamento.

Essa série emerge como um desdobramento do trabalho de conclusão de curso “Rio dos Desejos - uma pesquisa em arte erótica”, demonstrando a continuidade e aprofundamento das investigações artísticas da autora. Além das referências artísticas, a artista busca inspiração na paisagem ribeirinha do baixo Rio São Francisco, especialmente nas dunas da cidade de Piaçabuçu-AL, sua cidade natal, enriquecendo a narrativa visual com elementos locais e pessoais.

DOSSIÊ TEMÁTICO

CIDADANOS
NUVENS

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ POÉTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS NA WEB

O Dossiê Poéticas artístico-pedagógicas na web nasceu do desejo de compartilhar o debate provocado no evento de mesmo nome, realizado nos meses de junho e julho de 2022. Ações germinadas com muito afeto desde o seu início, quando os grupos de pesquisas PAKY'OP (Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade) da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e NIPA (Núcleo Interdisciplinar de Poéticas Artísticas) da Universidade Regional do Cariri (URCA) se encontraram, virtualmente. O desejo era debater e compartilhar o fazer artístico, pedagógico e cênico, criados durante a pandemia da Covid 19 (Coronavírus). Para isso, idealizava-se reunir profissionais que trabalham/trabalharam com criações cênicas, poéticas e/ou técnicas corporais em cursos de formação para artistas da cena (níveis técnico, bacharel e licenciatura) em institutos certificadores da rede de ensino pública, estadual e federal para expor e debater como desenvolveram e desdobraram suas práticas dentro das condições disponíveis no período pandêmico. As perguntas motivadoras eram muitas e nos consumiam:

O corpo encorpa, mesmo não estando presente, fisicamente, em um ambiente compartilhado por/ com outros corpos? O con(tato) é indispensável nos processos de ensino e aprendizagem que envolvem saberes e técnicas corporais, assim como em processos cênicos? É possível experienciar a tridimensionalidade do organismo humano nos espaços bidimensionais das telas: de computadores, tablets, smartphones e outros dispositivos? De que maneira o corpo pode ser afetado pelas regras de proxêmica? Como os limites, as incertezas e suas consequências impactam no processo educacional e criativo do/da artista da cena do/da futura licenciada? Corpos apartados encorpam? As distâncias sociais, determinadas por decretos, podem alterar e determinar novas modalidades de: olhar; agir; reagir e não agir em um espaço concreto, tridimensional, e, também, em um espaço virtual, ainda bidimensional? E como essas novas modalidades de experiências com o corpo podem impactar nos processos educativos e criativos do/da artista da cena e/ ou licenciado/a? Como trabalhar as ansiedades e os desejos, os medos e as tensões durante o reencontro de corpos? Como lidar com corpos sequelados e traumatizados? Quais os impactos para o presente e futuro da cena teatral após os processos criativos virtuais criados nesse período? Como explorar o espaço virtual tripartido (espaço – presente do ator, presente do espectador, virtual no presente do espectador e do ator)?

As nossas inquietações inspiraram a organização do evento e contou com as parcerias de pesquisadores e pesquisadoras fundamentais nos debates. Para melhor abordar os temas, foi dividido em dois momentos: módulo 1: Corpos que Encorpam, que aconteceu no dia 15/06, a partir das 10h da manhã, com as participações das professoras Valeska Alvim, da Universidade Federal do Acre (UFAC) e Maria Clara da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a mediação do professor Alexandre Falcão da Universidade Federal de Rondônia (UNIR); e no dia 17/06, a partir das 10 horas, participaram as professoras Yara dos Santos da Universidade Estadual do Amazonas (UEA) e Ana Flávia Mendes, Universidade Federal do Pará (UFPA), com a mediação do professor Luiz Lerro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Para este momento, as participantes expuseram suas experiências em sala de aula, dentro de seus grupos de pesquisas, em seus coletivos artísticos, demonstrando como resolveram as infinitas questões, embates, desafios e oportunidades que surgiram no período pandêmico.

No Módulo 2: Espaços que (Des)Virtuam, havia o objetivo principal de debater a cena teatral no sistema virtual. Iniciou no dia 05/07 às 19h00, com a apresentação online do espetáculo Especial de Natal:

teatro pandêmico na tela, realizado pelo Coletivo Ritmar-NIPA, da URCA. No dia 06/07 às 15h00, a professora Andréia Paris da Universidade Regional do Cariri (URCA) e o professor Júnior Lopes da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), puderam falar sobre as suas experiências cênicas. A mediação deste encontro foi feita pelo Professor Luciano de Oliveira da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). No dia 06/07 às 19h00 teve a apresentação do Espetáculo #PoliFaceEdith_7x7 – criado pela Engenharia Cênica - LaCrirCe, da URCA. Em 07/07 às 15h00 a professora Daniela Alves da Universidade Regional do Cariri (URCA) e o professor Carlos Henrique Guimarães da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) falaram sobre a experiência com o espetáculo “Hortelã” e Cecília Maria Ferreira com Luiz Renato Gomes Moura, ambos da Universidade Regional do Cariri (URCA), abordaram sua experiência com o Espetáculo “#PoliFaceEdith_7x7”. A mediação foi feita pela professora Andreia Aparecida Paris da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Como é possível observar, há uma predominância de pesquisadores e pesquisadoras das regiões norte e nordeste, já que, os grupos de pesquisa PAKY'OP e NIPA, são de universidades das mesmas regiões, portanto, havia um interesse maior para as produções desses lugares. E assim, o evento passou ser uma ação de acolhimento, um pretexto para se aproximar dos/das profissionais dessas universidades, estreitar vínculos entre nossas instituições, fortalecer parcerias entre grupos de pesquisa, promover o nosso fazer artístico e pedagógico, a reflexão e a troca de experiências que havíamos adquirido neste período tão sombrio. Afinal, estávamos tão distantes de nossos pares, presos e exaustos em nossas casas, trabalhando muito e trocando quando a internet, a energia e nossos aparelhos eletrônicos nos permitiam conexão.

Embora o evento tenha sido virtual, ele não foi transmitido e liberado num canal aberto, como era costume no período. Foi todo feito dentro de uma plataforma, apenas para os/as inscritos/as nas atividades. Esse formato foi escolhido porque, uma das questões observadas pela organização, é que, esse tipo de atividade estava sempre esvaziada no momento da transmissão. Os motivos eram muitos: tempo escasso; cansaço das telas; número expressivo de eventos. Naquele momento, não parecia compatível estar online num canal aberto nem disponibilizar as gravações, porque o objetivo maior era o encontro no “aqui agora”, mesmo que virtual. Estávamos sendo privados da corporeidade, do toque, do calor do outro e, o que mais se aproximava do encontro real, eram as atividades síncronas com as telas dos dispositivos conectados, abertas. Agora disponibilizamos esse material como registro do debate, das provocações e das experiências vividas naquele momento, como uma forma de contribuir para o pensamento artístico-pedagógico das pesquisas atuais.

Os trabalhos aqui apresentados têm dois formatos: alguns e algumas participantes preferiram escrever em formato de artigo o tema que abordou no evento, enquanto outras prefeririam preservar o tom oral da comunicação feita, sendo publicada aqui, a transcrição das falas. Esperamos que esse dossiê potencialize pesquisas, contribua em discussões, encorpe cenas e (des)virtuem o fazer teatral, pluralizando ainda mais a nossa arte. Saúde! E boa leitura!

Andreia Aparecida Paris
Luiz Daniel Lerro
Luciano Flávio de Oliveira

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS SOBRE PRÁTICAS CORPORAIS ONLINE: curso técnico em teatro –
Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais¹

Maria Clara Lemos dos Santos²
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Obrigada, Gente! É um imenso prazer estar aqui. Quero agradecer a todos! Como eu não sei vários nomes, então eu quero agradecer as instituições e as pessoas que estão organizando o evento, em especial ao Luiz Daniel Lerro que me convidou. Quando eu estudei lá no T.U. (Teatro Universitário), como aluna, foi onde se deu o nosso encontro, pois Luiz e eu, nos formamos juntos em teatro. E a partir de então, as nossas vidas se entrelaçaram, e assim, não tem como não dizer: Luiz para mim é um irmão, mesmo! Ele é de muito afeto! Já que nós estamos falando de corpo, o corpo para mim não é só matéria. É esse corpo emoção, corpo afeto, corpo político, corpo social. Luiz é dessa parte que integra esse corpo de emoções. É o corpo-irmão achado na vida, que a vida dá de presente. Então, eu quero agradecer a todo mundo. Desculpe esse aparte ao Luiz, mas realmente é a pessoa que eu tenho mais intimidade. Embora tenha o Júnior³ também.

Nesses momentos, tem sempre a parte mais formal, que envolve as instituições, pois estamos representando instituições, e eu acho que nesses lugares também cabem esses rituais de agradecimentos. Para o Teatro Universitário (T.U.) é uma honra participar. Eu acho importante dizer que o T.U. é uma escola técnica que fica dentro de uma universidade federal. E como instituição, é muito importante estabelecer essas relações, essas transdisciplinaridades, essas interconexões de universidades. Como o professor Alexandre Falcão apresentou o falecido Minc, tomara que não chegue a um falecimento de nenhum ministério da educação, porque acho que nós estamos aqui sustentando a educação pública, gratuita e de qualidade. Pelo menos acho que é o nosso interesse.

Quando eu fui convidada por vocês para participar, peguei o título do evento e, pelo título, ontem, inclusive quero agradecer, porque vocês me fizeram refletir sobre coisas que eu não tinha percebido até então. Eu acho que, desde 2020, as coisas foram vindo, fomos criando coisas novas, tirando uma carta da

¹ Transcrição da fala “RELATOS DE EXPERIÊNCIAS SOBRE PRÁTICAS CORPORAIS ONLINE: curso técnico em teatro – Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais” proferida no evento virtual Poéticas artístico-pedagógicas na web, módulo 1: Corpos Encorpam, no dia 15 de junho de 2022, via plataforma zoom. A mediação foi feita pelo professor Alexandre Falcão da UNIR.

² Professora efetiva na área de Corpo do Teatro Universitário da Escola de Educação Básica e Profissional da Universidade Federal de Minas Gerais - TU/EBAP/UFMG desde setembro de 2006. Pesquisadora corporal com ênfase nas artes circenses. Mestra em Artes Visuais ênfase Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Minas Gerais - EEFPTO/UFMG (1991). Formação no Método Resseguier com Jean-Paul Resseguier (2011). Formação em Trapézio Voador (Grand e Petit Volant) pela École Supérieure de Trapèze Volant Jean Palacy (França 2000). Atriz formada pelo Curso Técnico de Formação de Ator do Teatro Universitário da UFMG (1995). Atualmente desenvolve pesquisas na área de teatro e circo (FAPEMIG, CNPq, TU/UFMG). É criadora do Grupo de estudos circenses TU/UFMG que originou o Instagram @estudocirco.e o Podcast PODesTUdo circense.

³ Referindo-se ao Junior Lopes, também professor da UNIR.

manga, fazendo assim e fazendo assado. Ao fazer a revisão dessa fala que, estava toda na cabeça, estruturada, mas ao revê-la, inclusive imagetivamente, me veio emoções. Eu ainda estou insistindo nisso, porque esses corpos, não são só essas aparências, aqui no bidimensional. Aqui tem tridimensão! Eu estou com frio, vocês não. Tem um ventinho, eu gosto de vento, mesmo assim, estou aqui agasalhada. E me veio um monte de coisas, me vieram sentimentos que também não foram tão fáceis de sentir. Tenho certeza que tiveram momentos difíceis, e não foi só para mim, porque eu acho que, nós que estamos aqui presentes, nunca passamos por uma Pandemia.

Depois que eu falar, vou fazer um pouco da prática que eu fiz com os alunos para poder contextualizar como trabalhei. Então, eu convido vocês, da forma que quiserem, não é obrigatório participar. Com os meus alunos, a aula tinha uma obrigatoriedade, mas eu não tinha como obrigá-los a abrir a câmera ou a participarem. Aqui não temos o corpo a corpo, não tem cheiro, não tem percepção. Se eu fechar com vocês e falar assim: “- Percebam aqui atrás”. Vocês vão perceber atrás de vocês e não atrás de mim. Se tiver alguém atrás de mim, não tem mais o jogo de que estejam atrás, vejam encima, vejam embaixo. Eu vou experimentar coisas e vou mudar de ambiente, porque já falei das cartografias hoje, e eu também farei uma cartografia porque eu acho que o ambiente também fez parte de toda uma construção metodológica para falar desse corpo em educação.

Poéticas artístico-pedagógicas na web: corpos encorpam. Corpos importam? Quem são essas pessoas? Quem são esses espaços? Quais espaços, como vida, como ambiência? Esses corpos habitam em si? Quais espaços de angústias, de medos, de desafetos, de afetos? Corpos adoecidos? Corpos endoidecidos? A voz toma conta do corpo. Corpo-voz virou voz-corpo? Oco? Opaco? Turvo? Como encorpar ou se incorporar de corpos presos, fixos, marcados... e o medo? Com que corpo eu vou? [cantarolando] Com que corpo eu vou, a festa que você me convidou. Me convidou. Me COVIDOU. COVID. Com o ouvido é que faremos o que experimentaremos aqui. Com essa visão, para quem a tem. E, se sentir corpos.

Eu lhes convido ao movimento, que é uma cópia de um corpo de Qi (fala-se tchii). Com isso, eu vou trazer para vocês uma das metodologias que eu usei que é a Autopercurssão para a vitalidade, que é das práticas chinesas. E, porque eu a escolhi? Porque o corpo de Qi é esse corpo de energia, da energia vital. E, trabalha também com a respiração num espaço reduzido. Então, eu fiquei pensando: “- O que a gente faz? Como chegar, como atravessar com coisas que não são do alongamento? Que não fazem parte do “- Ai, meu corpo está doído!”. A Autopercurssão é uma prática possível, com ações de esfregar, de perceber e com o toque - no momento em que esses corpos estão distantes de si mesmos. Quem eu sou? Como eu me toco? Eu já não me toco, eu nem me toco mais? Então, é um espaço.

Vou explicar algumas ações: o esfregar. Para os chineses tem o corpo de Qi, que é muito mais a circulação do Yin e Yang, dessa energia vital, do que um exercício forte e vigoroso. Mesmo que eu não saiba fazer, o mais importante é que a energia flua. A Autopercurssão tem alguns pontos da acupuntura, segue alguns pontos de meridianos, faz a ligação do céu, homem e terra. Entendendo homem não como gênero, mas humanidade. Então, tem o campo do coração e o campo das essências. Tem alguns tipos de

palma [a professora começa a bater palmas com as palmas das mãos tocando inteiramente uma na outra]; tem outro tipo de palma que envolve só o calcanhar das mãos com as pontas dos dedos [demonstra com as mãos, tocando só as pontas dos dedos uns nos outros e a base da mão, de modo que a palma da mão não toca uma na outra]; a mão de faca [demonstra, com as palmas das mãos para cima, tocando uma na outra apenas as bordas, do dedinho à base da mão] que é dedinho com dedinho; Tem a boca do tigre [demonstra com as palmas das mãos voltadas para baixo, tocando apenas a lateral das mãos, que inicia com a lateral dos dedos indicadores tocando um no outro, com os dedões para baixo], temos os dedos [demonstra com as mãos, batendo a base do dedão um no outro]; temos todos os dedos [demonstra cruzando os dedos uns nos outros]; e tem os tipos de tapeamento/tapotagem, que é com a mão aberta; com a mão fechada [demonstra fechando as mãos, escondendo o dedão no meio dos outros dedos], e bate. Nós nunca usamos essa parte pontuda [mostra a parte superior dos dedos da mão, com punho fechado]. Usamos mais essa parte, aqui, para bater [ainda com as mãos fechadas, mostra a parte inferior das mãos] e batemos aqui [bate nos ombros com as mãos fechadas, dedão escondido entre os demais dedos, tocando no ombro apenas a base da palma da mão e dedos dobrados]. E batemos assim [com as mãos em faca, dedões dobrados encostando na palma das mãos, para dentro, e bate nos ombros com a lateral das mãos que envolve o dedo indicador].

Eu vou propor para vocês, exatamente como eu fazia com os meus alunos. Eu tenho uma “cola”: fica no celular onde eu copio mesmo. Sempre fui muito rígida com as coisas. “- Ah, eu sou professora eu tenho que saber tudo! Tenho que ter tudo de cor”. E eu descobri que todo mundo tem “cola”. Então, eu também vou ter e assumi a “cola” sem o menor pudor. Tenho cartas e cartas na manga e, para fazer uma coisa em sequência, eu sempre crio uma gague, crio um caco. Então, eu falei, eu vou seguir a minha cola. Existe uma questão sobre a lei (direito) das imagens, mesmo que estejam no Youtube, eu não vou divulgar, mas vou disponibilizar o link. Então, eu faço, copio e vocês me copiam, tá bom? Enquanto isso, mesmo vocês estando no espaço de vocês, eu vou convidá-los a fazer um pouco de deslocamento pelo meu espaço, pois vou mostrar a ambiência espacial que eu criei para a minha sala de aula [e se desloca para outro cômodo da casa].

É dentro de casa, eu sempre comecei aqui com os meus alunos, numa relação em que eu tinha dúvidas sobre a profundidade. Como fazer? O que fazer? Aqui ainda não é a relação de televisão, de atriz. Então, como que é se posicionar frente à câmera? Com que roupa? Com que roupa eu vou? [cantarola] Roupa muito colorida? Uma roupa que não dá contraste? Se for uma roupa branca ela vai interferir na minha parede. Eu ia para a escola, para o T.U., onde a parede é preta, por isso, eu tive que arrumar uma roupa colorida porque, como eu vou ficar com uma roupa preta em uma parede preta? As pessoas não vão ver. Então, tudo isso me trouxe questionamentos: Como é que eu vou fazer com os meus alunos?

Eu comecei a assistir aulas pelo celular, porque a maioria tem celular. Gente, é sacrificante! Mas, é possível. É possível, é super possível. Mas é melhor quando a gente tem um computador. É melhor quando eu transfiro para a televisão. Eu dava aula e transferia para a televisão para ver melhor os meus alunos.

Vou falar somente do tanto de espaço que vocês vão precisar. Precisa ser um espaço em que vocês abrem um pouco as pernas, que não batam a cabeça na mesa e que consigam fazer isso [flexiona levemente os joelhos, dobra o tronco para frente e projeta um dos braços para traz]. O espaço é desse corpo aqui. No meu caso é 1,5 m x 1,5.

Engraçado [observa a sua própria imagem na câmera], quando eu dava aula, eu estava melhor posicionada [arruma a câmera]. Agora não está aparecendo os meus pezinhos, mas tudo bem. Então, é o seguinte: a gente começa com o que chamam de posição de sentido. Essa posição, corpo estendido, com os pés juntos [demonstra]. E depois a gente vai para a posição de descanso, na qual ficamos com as pernas mais afastadas. E, aí, a gente começa. Se tiver muito ruim, para vocês me verem, vão no recurso “fixar a minha imagem”, ela ficará um pouco maior.

Figura 1: Posição de sentido



Figura 2: Posição de descanso



Fonte: *print* da tela

Neste momento eu não vou fazer correções. Eu vou fazer os movimentos com vocês e mesmo que tiverem dúvidas, vão copiando. Eu peguei esse exercício da Maristela Botelho, que está na internet, no Youtube⁴, então está disponível. E ela tem uma música que eu vou tentar tirar para não ficar interferindo demais. Nós vamos fazendo nesse sentido o movimento que é mais dinâmico. Tá bom? Podemos? Então, vamos lá! Deixa-me ver onde eu vou deixar a minha “cola”. Ela precisa estar comigo. Eu já tinha preparado tudo, mas na hora as coisas se fazem de outra forma. Nós vamos começar com a posição de sentido [a professora começa a demonstrar e narrar a sequência da dinâmica da Autopercurssão].

Inicia com a posição de sentido. Levanta-se os braços ao mesmo tempo que abre as pernas [como na postura de descanso] chegando na posição céu (com braços e mãos no alto da cabeça e palmas das mãos juntas) [Mantém-se um segundo nessa postura]. Ainda com as palmas das mãos unidas, desce-as passando na frente do rosto [homem] descendo-as até a altura do coração. Quando chegar no peito, separam-se as mãos, mantendo as palmas de frente uma para a outra, formando um pequeno vazio [como se segurasse uma pequena bola], sentido essa região (campo do coração) [Fica-se um segundo nesta postura]. Abaixa-se as mãos, para o baixo ventre, abaixo do umbigo, colocando uma mão sobre a outra

⁴ BOTELHO, Maristela. 2020. (11min) Publicado no canal Lian Gong 18 Terapias. Auto-percussões para a vitalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lc6rYH1-q5>. Acesso em 20 junho de 2024.

(campo das essências). Percebe-se essa região, seu corpo, essa chegada [Fica-se alguns segundos nesta postura].

Figura 3: Posição de sentido



Figura 4: Céu



Fonte: *print da tela*

Figura 5: Homem



Figura 6: Campo do coração



Figura 7: Campo das essências



Fonte: *print da tela*

Agora, nós vamos trazer o “esfregamento” das mãos. Então, esfregam-se as mãos, em pé e parado [esfrega-se as mãos por um momento]. Agora vamos bater palmas. Abram a palma das mãos e bate uma na outra [bate por alguns instantes]. Agora é aquele que usa o “calcanhar” das mãos e as pontas dos dedos.

Figura 8: Bater palmas com a base da mão e as pontas dos dedos



Figura 9: Manter um vazio entre a palma das mãos



Fonte: *print da tela*

[Bater as mãos, dessa forma, por alguns instantes]. Agora, vamos bater do cotovelo ao punho [batendo o antebraço junto, sem encostar as palmas das mãos, a mão parece uma flor de lótus], como se fosse uma flor de lótus [bater por alguns segundos]. Agora a mão de faca. Os braços ficam posicionados na altura da cintura e as mãos em formato de faca [bater por alguns segundos].

Figura 10: Formato da mão e do antebraço (flor de lótus)



Figura 11: "Formato de faca" das mãos



Fonte: *print da tela*

A "boca do tigre" [bate por alguns segundos, a lateral das mãos e dos dedos indicadores, com as mãos na altura da cintura, dedões apontando para baixo]. E agora entre os dedões [bate um no outro, a base dos dedões, por alguns segundos].

Figura 12: "Boca do tigre"



Figura 13: Entre os dedões



Fonte: *print da tela*

E depois, todos os dedos [bate os vãos dos dedos uns nos outros, por alguns segundos]. E agora nós vamos bater o dorso das mãos um no outro. A mão de baixo sobe e a de cima desce, de modo que as mãos não ficam paradas [bate por alguns segundos].

Figura 14: Entrelaçar dos dedos (bater todos os dedos)



Figura 15: Dorso das mãos



Fonte: *print da tela*

Agora solta as mãos, balançando-as. Vamos colocar as mãos na base da cintura, no meridiano do fígado e vamos mexer os pés. Movimentos circulares da ponta do pé, do dedão para o dedinho. Depois, fazemos o movimento circular do mindinho para o dedão. [Repetir algumas vezes cada movimento]. Manter a mão na cintura tem um sentido, pois nessa região, tem muitos meridianos. Passem agora para a outra perna. Do dedão para o mindinho [repete o movimento algumas vezes] e do dedinho para o dedão [repete o movimento algumas vezes].

Figura 16: Mãos na cintura



Figura 17: Trabalho com os dedos dos pés



Fonte: *print* da tela

Agora vamos mexer nos meridianos da bexiga e dos rins. Então continuo com as mãos na cintura e levantamos a ponta dos pés [dedos para cima, tirando a planta do pé do chão] ficando sobre os calcanhares e tiramos os calcanhares ficando na ponta dos pés, como um pêndulo, mas o movimento é mais para cima, do que para frente e para traz. Nós tiramos os calcanhares por causa dos rins [faz-se o movimento algumas vezes].

Figura 18: Sobre os calcanhares



Figura 19: Sobre a ponta dos pés



Fonte: *print* da tela

Abre um pouco as pernas e com as mãos abertas, nós batemos aqui [dobra o tronco para frente, joelhos flexionados, bater na lateral de fora das panturrilhas] que é o ponto do estômago. E agora por dentro [lateral interna das panturrilhas], o intestino [bater algumas vezes em cada lado].

Figura 20: Ponto do estômago



Figura 21: Ponto do intestino



Fonte: *print da tela*

Agora, fecha-se as mãos como eu havia falado [mãos fechadas com o dedão debaixo dos outros dedos] e bater abaixo dos joelhos, na frente. Vamos esticar os joelhos e bater com as mãos abertas atrás dos joelhos [bater algumas vezes em cada exercício].

Figura 22: bater na frente, abaixo dos joelhos



Figura 23: Mãos abertas, bater atrás dos joelhos



Fonte: *print da tela*

Nós levantamos o tronco e com as mãos ainda fechadas [com o dedão dentro dos dedos], vamos bater na coxa [lateral das coxas]. E vai bater agora na virilha [bate algumas vezes em cada exercício].

Figura 24: Bater na lateral das coxas



Figura 25: Bater na virilha



Fonte: *print da tela*

E agora vamos bater no trocânter, ainda com as mãos fechadas, como se tirasse poeira, da coxa-femoral para baixo [bate com as mãos fechadas, escorregando-as da cintura para baixo]. Batendo para

baixo. Incline o tronco um pouquinho para frente e vamos bater no glúteo [bater várias vezes em cada parte].

Figura 26: Coxa-femoral



Figura 27: Glúteo



Fonte: *print* da tela

Vamos bater no sacro, estimulando esse ossinho. Eu vou virar apenas para mostrar [a indicação é que todos esses exercícios sejam feitos com o corpo parado no mesmo lugar. A professora muda de lado apenas para mostrar melhor cada movimento e a postura das mãos]. Depois, com as mãos abertas, vamos esfregar a lombar e os rins [esfregar várias vezes].

Figura 28: Sacro



Figura 29: Lombar



Fonte: *print* da tela

Com as mãos abertas, vamos bater no baixo ventre [bate várias vezes]. E com as mãos abertas, no externo [também bate várias vezes].

Figura 30: Bater no Externo



Figura 31: Bater no abdome



Fonte: *print* da tela

Vamos colocar uma mão na sétima vértebra da cervical e tentar deixar o ombro ao lado da orelha e, com a outra mão, vai bater da axila até a crista ilíaca, ou seja, bater em toda a lateral do tronco [bater várias vezes]. Agora vamos trocar de lado. Para isso, toda vez que tiver troca, coloca-se a mão, que vai bater na parte do corpo, sobre o abdome e dobra o cotovelo na altura das orelhas, mão na sétima vértebra da cervical. Tirar a mão do abdome e bater da axila até a crista ilíaca. Quanto mais para cima tiver o cotovelo, melhor. Sempre manter o abdome como referência, por isso coloca-se a mão sobre o abdome para fazer a troca de lado.

Figura 32: Bater da axila à Crista ilíaca



Figura 33: Outro lado



Fonte: *print* da tela

Coloque uma mão no abdome, e com a outra, como se desse um “karatê” no trapézio, com a mão de faca, [dedos esticados] e o dedão para dentro da mão, vamos bater encima do trapézio [bater algumas vezes]. E a mesma coisa do outro: bota a mão no abdome e faz a troca dos braços [e bata várias vezes].

Figura 34: Detalhe da mão de faca



Figura 35: Bater no trapézio



Fonte: *print* da tela

Trocou [os braços] agora pela mão aberta. Para fazer a troca, coloque a mão no abdome, com a mão aberta, vai bater no pequeno peitoral, que chamam de triplo aquecedor (pericárdio, coração e pulmão), que fica bem na junção do ombro, mas na frente, clavícula. Troca para bater do outro lado [lembrando de fazer a troca colocando a mão no abdome e bata algumas vezes].

Figura 36: Mão aberta e a outra no abdome para fazer a troca



Figura 37: Bater no triplo aquecedor



Fonte: *print* da tela

Agora vamos usar as duas mãos fechadas com o dedão entre os demais dedos. Vamos colocar um dos antebraços sobre o abdome e a outra mão vai dar uns “soquinhos” na lateral do braço, onde tomamos vacina, bem no deltoide [bate algumas vezes]. Depois nós batemos acima do cotovelo. Troca de mão, fazendo o mesmo processo de fechar as mãos e posicionar uma sobre o abdome e a outra bate. Esses são pontinhos que, às vezes, estão doloridos. Mas esses estímulos têm a intenção de fazer circular essa energia virtual.

Figura 38: Mão fechada com o dedão dentro dos demais dedos



Figura 39: Apoiar a mão no abdome



Fonte: *print* da tela

Figura 40: Bater no Deltoide



Figura 41: Bater acima do cotovelo



Fonte: *print* da tela

Agora, esfregando as mãos [para aquecê-las], vamos para o momento do rosto. Cuidado para não se machucar. Com as mãos abertas, [usando a palma das mãos de forma leve] dê batidinhas no rosto na frente, nos ouvidos e na nuca [vai repetindo o movimento rosto-ouvidos-nuca, nuca-ouvidos-rosto].

Figuras 42: trabalho sobre a cabeça



Fonte: *print* da tela

Vamos aquecer a ponta dos dedos no externo [esfregando as pontas dos dedos no externo]. Aqueça bem as pontas dos dedos e, com eles aquecidos, vamos fazer o “tambor celeste”, o “barulhinho de chuva”, que é bater as pontas dos dedos no crânio. Ao bater, você vai ouvir um: “- teque, teque, teque” [bater as pontinhas dos dedos bem no centro da cabeça que inicia na testa até a nuca]. Nós vamos batendo como se tivessem “faixas” no crânio, indo até lá trás e volta [não é bater aleatoriamente em toda a cabeça, mas traçar linhas que começam na testa e vai até a nuca e volta da nuca até a testa]. Quando terminar, solta as mãos, balançando-as.

Figura 43: Aquecer as pontas dos dedos no externo, esfregando-as.



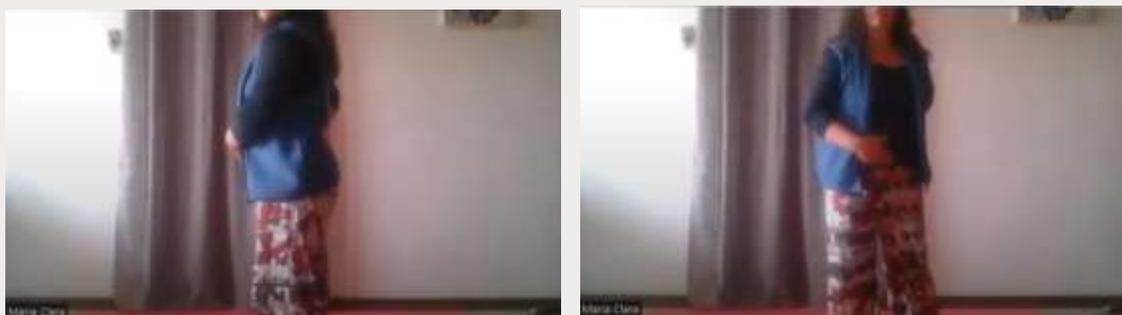
Figura 44: Dar 'batidinhas na cabeça em linha



Fonte: *print* da tela

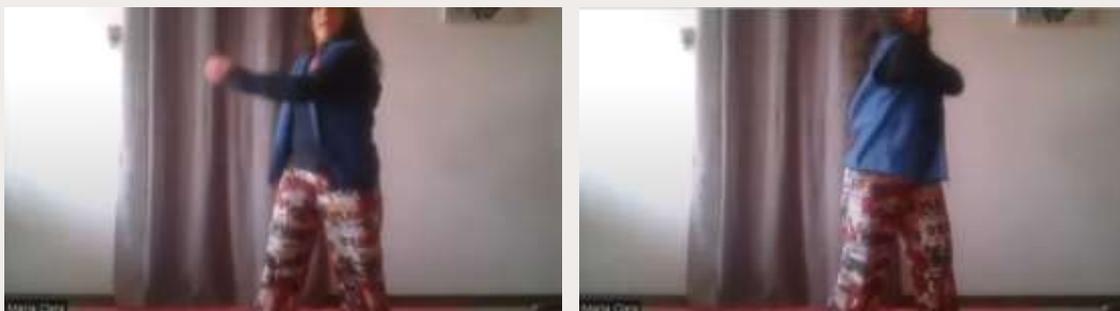
Braços soltos, girando-os pela lateral de forma que uma mão bata no abdome e a outra na lombar. Não gira muito o tronco [repete algumas vezes]. Segue com o mesmo movimento dos braços, flexionado os joelhos, soltando-os de forma a girar um pouco mais o tronco, junto com os movimentos dos braços que agora vão bater nos ombros. A cabeça fica fixa, não gira com o tronco. Deixar os braços bem soltos [repete o movimento algumas vezes].

Figuras 45: Giro dos braços, mãos abertas, uma bate no abdome e outra na lombar



Fonte: *print da tela*

Figuras 46: Giro dos braços e tronco, joelho flexionado, mãos abertas, que batem nos ombros

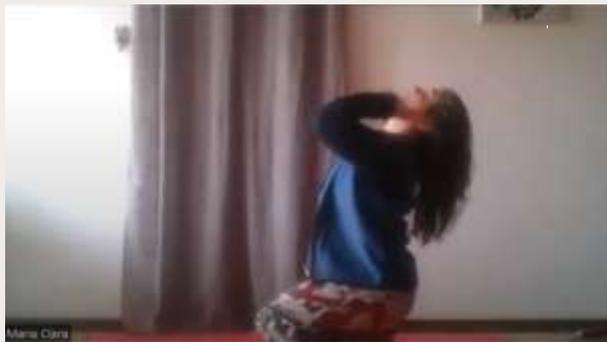


Fonte: *print da tela*

Agora com as “mãos de faca”, [fazendo um balanço com o tronco para frente e para trás, joga os braços para cima] batem [as mãos em posição de faca, batendo a lateral dos dedos indicadores] no trapézio e olha para cima, [jogando as mãos para trás], batem nas costas [com o dorso das mãos, bate-as na lombar. Repete o movimento algumas vezes⁵].

⁵ Lembrando que se faz todos os movimentos em pé. A professora está abaixada apenas para demonstrar melhor o movimento.

Figuras 47: Bater no trapézio



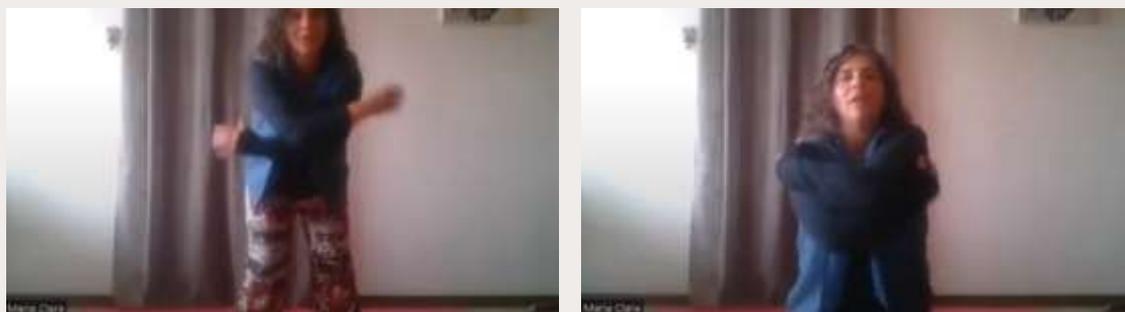
Figuras 48: bater na lombar



Fonte: *print* da tela

Soltando os braços [tronco levemente para frente e joelhos levemente flexionados, solta os braços movimentando-os para cima e para baixo], faz o que todo mundo estava louco para fazer na pandemia, que eu chamava de "auto abraço". Já que não podemos abraçar, cada um abraça as suas próprias escapulas [se auto abraça, batendo as mãos abertas nas escapulas, mas com os braços bem soltos. É o balanço que leva os braços a abraçarem o tronco e bater as mãos nas escapulas. Repetir o movimento várias vezes].

Figuras 49: "Auto abraço"



Fonte: *print* da tela

Agora, junta mão com mão [unir as palmas das mãos com os braços esticados para frente, cotovelos levemente flexionados] e aponta [as pontas dos dedos unidas] para a garganta [girando os antebraços e as mãos]. Quando fizer esse movimento não levante os ombros, abra as escapulas. Fique nesta postura fazendo três respirações.

Figura 50: Junta-se as palmas das mãos e direciona à garganta.

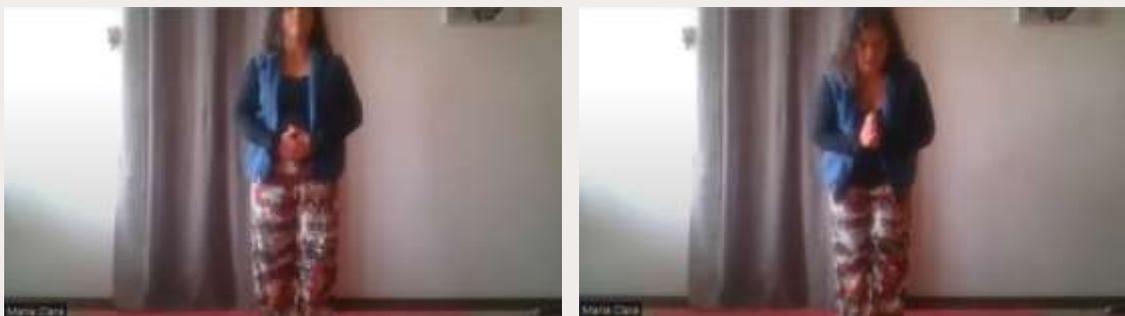


Fonte: *print* da tela

Vamos agora para o recolhimento. Posição de sentido, levanta os braços para fazer as posturas “céu, homem, campo do coração, campo das essências”, terra⁶. Traz o recolhimento e tenta conduzir as vibrações até os ossos. Os chineses fazem referências, então, fazemos uma reverencia e pronto.

Figura 51: Posição de Recolhimento

Figura 52: Reverência



Fonte: *print* da tela

Eu vou pegar um banquinho, não por acaso, para conversar um pouquinho com vocês. Um banquinho de plástico, tem também o cabo de vassoura ou um cabo de rodo [mostrando os objetos]. Esses são objetos que eu usei para trabalhar uma outra técnica que chama Gyrokinesis, já que ela tem muito a ver com os eixos. Eu trabalhava muito com os alunos a minha relação do meu pé com o chão e o fato de que, só de eu empurrar, se vocês quiserem experimentar, só de empurrar o pé no chão, como a coluna já vai se alinhando, só de fazer esse movimento. E uma toalhinha de rosto, gente. Para um outro momento, eu me disponibilizo para fazer umas aulas práticas.

Eu vou voltar para o escritório. Eu fazia isso durante a sala de aula: começava aqui, na sala de práticas e depois eu passava para lá, para o escritório. Então, eu vou fazer o mesmo percurso com vocês,

⁶ Rever os movimentos do início da prática.

tá bom? E, a gente abre um pouquinho para vocês falarem dessa sensação, quem quiser falar, depois eu conto e mostro um pouco como foi. Eu acho importante mostrar para vocês, independente da bagunça da casa [e mostra o cômodo], tem esse cantinho que não mostro, (vocês vão ver que tem sofá para um lado, tem coisas para o outro) porque isso demonstra que eu preciso adaptar os espaços. E ainda bem que eu tenho casa! Porque era uma coisa que eu pensava o tempo inteiro durante a pandemia: “Que privilégio ter um emprego, uma casa, essas ambiências em casa!” Enquanto eu estava aqui, meu companheiro veio e me perguntou o que eu queria para o almoço. Então, eu tenho uma ambiência que ninguém percebeu, pois sabemos que nosso aluno dorme num quarto, com quantas pessoas? Minha aula é noturna, portanto, quando ele vai fazer aula à noite, tem a avó, o tio, a irmã, a prima assistindo televisão. E essa sala, era onde ele tinha mais espaço. E eu querendo dar aula, querendo que esse aluno estivesse presente. Ele não deu a janta ao avô, nem a avó. A janta é um momento onde todo mundo está se unindo para fazer coisas e ele, dentro de casa. Abre mão do convívio social dele para vir à minha aula, de corpo, de saco cheio, desmotivado, não tem o menor interesse. “- O médico falou que não pode!” “- Eu estou com isso!” “- A gata subiu no telhado!”. Então, são vários os motivos.

Como chegar para essa pessoa? Sabemos que a motivação é interna, ou seja, não tem como eu te motivar. Tem como te trazer recursos que possam te estimular, mas, eu não posso te motivar, a motivação é sua. Como que eu atravesso? Como que eu chego? E, eu tentei chegar de várias formas! Duas câmeras, mais perto, de cima, para baixo. Eu vou mostrar um pouco para vocês, vou compartilhar a minha tela. [A professora compartilha os slides da apresentação, com o título: “Relatos de experiências sobre práticas corporais online – curso técnico em teatro – Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais”]. A partir desse título, fiquei estimulada em fazer um relato de experiências sobre as aulas, sobre o curso.

Um breve contexto desse curso: um curso técnico em teatro, mais ou menos com pessoas entre 18 e 35 anos. A maioria tem 23 a 30 anos, tem gente, às vezes, com 17 anos. Mas, eu estou falando em relação a esse contexto do ensino remoto que aconteceu de março/2020 a fevereiro/2022. Embora a pandemia ainda não tenha acabado, mas vou fazer esse recorte.

O ensino remoto emergencial ele foi de agosto a setembro/2021 e o ensino híbrido emergencial foi de outubro/2021 a fevereiro/2022. O que é híbrido? O remoto foi isso, o que a gente está fazendo aqui. Tínhamos aulas síncronas, que é essa que estamos fazendo, enquanto vocês me assistem eu faço. Esse é um momento síncrono. O assíncrono, vou trazer um trequinho para vocês: você deixa gravado e as pessoas assistem na hora que podem, que querem, se é que assistem! O híbrido, aconteceu, e foi uma experiência maravilhosa, pois, depois de dois anos, poder encontrar os alunos, que eu nem conhecia, foi muito bom. Aqui, temos o processo seletivo, que é um jogo presencial. E nós o fizemos online, em uma estrutura completamente diferente em relação ao teatro. É vídeo, não é teatro, enfim.

Quando fizemos o ensino híbrido, vi corpos que eu nunca tinha visto! Chegava gente na sala de aula e eu falava: “- Gente, roda, deixa eu ver que tamanho você é! Deixa eu ver! Olha, você é muito maior! Nossa, eu não sabia que você era”. Foi uma experiência curta e maravilhosa. Fizemos um rodízio na escola,

em que os professores e as turmas não se encontravam. Tínhamos duas semanas com uma turma e o resto estava em sala de aula online.

Logo no início, quando não sabíamos o que fazer, nós fizemos o que chamamos de Projeto Integrado III - ERÊ, semestre 2020. Eu chamei de Projeto Integrado III [mostra o slide com as datas de realização do projeto – 2020.1, de 17/08 a 25/11/2020 e 2020.2 de 08/12/2020 a 10/04/2021] porque eu fiquei com o terceiro ano. No Teatro Universitário, nossa estrutura curricular são cinco áreas: corpo, voz, interpretação, literatura, teoria e produção que entra visualidades do espetáculo. Então, temos três anos, primeiro, segundo e terceiro ano. O terceiro ano se forma com um espetáculo. Como um curso técnico em teatro, é mais focado na questão do labor mesmo, mais na prática. O projeto integrado, nós juntamos as cinco disciplinas e três professores para trabalhar. Foi um momento difícil, as vezes até com uma certa angústia porque, não só os alunos, mas nós corpo docente, os corpos, vamos falar de corpos? Corpo docente, corpo discente e corpo técnico administrativo, tudo chama corpo!

Esses corpos também tiveram suas afetações. Eu me senti muito agredida em sala de aula pelos próprios colegas, mas tive uma solidariedade incrível dos alunos. Quando a gente resolveu juntar não houve uma, por mais que tivesse tido um tipo de construção favorável, na hora da prática, não houve o respeito, e eu acho que, talvez por falta de prática. Enfim, eu não vou julgar. Mas, não teve respeito sobre as propostas, principalmente, sobre a minha proposta. Foi tão difícil que em tal ponto, os alunos pediram uma reunião e falaram: “- Nós não estamos acreditando nesse projeto! Queremos que ele volte a ter cada professor separado. Ado, ado ado, cada um em seu quadrado! Nós integramos, mas não com aulas juntas!

Esse era um dos fatos ao qual eu me referi no início desse encontro. Estava guardado na minha caixinha que veio. Que bom que agora eu também posso falar nesse sentido, sem expor ninguém, sem mágoas e sabendo que foram aprendizagens. Passamos essa mesma turma. Nós continuamos com esse projeto no segundo semestre, que era a formatura. Como formar alunos online? Nossa senhora! Alunos de teatro online! Alunos da coletividade sem estar no coletivo. Gente, trabalho muito bacana, muito diverso, com uma equipe. Trabalhamos em equipe: gente levando, pondo microfone no Uber para chegar na casa do fulano; material de iluminação; as pessoas aprendendo a fazer iluminação em casa; a casa virou um teatro; punha marido, primo, tia que morava dentro da casa fazendo, segurando e tal. Foi muito incrível. Então, eu estou falando só de estrutura, por enquanto.

Foi um semestre que começou em março. Nós tivemos dezessete dias de aula em março, parou. Então, nós continuamos com esse trequinho de março e fizemos o primeiro semestre em agosto - aquele salto - de agosto até novembro de 2020. E o segundo semestre foi em dezembro, antes do natal. Oito de dezembro é feriado em Belo Horizonte, mas começamos nesse dia mesmo, e fomos até 10 de abril de 2021. Depois, nós, de certa forma, estávamos um pouco habituados com essa estrutura e já criando. Ao mesmo tempo, as pessoas dizendo assim: “- Você vai dar prática? Você não pode dar circo! Você não pode, não pode dar prática. Como você vai dar prática? Você vai colocar os corpos em risco!” Eu falava: “- Mais

risco é o corpo ir se desmilinguindo aqui na frente, ficando com o pescoço como se fosse lá na frente, sem quadril”.

Então, já estava criando um monte de estrutura. O que eu também fiz enquanto professora? Eu fiz muitas aulas! Desde o primeiro dia que eu fiquei em casa, eu fiz Gyrokinesis. Eu fui fazendo muitas aulas para também entender como eu daria aula, como seria esse formato de dar aula. Eu fiz o curso de Lian Gong, por exemplo. Depois dele, eu conheci mais dessas práticas chinesas: autopercurso, Qi Gong, treinamento perfumado, enfim, várias coisas. E eu fui experimentando no meu corpo e tentando entender como chegaria. Como faria, com o espaço reduzido? O que é espaço reduzido? E como usar?

Até que um dia, eu fiz uma aula no Uruguai, em Montevideo (só que aqui na minha casa), em que eu fazia parada de mão, eu fazia estrela, e eu falava: “- Essa professora é louca!”. Foi quando eu percebi: “- Cara, ela não é louca, ela consegue!” E como a gente faz? Eu vi que tinha pessoas que tinham muito menos experiência corporal que eu, então, que corpo é esse? Como a gente está lidando com isso? E esse corpo professor, esse corpo aluno, esse corpo de como faz? Como eu relaciono?

Trouxe uma coisa que foi novidade, para mim, eu trouxe (eu dou aula com ênfase em circo), percebendo o corpo e despertando o circo, comecei a trabalhar. Juntamos a turma do primeiro, do segundo e do terceiro ano. Então, era já outro semestre, outro projeto, que agora não juntava os professores, mas juntávamos os alunos. Evasão não teve muita, mas trancamento teve! Então, ficamos com turmas esvaziadas, portanto, pensamos “- Já está no distanciamento, vamos juntar as turmas!” E foi muito bacana.

E eu entendi que na minha disciplina faltava, então, o embasamento teórico. Desde 2006 dou aula e, desde 2009 dou aula de circo. Eu comecei a entender que eu nunca tinha passado por essa teorização do circo. E que ali eu era um instrumento de poder trazer o circo, com esse fundamento mais teórico. Foi pelo online que eu descobri isso! E hoje, posso te dizer que eu já trago a teoria com mais propriedade. Foi uma experiência muito bacana!

E quando teve o EHE, o Ensino Remoto Emergencial, híbrido emergencial, ele já foi no segundo semestre (outubro/2021 a fevereiro/2022). Em fevereiro deste ano, nós encerramos 2021. E começamos, início de abril o outro semestre. Então, a gente começou esse híbrido, que ainda era a minha disciplina. É uma disciplina, modificada, são corpos modificados.

Eu não moro em Belo Horizonte, eu demoro, com trânsito, 50 minutos para chegar na UFMG. No primeiro dia de aula presencial, demorei três horas, embora não tivesse trânsito, mas tinha uma ansiedade que eu não conseguia chegar. Passa ali para comprar uma máscara, passa ali para alguma coisa...A hora que eu cheguei, a primeira coisa que eu falei com os meus alunos foi: “- Gente, vamos trocar experiências? Como é que foi para vocês? Foi fácil?” Porque o que acontece, diferente de mim, esses corpos políticos também, esses corpos cidadãos, saíram antes de mim de casa, porque precisavam trabalhar. Precisavam pegar o ônibus, se submeter aos riscos muito mais cedo que eu, que pude estar aqui na minha redoma, pude ter esse privilégio de entrar dentro de um carro e me deslocar até a universidade. Os meus alunos já estavam trabalhando, inclusive em bar. Os bares já haviam começado a abrir ao público, querendo ou não.

E eu falava: “- Gente, mas não pode! “Ah professora, não pode, mas eu preciso de ganhar o meu dinheiro!”. Várias pessoas tinham voltado trabalhar presencialmente. Outros alunos ficaram dois anos dentro de casa e não saíram nem para ir ao supermercado. Então, fomos encontrando vários universos. Que corpos são esses que agora se encontram, mas não podem abraçar? Eu desenhei na sala, com fita crepe, “- ado ado, cada um no seu quadrado”. A gente não se encostava. Além de estarmos naquele espaço, aquele espaço era contido, mas ele já era alegre, já tinha alguma coisa de voz, cheiro, volume.

Eu vou deixar disponível para quem quiser, posso passar via chat, o vídeo no Youtube da autopercurssão, com a Maristela Botelho⁷, que é esse que nós fizemos. O Gyrokinesis eu trabalhei com o banquinho, a toalha e o bastão, fazendo torsões e respirações. Essas eram uma base. Eu resgatava essas pessoas para esse convívio, para esse desejo de o corpo não ficar tão assim, e o retorno era muito legal: “- Professora, nossa, meu corpo parece que está vivo, nossa, que legal!” Embora eu soubesse que quem frequentava a aula fazia, provavelmente.

Haviam as aulas assíncronas, no primeiro momento, que eu deixava gravadas. Era o primeiro momento, eu não sabia de nada. Eu fui construindo [tenta compartilhar um vídeo através do drive]. Teve um momento muito estranho que eu dei uma aula e esqueci de gravar! Então, fiz uma aula assíncrona, dando aula para o computador. [Coloca o vídeo de uma aula gravada]. Aqui tem um pouquinho falando de mim. Por que eu estou me colocando? Eu estou colocando um corpo docente, não é só um corpo físico. Que corpos são esses? Políticos, corpos de espaço, corpos de ocupação? Enfim, com isso eu também falo de mim, falo para o computador, ao mesmo tempo que estou criando estruturas éticas que eu acho importantes. Fui falando para os estudantes “- Gente, esse vídeo não é para ser divulgado, porque a gente sabe que depois copia, você pega um fragmento e isso descontextualizado vira qualquer outra coisa”. Então, eu estava ali construindo com os estudantes. Eu não sei se vocês viram, tinha duas câmeras. Eu comecei a pensar “- Preciso criar profundidade para esses alunos!” E fui tentando criar. Aí, descobri que era muito legal!

Vocês viram que tem duas imagens no vídeo. Porém, o aluno que tem celular, vai escolher uma imagem, não vai escolher duas. Então, uma coisa, é ter a imagem a partir da gente, do nosso recurso. A outra é ter a imagem a partir do pensar. Eu acho que eu parei aqui. Deixa eu ver. [Busca compartilhar o vídeo para continuar a mostrar]. O que eu fazia? Eu pegava o computador e deixava ele, pegava o celular e fazia o foco. Vocês viram o que eu fiz com vocês, hoje? Eu me aproximava, eu me afastava, as vezes eu ficava sem cabeça, as vezes eu virava de lado, mesmo que a estrutura fosse que vocês ficassem fixos. Eu comecei a movimentar, mas aqui eu estava experimentando, e eu falava: “- Gente, esses meninos precisam ver! Como é que eu vou sair daqui? Como é que eu vou andar, mostrar o pé e vou até lá?”

⁷ BOTELHO, Maristela. 2020. (11min). Publicado no canal Lian Gong 18 Terapias. Auto-percussões para a vitalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lc6rYH1-q5>. Acesso em 20 junho de 2024.

Então, eu fui criando, adaptando, me adaptando, para entender como faria. Uma outra questão foi trabalhar o jogo com a turma. Teatro é jogo e, como faremos o jogo? Nós vamos fazer uma formatura, como que eu jogo com essas pessoas, como que eu os instigo? Eu usei Delsarte, o jogo das cabeças, que ele desenvolve. Depois, eu fiz uma coisa tentando explicar para eles as profundidades: “- Você vai ter frente, atrás, e meio, diagonal, embaixo, encima, nível médio, alto, então. Tudo isso, gente! E aquela hora que nós estávamos no banquinho, a estudante com o bastão que, ela virava e batia na parede; na outra hora ela batia no corredor. Será que ela vai ter essa experiência? Comecei a trabalhar com esses jogos. De novo, vou voltar ao vídeo [compartilha o vídeo de onde parou] para mostrar para vocês, o que achei legal poder experimentar com eles.

Essa turma estava dividida. Era a turma de formatura, do segundo semestre então, estávamos preparando para a formatura. Eu na área de corpo, preparando-os para a formatura. Eu queria que vocês vissem um pouco dessa pessoa [descreve a pessoa]. Eu conhecia algumas pessoas dessa turma antes da pandemia porque eles passaram por um vestibular presencial. Portanto, estavam no terceiro período e eu já conhecia os corpos. Ele fez coisas acrobáticas, na casa dele, sentado ao lado dele, no chão, sem colchão, sem nada! Mas, eu experimentando e falando com ele, experimentando a prática com ele [compartilhando o vídeo].

Ao mesmo tempo, eu também fui dividindo com eles as minhas próprias experimentações, usando os próprios recursos. Eu mesma fotografava o que estava acontecendo, porque eu via cenas potentes. E tudo isso foi funcionando para entender as dinâmicas do vídeo e tiveram trabalhos muito legais, porque eles são muito habilidosos, em relação a imagem. Eles estavam fazendo cenas completamente distintas, mas que, ao visualizá-las todas juntas, elas se complementavam. E dessa forma o jogo foi acontecendo com um encima, outro do lado, abaixo, atrás. Foi só um jogo para experimentar esse tipo de relação com o espaço e com o corpo, pode gerar um efeito que não imaginamos que daria. Tiveram trabalhos muito bacanas. Mas, eu quero compartilhar com vocês o que nós conseguimos fazer com a formatura. Ela está disponível, mas eu vou mostrar aqui somente um trecho.

Como criar artisticamente, dentro dessa distância? Como criar? Esses corpos, gente, o que é muito bacana, eles pulsaram, eles criaram e eles sobreviveram! Então, eu acho que essa foi uma batalha muito potente. [Compartilha um trecho do vídeo de formatura]. Este vídeo está disponível no Youtube⁸. A turma tinha 17 pessoas, 15 se formaram. Para gente foi uma novidade imensa, mas 9 se disponibilizaram, todos se formaram, 15 se formaram, mas alguns não quiseram mostrar seus trabalhos. Demos total liberdade para essa escolha. Eles circularam! Fizeram até circulação online! Foi muito bacana. Toda a diagramação é de um aluno do terceiro ano, da própria formatura, que tem habilidades para fazer esse trabalho. Foi em cima do Murilo Rubião, obras completas. Aqui, só um detalhe: 2020 cortado e 2021, porque, ou seja,

⁸ Programação completa: https://issuu.com/tu.producao/docs/programa_o_formatura_tu_ufmg Instagram: <https://www.instagram.com/teatrouniversitario.ufmg/>

estamos aí. A estudante que vai aparecer agora no vídeo é formanda, mas não quis fazer o trabalho dela como atriz. Então, ela foi a apresentadora. [Compartilha o vídeo, mas passando-o bem rápido e explica alguns pontos, como por exemplo o figurino que é feito todo de papel]. [Narrando o vídeo que está sendo mostrado] Um corpo preso que se movimenta na chuva. Ela gravou as cenas de madrugada, à noite, enfim. Só para vocês ficarem com curiosidade.

Estou aqui compartilhando com vocês muito abertamente, inclusive os conflitos, de que tudo que gerou, o que trouxe para mim, quais os argumentos. Como que foi, como que ia para um lado, para o outro. Sempre conversando com os colegas, pois eu sou uma pessoa que caminho muito e caminho muito conversando. Luiz e eu discutia, debatia muito! Eu tinha que ter alguém para poder dizer sobre tudo o que passava, porque foi muito angustiante. E, olha, com angústia ou sem angústia, o potencial criativo, a gente que cria, nós artistas não abandonamos, nós transformamos. Então, eu acho que esses corpos eles encorpam, incorporam, criam, recriam, e se a gente tem o privilégio de estar aqui hoje, vivos, com saúde e compartilhando, é porque continuamos incorporando para a nossa vida, encorpando para as nossas relações com esses sujeitos que nos atravessam, que nos motivam e que trazem sentido. Nosso trabalho, ainda, é digno, ainda nos dá referência, ainda temos trabalho. Então, eu acho que trabalhar com educação atinge todos esses corpos, corpos relacionais, corpos técnicos, corpos administrativos, corpos docentes, corpos discentes, corpos universitários, corpos de infância, corpos de mãe. Muito obrigada. Quero escutar a colega, depois a gente “quebra o pau”.

REFERÊNCIAS

BOTELHO, Maristela. 2020. (11min) Publicado no canal Lian Gong 18 Terapias. Auto-percussões para a vitalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lc6rYH1-qs>. Acesso em 20 junho de 2024.

Inicialmente quero falar do prazer de estar aqui, mesmo que seja por meio da tela. Estou feliz que a gente tem se encontrado por aqui. Os meninos³ todos eu já conheço, quero dar um bom dia aos demais e agradecer a oportunidade de compartilhar nossas experiências. Peço perdão pela entrada da minha filha, mas até essas interferências caracterizam essa estrutura de estar trabalhando em casa. Eu vou mostrar para vocês o meu grupo de trabalho corporal, um projeto de extensão, que chama “Nois da Casa”, que têm alunos da UFAC inteira, independentes de serem ou não do curso de Artes Cênicas. Chama “Nois da casa” porque somos todos da UFAC, cujo objetivo é trabalhar com nossos corpos, fazendo técnicas, enfim, fazendo montagem vinculada às Artes Cênicas. E, aqui, eu vou falar um pouco de “Nois em casa”, ou seja, vou expor algumas das minhas experiências e desdobramentos realizados dentro de nossas casas no período pandêmico.

Eu montei alguns slides e vou passando para vocês. Vamos conversando enquanto eu vou mostrando algumas imagens. Antes de qualquer coisa, Maria Clara, Luiz Lerro é um aglutinador! Me pegou pela mão! Nós fomos convidados para uma mesa e, de repente, em dois segundos estávamos trocando figurinhas, com quatro segundos trocamos endereços e agora estamos nas parcerias. Quero estender as parcerias para todos aqui do evento. Acho que nós estamos muito pertos para ficarmos tão distantes. Falo isso aqui na minha pós-graduação. Acho um absurdo não nos encontrarmos com mais frequência. Sempre tento trazer a galera da UNIR nas seleções e bancas. Eu acho que nós temos que ficar mais juntos. A galera do Norte precisa reforçar esse lugar do Norte, se aglutinando, convidando e dando voz às pessoas daqui. Então, eu agradeço demais por essa iniciativa.

Quê e quem são esses corpos, que movimento é esse? Eu fico pensando, que corpo é esse? Que movimento é esse, antes de qualquer coisa. Eu venho falando com os meus alunos da pós-graduação e orientação de TCC: “- Peraí, antes de qualquer coisa, que corpo é esse? Caiu de paraquedas? Qual a sua história? Qual a sua trajetória? Você chegou aqui como? Então, eu vou levantando esses questionamentos. Eu sou mineira. Há dez anos, por escolhas éticas e estéticas, estou aqui no Norte, mas eu sou mineira. E, é partir desses fatos, vamos apresentando esse corpo que se movimenta nesse trabalho. O que a gente fez até aqui? E porque fizemos essas escolhas? Porque nós chegamos até aqui? Para iniciar, eu falo de onde eu vim, o que fiz, o que é o meu trabalho, o que eu gosto de fazer e como essas informações se estabelecem nas questões corporais que apresento.

Na minha fala, eu vou focar mais nas estratégias. Eu escolhi falar para vocês sobre esse laboratório de práticas corporais, que foi nomeado de “Laboratório de Práticas Corporais Dança 1”, feito junto com um

1 Transcrição da fala DANÇANDO COM A ARQUITETURA DO ESPAÇO: que (quem) corpo em movimento é esse?”, proferida no evento virtual Poéticas artístico-pedagógicas na web, módulo 1: Corpos Encorpam, no dia 15 de junho de 2022, via plataforma zoom. A mediação foi feita pelo professor Alexandre Falcão da UNIR.

2 Professora da linha de Pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\UFAC. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UNB (2018) Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Unicamp (2012) e bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa UFV (2006). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (UFAC), concentrando suas atividades prioritariamente no curso de formação de professores em Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase história da dança, dramaturgia corporal e ensino do teatro. Coordena o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas (Nois da Casa), coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, Memória e Performatividade.

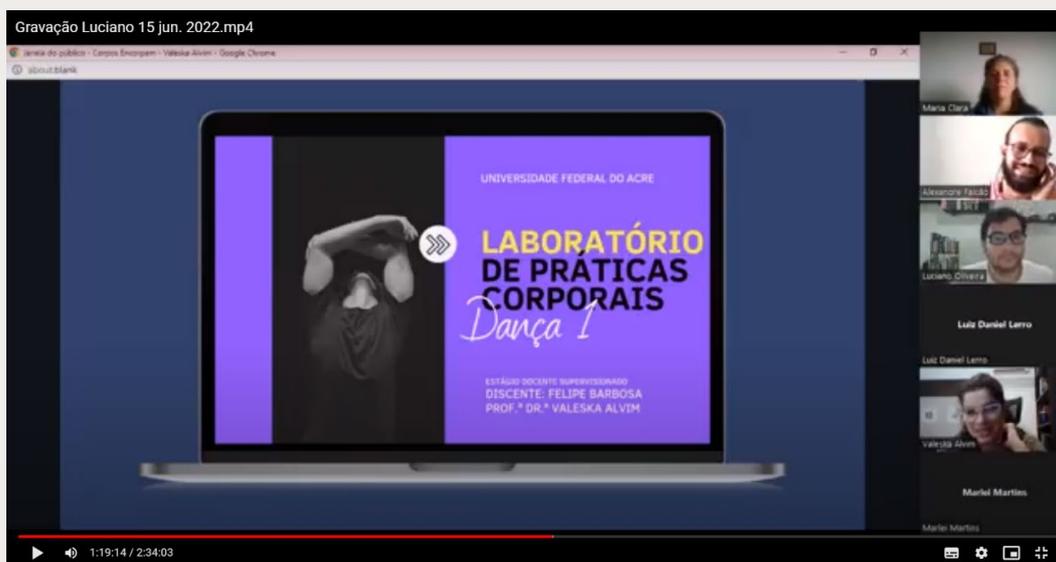
3 A palestrante se refere ao Luiz Lerro, Luciano Flávio de Oliveira e Alexandre Falcão, todos professores da UNIR, que estavam presentes no evento.

discente da pós-graduação. Ele deveria vivenciar um trabalho de corpo numa disciplina da graduação. Mas devido à pandemia, ele teve que fazer todo o seu trabalho por meio da tela. E ele me disse: “Professora, quando chegou a minha vez, está acontecendo isso!” A pós-graduação tem um tempo para terminar, portanto, essa atividade não poderia ser feita depois. Eu cheguei a conversar com ele e pedir uma dilatação de prazo, que foi aceita pelo programa. Eu argumentei: “- Isso vai finalizar e o menino vai ter a oportunidade de fazer o seu trabalho presencialmente”. Só que infelizmente, não aconteceu! E, então, tivemos que vivenciar isso juntos.

Esse discente, meu orientando, defendeu semestre passado. Ele trabalha comigo na extensão há dez anos. Desde o dia que eu cheguei e abri o projeto de extensão, ele entrou e nunca mais saiu. Nessa parceria, nós viajamos por sete municípios, dez Estados e três países, portanto, temos bastante vínculo. E devido a essa proximidade, foi possível discutir diversas vezes como fazer essa experiência da melhor forma possível. Discutimos muito como nossos corpos conseguiriam trabalhar questões que precisavam ser desenvolvidas nos encontros, com os alunos da graduação, que estavam chegando, que nunca tinham vivenciado nada corporalmente. Então, de um lado, havia uma pessoa, no caso dele, com muita experiência, com anos de prática de técnicas corporais, principalmente na área de dança contemporânea. Que é o trabalho que o sustenta atualmente. Enquanto que, do outro lado, estavam pessoas que acabavam de chegar, que não tinham vivenciado nada. Alunos que nunca tinham ido ao teatro, que não se permitiam tocar, que não se abraçavam. Tudo que fazíamos era muito novo e tudo deveria passar pela tela. Ficamos discutindo muito tempo sobre como acessar esse aluno. Como substituir o toque? Nas aulas, eu toco muito, demonstro como fazer os movimentos. Maria Clara, disse, sobre o afeto que é fundamental nas aulas de corpo, porque exige o olho no olho. Durante o período pandêmico, isso se desfez. E ficamos pensando: como substituí-lo?

Nós escolhemos usar imagens que pudessem estimular os estudantes, que os afetassem de alguma forma, mesmo sem o toque. Essa era a intenção, não sei se conseguimos. Eu trouxe esse exemplo para vocês, porque esse exercício de pensar formas de afetamento, foi um exercício muito longo entre nós dois. E eu trouxe essa imagem no slide, uma tela, feito no Canva⁴, como uma provocação para nós, aqui hoje, que estamos numa tela, discutindo como fizemos as nossas práticas na tela, trazendo a tela como questão, inclusive imagética.

Figura 1: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



Fonte: Print da tela

4 CANVA. Plataforma de design gráfico. Disponível em: <https://www.canva.com>

Eu comecei a trabalhar com padrões de movimentos, territorializar e desterritorializar. Como brincamos com esse corpo? Nós fizemos a escolha de praticar exercícios de criação de um padrão de movimentos, porque eram alunos que estavam acabando de chegar, sem vivência nenhuma de trabalhos corporais. Eles deveriam criar um padrão de movimento com começo e fim bem definidos, de forma que conseguissem repeti-lo diversas vezes. Então, eles deveriam repetir o padrão de movimento, dentro dos seus espaços, organizando as suas estruturas arquitetônicas, afastando um móvel ou outro, driblando as dificuldades da casa de madeira, que faz muito barulho! Não sei se Maria Clara sabe, muitos dos nossos alunos moram em casa de madeira, que é maravilhosa, mas gera um barulho que as vezes influencia na movimentação. Depois que conseguiam repetir várias vezes, a gente propunha analisar essa movimentação, junto conosco, que estávamos observando.

Também propusemos dançar com a arquitetura do espaço. Como Maria Clara trouxe antes, é importante respeitar o espaço ou o “não espaço” que cada um tinha. Respeitando, muitas vezes, os filhos. Trazendo um dado específico do nosso Estado, o Acre é um dos lugares que mais tem adolescentes sendo pais. Quantitativamente, é o estado que tem o maior número de adolescentes com filhos. Muitas das nossas alunas estavam com dois ou três filhos em casa. Nesse movimento, enquanto a gente dava aula, eles estavam passando. Havia todo aquele esquema de fechar uma porta, que muitas vezes, não existe. A porta é só a da entrada e saída, não tem portas entre os cômodos, ou seja, não havia um espaço reservado para as aulas. E, eu propus fazer com que as crianças vivenciassem as atividades junto com os pais. Ou seja, fazer junto com a arquitetura da casa, fazer junto com a arquitetura urbana, fazer junto com o que pode, com o que dá.

Baseado nos exercícios de introdução à arquitetura, não sei se vocês conhecem, provavelmente todos conhecem o livro Viewpoints⁵, eu fiz com base naquele guia de composição. Eu trouxe até a página se alguém quiser. Me auxiliou demais esse livro, porque traz exercícios que eu conseguia brincar com esse lugar, dentro da casa. Então, por muito tempo, fiquei junto com eles, a partir desse olhar do Viewpoints.

Também dançamos com os quatro elementos e, nesse exercício, sentimos falta desse corpo que mexe, que afeta, que somos nós. Nossa entonação, nosso toque, a frente e o atrás. E como vamos substituir tudo isso? Então trouxemos as imagens para nos ajudar a acessar todos esses elementos. Portanto, toda a estrutura era muito imagética voltada para os afetos. A gente começou a brincar com essas imagens: mostrávamos elementos em que eles pudessem pensar e dávamos comandos [a professora mostra várias imagens em slides].

5 BOGART, Anne; LANDAU, Tina. O Livro dos Viewpoints: o guia prático para Viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 73.

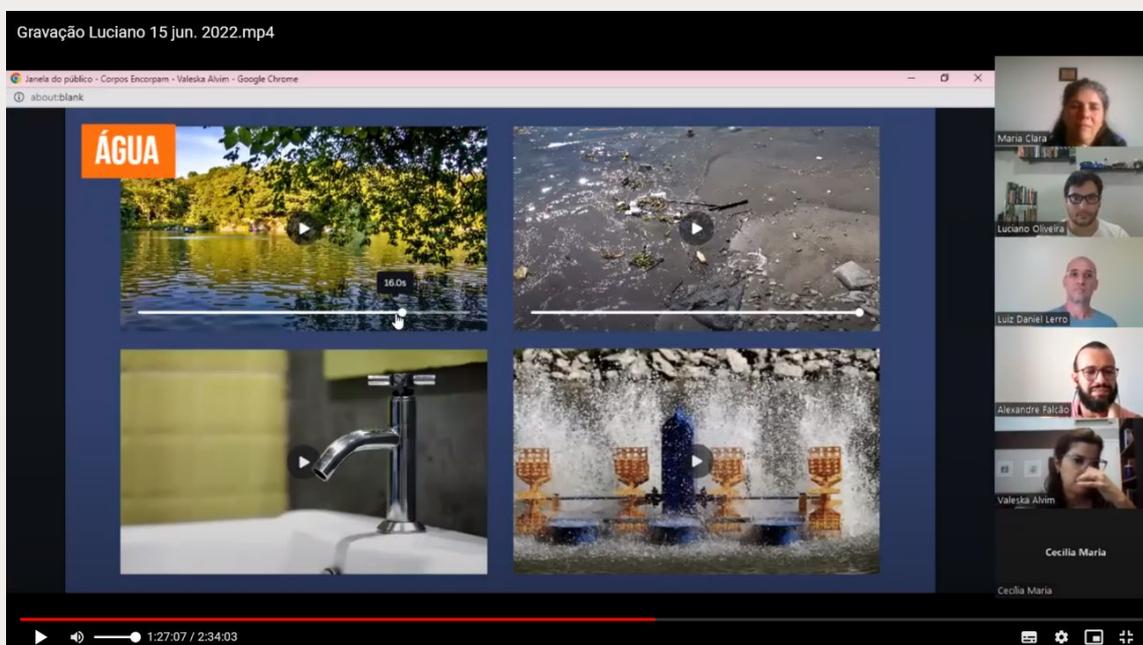
Figura 2: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



Fonte: Print da tela

Essa terra árida, por exemplo. Como é pisar nesse chão? Pensa nessa terra! Esfregar-se nesse chão, como seria isso? Depois, entre nesse lugar. Pensar em outras possibilidades. E nós fomos trazendo imagens que pudessem afetar os estudantes. [Continua a compartilhar as imagens que usou com os alunos] O que são esses elementos? Imagine o seu pé aí, sua mão, depois você deitado nesse lugar. A gente começou a trazer vídeos que pudessem afeta-los, explorar os seus sentidos. Portanto as imagens substituíram o que a gente não tinha mais pela falta da nossa presença em sala de aula.

Figura 3: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



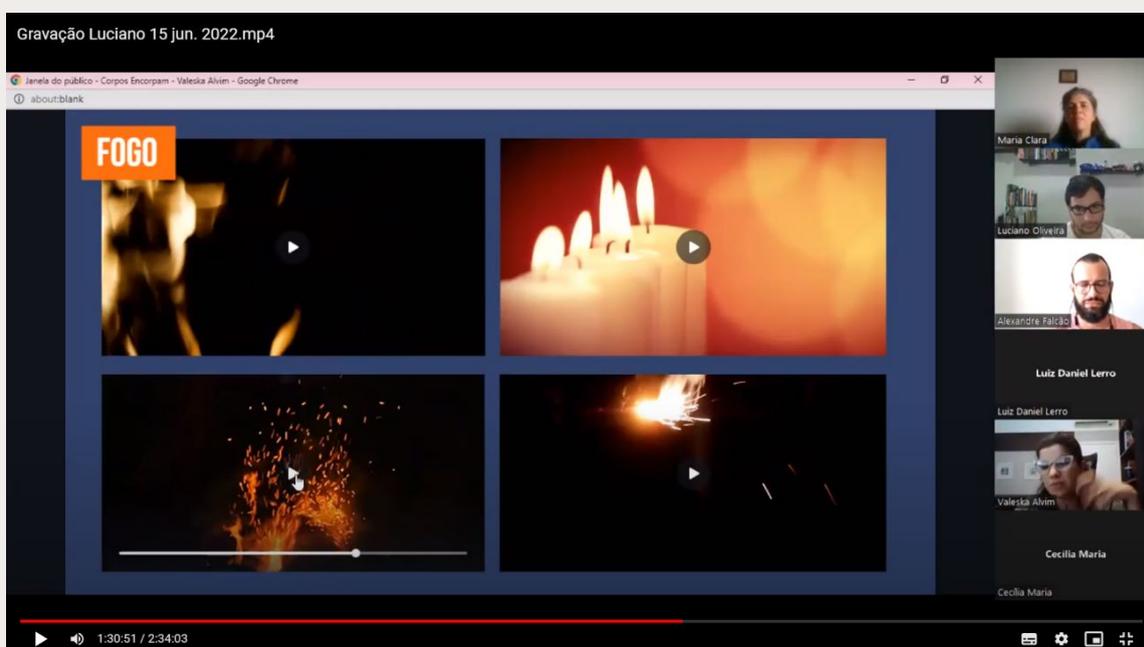
Fonte: Print da tela

Pensando nisso, a gente veio brincando com esses elementos e com essas imagens. Eu fiz uma compilação de tudo que a gente mostrou em uma aula. Isso aqui foi uma aula. O exercício era acessar esse corpo, essa água, com espuma, com restos, com plástico. A imagem do rio, que é muito próximo da realidade deles, pois têm acesso e nadam com frequência. Muitos lavam as suas roupas neles. Então, a ideia era trazer elementos mais próximos de seu cotidiano também. A torneira que traz a possibilidade de abrir e fechar...

Nós usamos as imagens para que eles pudessem pensar nisso através dos seus corpos. Aqui, o exercício era imaginar esses corpos debaixo, recebendo essa água. E, aqui eles estão montando frases de movimento com base nessas estruturas imagéticas. Várias formas diferentes de ver a água, formas diferentes de ver e perceber o vento. Maria Clara falou que o vento estava chegando muito facilmente, muito forte na janela. Aqui no Norte, no Acre, por ser muito úmido, o vento não vem tão facilmente na janela. Então, muitas das vezes, para esse exercício, eu pedi para que saíssem de casa para sentir o vento. O morro também facilita o vento chegar, mas como aqui é muito plano, esse vento não nos acessa tão facilmente. Tanto que, tem uma lei para não construir prédios muito altos aqui, por conta dessa especificidade.

Eles iam para fora de casa para acessar esse vento, tentar formas diferentes de enxergar o vento. E trazer essas sensações para os corpos, para o exercício. Foi uma forma que nós achamos, entre aspas, não é uma substituição. Eu acho que a palavra está errada, talvez seja uma impostura intelectual falar em substituição, mas, era uma forma de acessa-los através das imagens. Entendendo também, que eles já estão facilmente se ligando às imagens por meio das redes sociais. Então, trouxemos essas imagens para facilitar esse nosso jogo, essa proposição de jogo.

Figura 4: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



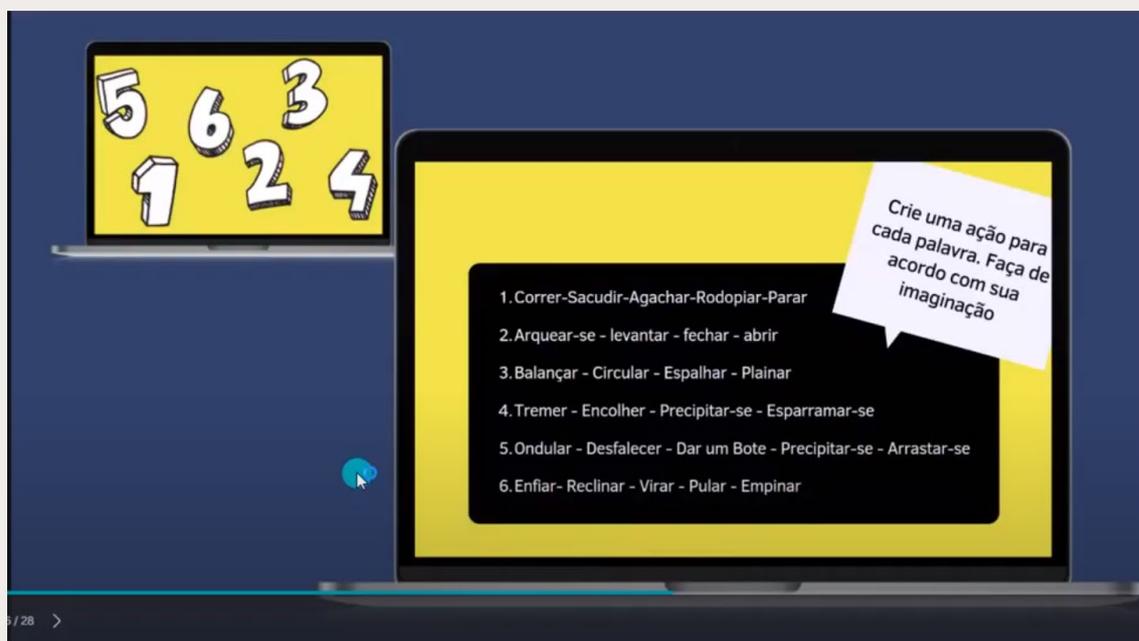
Fonte: Print da tela

E nisso, os estudantes iam contando histórias que auxiliavam o setor afetivo. Por exemplo, aqui tem muitas queimadas e quando viam essas imagens eles contavam: “ – Ah, eu vi uma queimada!” ou “- A minha casa queimou”; “- A casa de madeira queima muito fácil! Como que acontece isso?”; “-O fogo não sobe tanto, fica dessa forma...”. Teve uma estudante que, o exercício dela, foi todo para dentro, com o externo se trancando, porque ela sentiu dessa forma. Ela sentiu que perdeu tudo. E, entra muito nesse lugar dos afetos, do que chega, do que fica. Nós escolhemos vídeos que, de alguma forma, transversalizasse essa vida, o cotidiano deles.

Outro universo que trouxemos foi a religiosidade. O Acre é muito evangélico. Pelas estatísticas, 63% das pessoas são evangélicas. E trouxemos esse universo por meio do fogo, que é colocado de diversas maneiras nas religiões. Bom, todos esses elementos foram muito mais explorados. Estou falando rápido, mas nas aulas, nós ficávamos um tempo esmiuçando cada elemento. Em todas as práticas, tentávamos registrar

o que atravessava o corpo para servir como material de criação coreográfica. Então, depois das aulas, a gente tinha essa proposta de registrar. Portanto, era uma escrita que tenta acompanhar o pensamento sem preocupação com a gramática ou com a lógica de sentido, mas que pudessem acessar depois tudo que foi feito e sentido. Então, na finalização total, o que eles tinham, além dessa experiência da memória corporal, era a memória escrita, sem uma lógica gramatical, preocupação ou lógica de sentido, mas com muito afeto daquilo que ficou.

Figura 5: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



Fonte: Print da tela

E aí começamos a fazer jogos para ficar um pouco mais dinâmicas as aulas. Então eu colocava assim: “- Fulano, (e eles todos acessavam essas telas que eu estou mostrando) escolha um número”. O estudante escolhia um número que ia para uma ação: “enfiar, reclinar, virar, pular, empinar”. A partir da escolha dele, ele via o que era e criava uma ação a partir de cada palavra, de acordo com a sua imaginação e, depois, costurava essas ações. Como eram iniciantes, além de criar a partir desse jogo, fazíamos diálogos com outros alunos. Depois da criação, ele acessava um segundo aluno - que conversava com ele: “- Ah, acho que não deu a ideia legal do virar. Você quis mostrar virar, né? “- Esse “pular” está estranho, nem teve pliê! Parece um “pulo de elefante”.

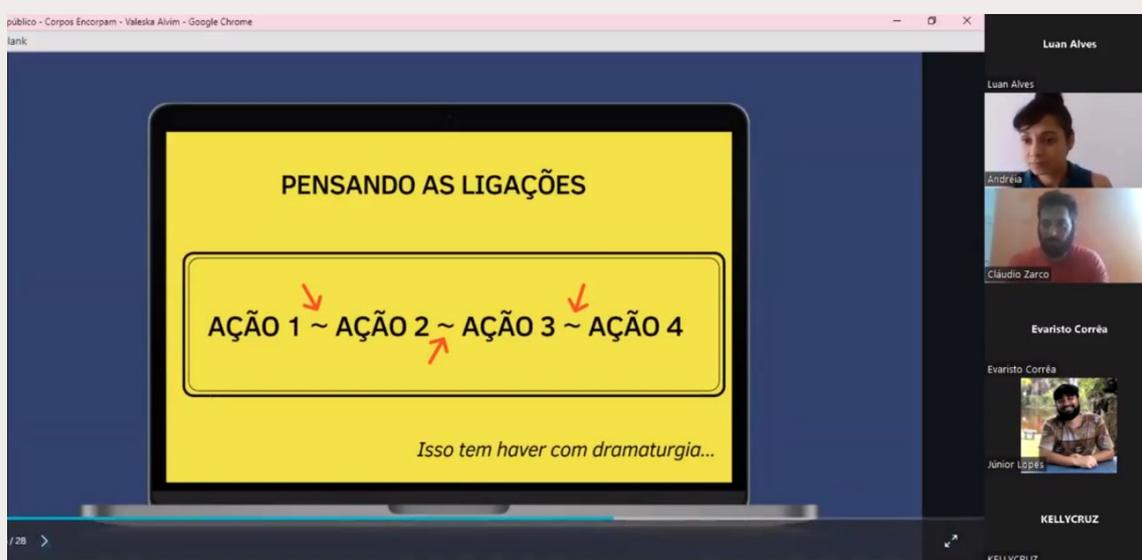
Os comentários foram gravados e enviados para mim. Eu achei maravilhosas as observações feitas dos movimentos um dos outros! Um até falou: “Ah, tá parecendo um elefante, nem teve um pliê! Você precisa se preservar, o seu joelho precisa ser preservado, parece elefante pulando, não pode ser assim!” E eles começaram um diálogo neste sentido. Gostei muito! Um mandava a filmagem para o outro e filmavam a tela para mandar para mim. Um trabalho louco não é, gente? Minha gente, minha gente, nunca trabalhamos tanto!

Depois de tudo isso, juntos, analisando os movimentos de cada um, eles pensavam o como. Então se eu, por exemplo, circulei de tal forma, o outro colega com o olhar de fora vai pensar: “mas como?” e começa a pensar: “como eu quero mostrar esse circular? Como está sendo visto esse movimento?” Nesse diálogo, a gente começou a falar de qualidade de movimento. Portanto, fomos introduzindo as qualidades de movimento aos poucos, afinal, eram alunos que estavam chegando. Eu queria também que fosse muito

através do afeto, de uma forma muito “chamegosa”. Presencialmente, eu sou assim, do chamego. Mas no virtual, não tínhamos nada disso! Como eram alunos que estavam chegando, ficamos até com medo de desistências. Quantitativamente, isso aconteceu realmente! Desistências por desespero, por ter dificuldade de lidar com tudo aquilo que estava acontecendo. Então, um auxiliou o outro no como e a pensar a qualidade de movimento, o que foi muito interessante.

Depois, a gente começou a trabalhar, pensar as ligações entre as ações. Cada ação tinha de ter uma ligação entre elas e, um estudante auxiliava o outro para ligar os movimentos criados. Então, as ações estavam assim e outro chegava com essa ideia de facilitar as ligações, e com isso, deu a ideia de movimento. Falamos de níveis, de velocidade, e começamos a discutir dramaturgia. Entramos no universo da dramaturgia, claro que, de forma muito introdutória. Mas com muito desejo de que eles acessassem esses conceitos no corpo e pelo corpo. E com as imagens, como essas:

Figura 6: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



Fonte: Print da tela

Ação 1, ação 2, misturada, somada. Como fazer essas combinações? Porque se eles esquecessem, eles poderiam acessar o esquema criado, de modo bem mastigadinho. Nesse sentido, para facilitar esse afeto, trabalhamos com muitas imagens e vídeos. Dávamos comandos: “- Como que joga com isso? Como se trabalha isso? Como é que trabalha esse externo [osso do peito), colocando para fora? Vamos abrir, colocar para fora, eu preciso te enxergar”. E mostrávamos imagens que aflorassem ideias, afetações, sensações, que eram coisas que faríamos com as mãos, om o olho no olho, e foi tudo substituído pelas imagens e vídeos. Imagem, imagem e imagem, e brincando, discutindo. Depois dos alunos terem vivenciado muita coisa, eu entro com os conceitos para discutir muitas coisas que eles já fizeram. “- Ah, isso eu já entendi no corpo, agora conceitualmente estou pegando”. É isso.

Estou apresentando um pouquinho do que foi feito em sala de aula, só um pouquinho, a partir das imagens. Tudo que mostrei aqui foi uma aula, organizada dentro das estruturas imagéticas. Essa ideia foi minha e desse aluno da pós-graduação.

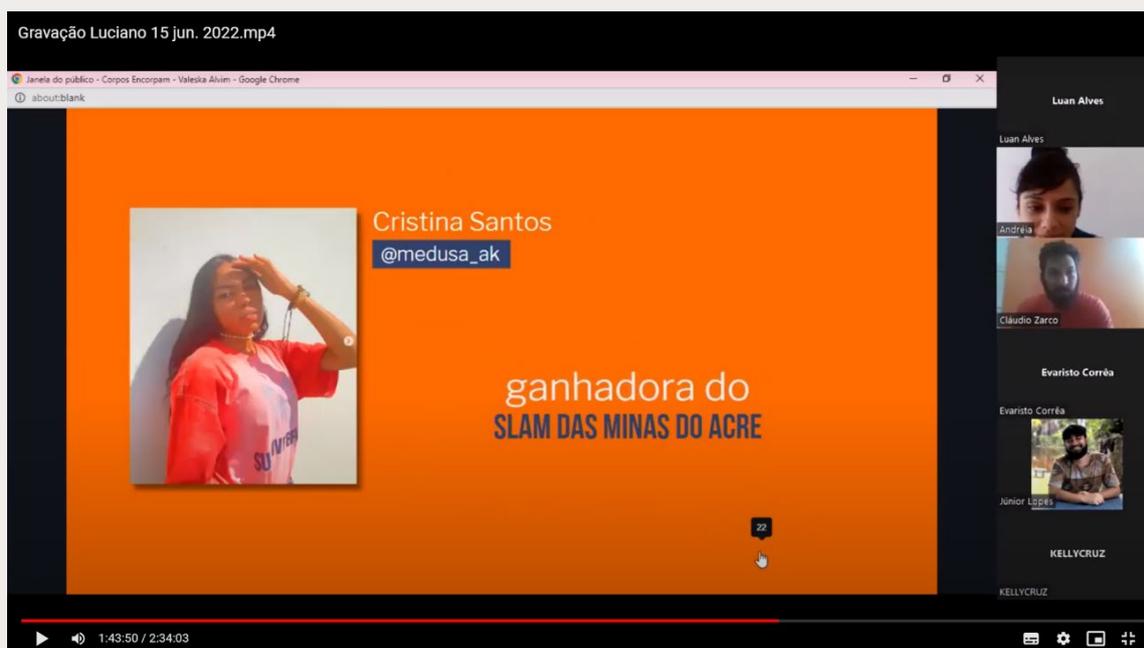
Agora, eu quero trazer para vocês um pouquinho do que fizemos na extensão. Só para mostrar algumas diferenças entre a graduação e extensão. Acabei de falar de uma experiência de estudantes chegando, muitas vezes socialmente desfavorecidos, nunca tinham acessado o cinema, o teatro, uma dramaturgia

diversa, enfim, iniciando sua vida acadêmica. Já na extensão, o grupo “Nóis da casa” onde eu trabalho, tem alguns participantes, quatro deles, já estão há dez anos no projeto. Iniciaram a graduação, terminaram e um deles, fez a pós-graduação, como relatei, frequentando o grupo.

Para esse período, criamos o projeto “Nois em casa” e fizemos alguns trabalhos com a comunidade. A proposta era falar como estava em casa. Cada integrante relatava como estava se virando em casa para trabalhar. Nós tínhamos editais para cumprir, portanto, tínhamos que estar acessando esse corpo, esse corpo não podia parar. Nós estávamos trabalhando há dez anos sem parar, e pensamos em fazer o projeto “Nois em casa”, que era falar um pouco de como estávamos em casa e produzindo. Esse vídeo que está passando⁶, são os bailarinos trabalhando. Havia também uma participante da comunidade. Lançamos um edital para ter poesia nesse vídeo e abrimos o projeto para a comunidade conversar conosco sobre como estava se sentindo dentro de casa por causa da pandemia, como a vida estava sendo, só em família.

Nesse momento também estávamos fazendo uma pesquisa para o novo trabalho que deveríamos montar. Havíamos ganhado um edital e alguns integrantes do grupo precisavam de dinheiro, pois como estavam em casa, não conseguiam sair para trabalhar. Alguns trabalhavam em academias, que estavam fechadas, assim, o nosso projeto passou ser a única fonte de renda deles.

Figura 7: Fala “Dançando Com a Arquitetura do Espaço”



Fonte: Print da tela

Medusa, a Cristina dos Santos, apareceu na Pandemia, e me falou: “- Oh, professora, eu estou com uma papelada meio escondida aqui, não sou muito de mostrar, mas veio o evento, e eu resolvi mostrar aqui, para você”. E eu disse: “- Nossa, você tem que entrar, colocar esse material para fora”. E acabou que ela expôs suas poesias e ganhou a poesia “Slam das Meninas do Acre”.

No projeto, como disse, queríamos uma forma de mostrar as casas, a vida interna dos bailarinos. Quem são eles para as pessoas que não moram aqui no Norte? O projeto “Nóis em casa” era isso. O bacana do projeto foi acessar, dar visibilidade às pessoas daqui. O material foi divulgado no Instagram⁷ do grupo e, os amigos sudestinos que acessaram o conteúdo comentavam: “Valeska, a maioria mora em casa de

⁶ Acesso ao conteúdo: @noisdacasa, vídeos postados em 2020.

⁷ @noisdacasa

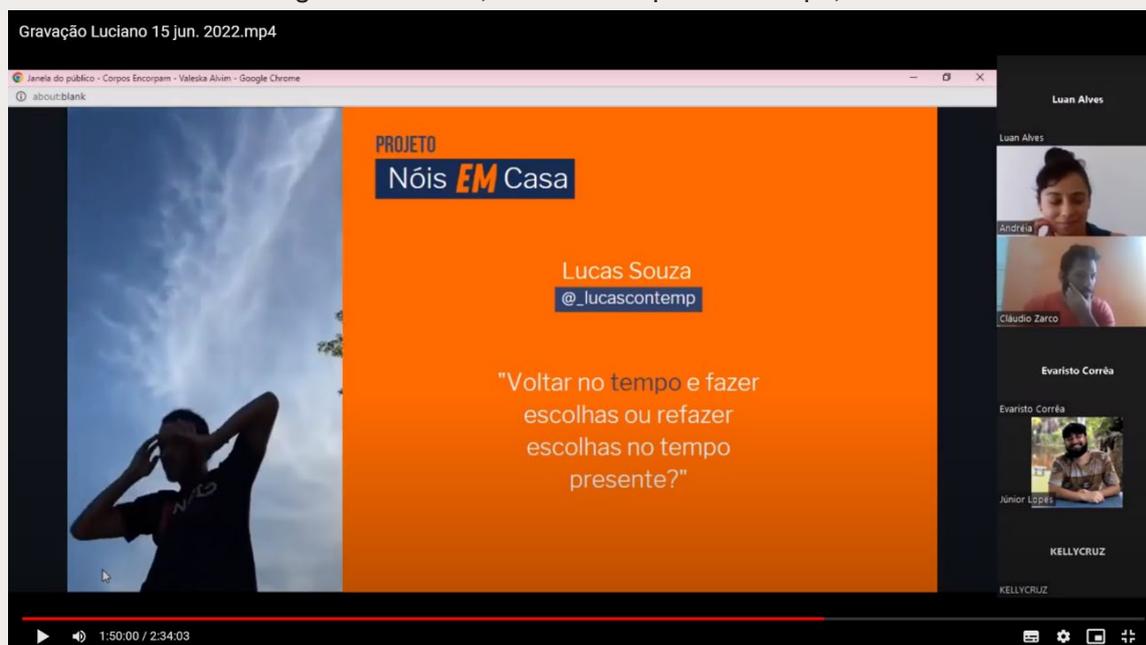
madeira! Nunca entrei em casa de madeira". E eu disse: "- Aqui é palafita, meu amor! Casa de madeira".

Alguns bailarinos, no cômodo da casa onde estavam dançando, tinha uma parte da parede que estava se deteriorando. Para esconder, colocaram um lençol branco. Tiveram esse cuidado: "- Vou colocar uma coisa para esconder isso aqui que eu não gosto e tal." E o projeto foi isso: abrimos nossos corpos, nossas casas, nossas mazelas e nosso Norte também.

Na minha opinião, a Pandemia não teve lado positivo, não teve! Eu não posso falar isso, pois seria uma impostura intelectual. Contudo, ela trouxe uma possibilidade única para o grupo, para a nossa pesquisa e para a extensão, que foi acessar milhares de cursos que nós queríamos fazer. Até sonhávamos fazer um curso, durante esses dez anos de grupo, e não tínhamos a menor possibilidade de fazê-lo. Pois na pandemia, conseguimos. Teve um aluno que leu Isabel Marques, "há quinhentos anos", não acessava, não tinha como, a situação financeira, o custo amazônico, de uma forma geral não permite esse ir e vir. A constituição não nos abraça nesse sentido. Mas nós acessamos materiais, pessoas, cursos que antes não nos era permitido. Então, o grupo de extensão, que é mais maduro, conseguiu se beneficiar bastante, comendo tudo, madrugando para comer, por causa dos horários diferentes, tínhamos que mudar nossos horários para acessar esse material. E fizemos tudo isso de uma forma bem antropofágica. Alimentar-se de tudo, de todos os cursos possíveis. Fizemos até aula num Teatro de São Paulo! E é isso, devemos pensar no quanto a tela nos proporcionou oportunidades de ficar em casa, mas acessar verdadeiramente, todas as regiões do país. Porque nós estamos periféricos e ficamos periféricos nas discussões, no lugar de fala e nas fruições. Hoje então, com esse governo [de Jair Bolsonaro], é maior esse declínio. Antes, tínhamos o Sesc, com o Palco Giratório, que trazia algumas coisas para o Acre. Em termos de fruição, chegava muita coisa bacana. Eu acho que aí na UNIR também, em Porto Velho, havia muita coisa bacana. A Funarte também chegava aqui. Uma das primeiras coisas, com esse governo, foi findar investimento para Funarte. Então esse giro, que era possível com o Prêmio Klauss Vianna, e diversos outros, acabaram. Então a fruição findou aí.

Mas, na pandemia, acabamos acessando pelo meio da tela. Então teve esse lado também, que é válido colocar, e o "Nois da Casa" aproveitou bastante. Esse exercício, aqui, do Lucas Souza, por exemplo, que eu mostro para vocês, foi um exercício que ele fez com a Cia. de São Paulo. É ele já dialogando com um mundo que ele não acessaria antes.

Figura 8: Fala "Dançando Com a Arquitetura do Espaço"



Fonte: Print da tela

Nós entramos em vários editais, inclusive da FUNARTE, para que os bailarinos pudessem viver. Foram nove editais, que os ajudaram a se alimentar na Pandemia. Muito do conteúdo desses editais foram criados a partir desses diversos cursos, que eu os incentivei a fazer. Criamos muita coisa, como esse projeto “Como (re)existir, que falava desse lugar do bailarino em casa. O outro projeto “O Olhar do Espectador Mediado pela Tela, foi criado um pouco antes da Pandemia, e que o desenvolvemos durante a Pandemia porque ela exigiu isso. E foi isso. Espero não ter me estendido muito. Obrigada!

REFERÊNCIAS

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. O Livro dos Viewpoints: o guia prático para Viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOISDACASA. 2020. Vídeo disponível @noisdacasa. Acesso em 2024.

Yara dos Santos Costa Passos¹
Universidade do Estado do Amazonas
Profartes UFAM-UEA

*Eu quero desaprender para aprender de novo.
Raspar as tintas com que me pintaram.
Desencaixotar emoções, recuperar sentidos.
(Rubem Alves)*

Bastidores

Há mais de três décadas sou atravessada por diferentes professores, estilos de dança e metodologias. Porém, a minha autonomia artística se fortaleceu no processo de reconhecimento de si, e aqui proponho refletir sobre uma metodologia que venho desenvolvendo, a qual tem profunda relação com autobiografia.

Esta proposta metodológica nasceu durante a pandemia devido a Covid 19, quando senti a necessidade de rever todas as abordagens metodológicas das disciplinas de criação, junto aos alunos da graduação e na minha própria companhia de dança. Aliado a isso, busquei pensar estratégias para contribuir na sobrevivência artística, pensando na importância da autonomia. Neste contexto, percebi o quanto o reconhecimento da minha própria história de vida, das minhas ancestralidades impactou na minha resistência diante das adversidades vividas nas artes, e isso é a autonomia que me interessava exercitar e fortalecer.

Venho denominando de Metodologia CASA – Corpas/os, Arte/Amazônia, Singularidades e Autonomia. Estou desenvolvendo este estudo comigo mesma; na minha companhia de dança e com alunas/os do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas em disciplinas como processos coreográficos, estudos contemporâneos do corpo e consciência corporal.

Durante a obrigatoriedade do distanciamento físico, entre 2020 a 2021, ouvi diversos relatos nas aulas online, a cerca de processos psicológicos que os alunos até hoje estão passando, de uma geração que tem entre 20 (vinte), à 30 (trinta) anos; eles enfrentam a depressão, a ansiedade, e que acabaram me fazendo procurar cursos que pudessem abrir meu olhar, minhas leituras dessa situação. Assim, fiz um curso online de Aprendizagem Socioemocional (ASE), a partir deste curso, percebi que poderia aproximar as etapas da CASA com as competências estudadas.

Basicamente a proposta é fazer uma interlocução das competências - autoconhecimento, autorregulação, consciência social, habilidades de relacionamento e tomada de decisões responsáveis - com as três etapas que desenvolvo em processos criativos, a saber: Escuta de si; Reconhecimento de si e Processo de criação. Tais competências estão na BNCC (Base Nacional Comum Curricular), sendo cada vez mais inseridas e pensadas nas escolas, nos processos de ensino e aprendizagem.

O objetivo principal das três etapas é proporcionar descobertas de caminhos para desenvolver autonomia na vida, como bem diz Paulo Freire: “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”. Em processos criativos, que norteiam o meu trabalho enquanto artista e educadora, o objetivo principal é acionar produção e não reprodução de conhecimento.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Pós-graduada em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança da UEA. Professora do Programa de Mestrado Profissional ProfArtes (UFAM/UEA). Diretora-Intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança. ycosta@uea.edu.br

É importante ressaltar, que a princípio o termo “metodologia” me causou uma certa repulsa, porque ando fugindo das lógicas convencionadas, e a palavra metodologia carrega um forte peso acadêmico repleto de regras a priori. Então, o desafio da metodologia CASA é sair dessa perspectiva tradicional e servir como uma abertura de caminhos, ou ser o próprio caminho tal qual é a cartografia. Assumo “metodologia” para demarcar um território, um espaço fora dos muros, para também provocar uma fricção nesse termo. Como eu posso friccionar essas palavras duras que estão no mundo? Então, eu a chamo de CASA. Casa como corpo artista amazônico, casa como lugar de acolhimento e muitos ensinamentos. E a partir desta casa, que sejam reconhecidas as singularidades e conquistada a autonomia.

Em cena: cartografias de si

Para a teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015) o corpo é compreendido na sua codependência com o outro (o outro é entendido na sua complexidade e possibilidade de existência humana e/ou não humana). Entretanto, as autoras reforçam que a informação não é expressa depois de processada, não existe dualismo corpo e mente separados. No corpomídia a informação se transforma em corpo o tempo todo, é dado o reconhecimento do pensamento como movimento e ação.

Em termos de percepção (e percepção do “outro”), aos poucos torna-se claro que, no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, elas se colocam em relação, ou seja, são criadas conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza. [...] O estado da mente é uma classe de estados funcionais ou de imagens sensorio-motoras com autoconsciência. Esses estados são gerados o tempo todo e não são necessariamente visíveis. (Passos, 2019, p. 48).

A seguir apresento as etapas do processo criativo em conjunto com as competências da ASE. As etapas são observadas e conduzidas como um sistema aberto e não fechado em si mesmo. Na metodologia CASA, nos interessa as singularidades e particularidades de cada processo criativo, e a partir disso, o criador descobre e rastreia o seu próprio caminho. Outra observação é que não existe uma etapa independente da outra ou mais importante, elas vão ocorrendo simultaneamente e atravessadas umas pelas outras, cada nova informação altera o processo como um todo.

Reforço que este estudo, enquanto pesquisa, está na fase embrionária e a sua prática com coleta de dados se dará ao longo do ano de 2022. Assim, há com certeza, muitas brechas a serem preenchidas nesta primeira apresentação oficial.

Etapa 1 – Escuta de Si: Autoconhecimento e Autorregulação

Visa diagnosticar como o corpo se encontra, observando o estado corporal em relação a sua saúde, tônus muscular, aspectos sensorio-motores e conhecimentos técnicos de dança já adquiridos, corpados no movimento (Katz, 2021). Paralelamente vai se construindo um trabalho direcionado às principais necessidades diagnosticadas.

No diagnóstico é importante fazer rodas de conversa e roda da vida no início e fim das atividades. As rodas de conversa não precisam ser necessariamente no formato oral, pode ser uma meditação inclusive. A ideia é trazer a presença do aluno para a aula, e a roda da vida para autopercepção de aspectos emocionais e possível geração de autocuidado.

Nas avaliações físicas e de expressividade, utilizo a improvisação em dança, assim, percebo melhor os gatilhos que acionam a libertação do movimento engessado ou a saída das zonas de conforto da aluna/aluno/artista. Após a improvisação, no final da aula, é importante a roda para conversar com eles sobre as minhas observações coletadas durante a aula e ouvir os mesmos sobre as dificuldades ou facilidades experienciadas na aula.

Segundo a CASEL, a competência do Autoconhecimento é a “capacidade para compreender as próprias emoções, pensamentos e valores e como eles influenciam o comportamento em diferentes contextos. Isso inclui a capacidade de reconhecer os pontos forte e limitações com um senso de confiança e propósito bem fundamentado”.

O diagnóstico ou o mapeamento corporal inicial que proponho pode atender alguns dos propósitos do **Autoconhecimento**, tais como o reconhecimento das próprias emoções e dos preconceitos e influências que a aluna/aluno/artista apresenta.

Após esse mapeamento, utilizamos a abordagem somática preparando o corpo para trabalhos mais intensos, e se fortalecendo a musculatura mais fragilizada e que compromete, por exemplo, a postura da aluna/aluno/artista. Esta fase pode ser equivalente a competência da Autorregulação, desenvolvendo intervenções específicas para cada fragilidade percebida, potencializando o que for benéfico à saúde e ao fazer artístico e desestabilizando o que aparentemente é estável.

O uso aproxima esta etapa da **Autorregulação**, definida como a “capacidade para gerenciar emoções, pensamentos e comportamentos de forma eficaz, em diferentes situações e para atingir objetivos e aspirações. Isso inclui a capacidade de adiar recompensas, administrar o estresse e sentir motivação para realizar objetivos pessoais e coletivos”(CASEL, 2022). A abordagem somática equilibra o tônus muscular e mente. A emoção é movimento de trocas com o ambiente, é corpo. Assim, o gerenciar emoções que existe tanto na competência do Autoconhecimento como na Autorregulação pode ser desenvolvida via atividades usadas na dança.

Etapa 2 – Reconhecimento de Si: Consciência Social e Habilidade de Relacionamento

O Reconhecimento de si é uma forma de cartografar a história de vida, de família e suas ancestralidades. É uma das etapas mais emocionantes, as descobertas podem ser de ordem diversa. Trata-se de uma tarefa simples, algumas perguntas são feitas para impulsionar uma conversa entre parentes. A proposta é reconhecer origens, assim proponho conversas com os parentes para entender de onde a família vem. Neste sentido as perguntas são abertas e iniciam com perguntas do tipo: Você saberia me dizer qual é a origem da nossa família? Quem são nossos ancestrais? Como eu agia quando criança? Procuo conduzir para um pensamento de pesquisador, então todos os documentos como fotos, vídeos, objetos da casa ou documentos são pensados e investigados.

As relações sociais e interpessoais na própria família são observadas e exige dos “investigadores” Consciência Social e **Habilidade de Relacionamento**, definidas pela CASEL da seguinte forma: Consciência Social: Capacidade para compreender as perspectivas e sentir empatia pelos outros, incluindo aqueles de diferentes origens, culturas e contextos; **Habilidade de Relacionamento**: Capacidade para estabelecer e manter relacionamentos saudáveis e de apoio e transitar de forma eficaz em ambientes com diversos indivíduos e grupos (CASEL, 2022).

Neste contexto, para ajudar nos processos do **Reconhecimento de si**, proponho desenvolver uma escuta ativa e o uso da linguagem descritiva para falar de si e do/com o outro. A empatia é proposta como

um guia.

Etapa 3 – Processo de Criação: Tomada de Decisão Responsável

Aqui as atividades são direcionadas para a linguagem da performance e/ou da dança contemporânea. No entanto, cabe ao artista escolher a sua forma de se expressar. Todo processo de criação está relacionado a jogos de poder, mas podemos ser uma voz ativa para construção de trajetórias plurais e sensíveis aos problemas do mundo. Nesta etapa faço uma aproximação com a competência Tomada de Decisão Responsável, que consiste na:

capacidade de fazer escolhas conscientes e construtivas sobre o comportamento pessoal e as interações sociais em diversas situações. Isso inclui a capacidade de levar em consideração padrões éticos e questões de segurança, e de avaliar os benefícios e consequências de várias ações para o bem-estar pessoal, social e coletivo. (CASEL, 2022).

Esta competência reúne todas as outras e vice-versa. Cada competência é afetada pela outra, não são apartadas.

A proposta de dar tempo ao aluno para compreender a si mesmo, no seu contexto social, econômico, cultural segue na contramão de um pensamento opressor que a dança em muitos lugares permanece. A autonomia desejada só será possível oferecendo no processo de formação em dança, outras lógicas de formar, criar e desenvolver sua arte, para isso é necessário abrir fendas e provocar rupturas para excluir estereótipos da linguagem corporal.

Para continuar dilatando

A metodologia CASA quer entender como as especificidades de gestos pode romper com grandes estigmas, se os conhecimentos adquiridos ao longo da vida foram criando raízes tão profundas, que são difíceis de desestabilizar. Isso é notório no cotidiano, na minha vida e das pessoas, dos alunos e artistas que estão próximos, percebo o quanto a acomodação é sedutora. Como friccionar isso? Como romper com esses estigmas e preconceitos. Proponho pensar em uma auto subversão, e, mergulhar em um fazer artístico que de fato parte da minha história, valorizo a cartografia de si e minhas ancestralidades.

Por fim, reafirmo que este trabalho de tentativas de aproximações entre a dança e as competências da ASE é frágil e líquido, ainda há muito a investigar para se firmar como possibilidade mais concreta na escrita e correlação de conceitos. Porém, já é potente na minha vida, me enche de esperança para seguir mais tranquila e em fluxo contínuo enquanto mulher, mãe e arte-educadora. A minha expectativa é distender a criação em dança com a aprendizagem socioemocional e promover mergulhos em si e no outro por um bem viver (Krenak, 2021).

REFERÊNCIAS

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, H. Corpar. Porque corpo também é verbo. In: BASTOS, H. (org.), **Coisas vivas**: fluxos que informam [recurso eletrônico]. São Paulo: ECA-USP, 2021, p. 19 – 31.

KATZ, H.; GREINER, C. (orgs.). **Arte & Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem-Viver**. 2020. Livro eletrônico, disponível em www.culturadobemviver.org

INSTITUTO VILA EDUCAÇÃO. Casel atualiza sua definição de Aprendizagem Socioemocional. Disponível em: <https://vilaeducacao.org.br/blog/index.php/casel-atualiza-sua-definicao-de-aprendizagem-socioemocional/>. Acesso em: 10/01/2022.vg

PASSOS, Y. S. C. **Corpos da Floresta**: experiências para resistir. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

Primeiro quero agradecer o convite do Luiz Lerro. Nós tivemos um contato no início da Pandemia, numa outra atividade que ele estava coordenando, e foi superinteressante. Eu estou muito feliz de poder estar aqui hoje e compartilhar acontecimentos desse período pandêmico, alguns que realmente transformaram o meu modo de pensar, de fazer e de ser. E continuam se desdobrando na minha prática docente e artística, enquanto pesquisadora.

Eu sou uma pessoa, sou mãe, sou artista, professora e pesquisadora. A minha arte matricial é a dança, mas hoje me reconheço em outras linguagens da arte, ainda que de forma muito empírica e experimental. Eu tenho me aproximado muito das artes visuais, da performance, da instalação e do vídeo. Já tinha uma experiência antes da Pandemia com vídeo-dança e esse contato com o áudio visual acabou se aprofundando, de certa forma, nesse período. Eu já andei cultivando o desejo de, quando eu crescer, ser documentarista. Enfim, eu não sei, vamos ver. Eu tenho experimentado umas coisas.

Sou bailaora, apaixonada pela dança flamenca. Tive uma formação da minha vida bem mesclada, passando pelo clássico, pela dança moderna e fiz, na minha formação acadêmica, meus estudos a partir do pensamento contemporâneo em dança. Prefiro chamar assim, ao invés de dança contemporânea, porque na minha perspectiva, não se trata de um gênero, mas de um modo de pensar e fazer a dança. E esse modo de fazer e pensar a dança, ao longo dos meus estudos, foi contaminando tudo o que eu faço, me conduzindo a uma proposição teórico-prática, de uma práxis, que eu chamo de dança imanente.

E essa dança imanente que é, na minha perspectiva, um modo de pensar e fazer dança a partir do corpo que dança. Entendendo que a dança não preexiste ao corpo, ela só existe a partir da existência do corpo. Entendendo, também que, qualquer coisa pode vir a ser dança, assim como todo corpo pode dançar. Fiz mestrado e doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em Artes Cênicas e, depois, fiz um pós-doutorado na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), também nas Artes Cênicas. Então, a partir dessa minha formação, tenho me dedicado a perseguir esse ideal - eu não vejo de uma forma romântica a palavra ideal nesse contexto, mas sim como um desafio de vida, de existência - de proporcionar a dança às pessoas. Fazer com que as pessoas se sintam dançantes.

Durante a minha formação, na minha passagem pelo ballet clássico - hoje eu já acho que talvez tenha sido mais por minha própria responsabilidade do que dos professores, eles não tem culpa de nada - coloquei-me num lugar de muita rigidez, de uma dada formatação, de uma necessidade de enquadramento num padrão que me deixou um pouco desconfortável, ao ponto de me perguntar: "- Nossa, será que eu nasci mesmo para a dança?". A partir desse questionamento que minha teoria e prática começou a ser construída, sempre acreditando que a dança é possível para qualquer corpo. É isso que eu persigo na minha vida.

1 Transcrição da fala KUNDALINI proferida no evento virtual Poéticas artístico-pedagógicas na web, módulo 1: Corpos Encorpam, no dia 17 de junho de 2022, via plataforma zoom. A mediação foi feita pelo professor Luiz Daniel Lerro da UNIR.

2 Ana Flávia Mendes é artista-professora-pesquisadora, doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará. É professora efetiva da Universidade Federal do Pará (Instituto de Ciências da Arte/ Escola de Teatro e Dança/ Programa de Pós-graduação em Artes). Coordena o Grupo de pesquisa Corpo Cênico - Laboratório de Dissecção Artística. É autora dos livros Gesto Transfigurado, Dança Imanente e A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas; organizadora dos livros Abordagens Criativas na Cena e Ensaios de uma Companhia (Pós)Moderno de Dança.

[O vídeo trava um pouco]...Eu estava em um momento da minha vida, da minha existência, de muitas transformações na vida pessoal, assim como na profissional, porque está tudo muito conectado. No dia em que foi anunciado o primeiro caso de Covid19 aqui na cidade de Belém, eu me mudei. Ficamos eu e meu filho, só nos dois. Naquela época ele tinha cinco anos. Foi um caos [risos] porque nos mudamos cheios de expectativas por uma vida nova, enfim, tudo mudando depois de uma separação. Nós dois nos instalamos e ficamos trancados em casa. Juntou tudo, a coisa da maternidade, ele em aulas online e eu ministrando aulas também online. E foi um caos, mas sobrevivemos. Estamos sobrevivendo e criando com todas essas diferenças que começaram a surgir na nossa vida.

Logo no início da Pandemia, uma das estratégias de sobrevivência, como artista, que eu realizei, foi fazer vídeos aleatórios pela casa. Foi também uma forma de me apropriar desse novo espaço no qual eu havia me mudado. Essa nova casa, essa nova vida. Esses vários vídeos aleatórios eram compartilhados em redes sociais. Pedia para meus amigos e outras pessoas, sugestões de músicas, temas e assim, fui criando. Aos poucos, isso foi se transformando numa pesquisa.

Em 2010, eu tive um projeto de pesquisa em vídeo-dança, em que eu discutia o pensamento da dança imanente aplicado em um contexto da criação em vídeo dança. Nesse período, eu já tratava a relação entre a vida e o vídeo, sendo essa a minha liga, como a gente diz. Então, nessa questão de experimentar e ficar retomando os vídeos em casa – ainda de uma forma extremamente amadora e sem nenhum preceito – começou a surgir um novo projeto. E esse projeto eu não consegui desvincular, mais uma vez, da minha própria condição existencial. Na época, eu estava profundamente mergulhada na psicanálise como paciente de terapia psicanalítica. Muito envolvida na transferência, como diz o conceito da psicanálise, e comecei a puxar a teoria psicanalítica também para conversar. Já vinha de uma relação muito próxima, mas também um pouco cansada com a filosofia porque nessa tensão entre arte e filosofia, briguei sempre para não permitir que a filosofia tomasse o protagonismo da arte na minha teorização. Essa coisa que a gente vive, não é?

Então, nesse processo, chega a psicanálise, mais um dado para tensionar a construção desse fazer e pensar. Aí comecei a fazer um curso de formação em psicanálise – hoje estou afastada do curso porque eu entrei em crise, não propriamente com a teoria psicanalítica, mas com a escola de formação. Eu acho que a escola tem uma visão muito fechada, se diferenciando da clínica que vivenciei enquanto paciente. Quando fui paciente a clínica era extremamente criativa e criadora. Lembro de uma das frases mais emblemáticas que eu escutei da minha psicanalista: “- Produza desejos!”. E, esse produzir desejo foi o que me levou também a construir esse projeto que eu chamei de Kundalini, que vou compartilhar algumas coisas dele aqui, já, já.

Nesse projeto, Kundalini, eu acabei articulando com a psicanálise, mas também com um referencial espiritualista do Tantra, porque também no contexto pandêmico, eu embarquei na onda das meditações. E, dentro do universo das meditações, cheguei na meditação dinâmica do Tantra, que é algo que eu, quando vivenciei, achei muito parecido com o que faço na minha práxis em dança imanente, que eu chamo de laboratório de dissecação artística do corpo. Esse laboratório a gente tinha referência de vários lugares, inclusive da educação somática. Por isso achei muito interessante a abordagem da professora Yara dos Santos (UEA) [que apresentou seu pensamento antes da fala de Ana Flávia], já que, no início da construção do laboratório de dissecação artística, havia uma aproximação com o pensamento somático, mas não o compromisso com uma determinada abordagem da educação somática. Então, achei muito legal ela [Yara dos Santos] colocar essa questão, pois me identifiquei.

No laboratório de dissecação artística do corpo são desenvolvidas experiências a partir da improvisação em dança, agenciando com diferentes referenciais, e chegou na meditação dinâmica. Eu percebi a semelhança

não só com os processos de improvisação em dança, mas também com a clínica psicanalítica, na medida em que, a clínica explora a fala em um modo operacional que Freud chama de associação livre. E, essa associação livre nada mais é do que deixar fluir a fala para que elementos do inconsciente surjam e vão sendo capturados e desenvolvidos. Nesse processo, pode, enfim, surgir algo a partir da imersão desses elementos, desses conteúdos do inconsciente, por meio na fala. E, comecei a perceber que havia muita proximidade entre a fala, na psicanálise, o movimento na meditação dinâmica, e a experimentação, a experiência da percepção do corpo no laboratório de dissecação artística. Aí fiquei transitando entre a dança, o Tantra e a psicanálise, nessa articulação. Tudo isso, a princípio, como estratégia de autossobrevivência.

Diante das condições do ensino remoto, começou a surgir uma demanda, principalmente das alunas, mulheres, mães, em grande parte mães solo, não exclusivamente, mas em grande parte mulheres que estavam em condição semelhante à minha: o conflito de maternidade, ensino remoto e pandemia. Acabou surgindo essa demanda e eu comecei a compartilhar com essas mulheres as experiências que vinha propondo para mim mesma aqui dentro da minha casa. Então, começou a acontecer encontros que eu chamei “grupo das mulheres Kundalini”, e que foram encontros tanto teóricos quanto práticos. A gente conseguiu fazer um encontro presencial, os outros foram todos no sistema remoto, permitindo que a fala permeasse muito fortemente a nossa abordagem.

Nessa experiência acabaram surgindo vários produtos poéticos: dramaturgia, trilha sonora, ensaio fotográfico, vídeo-dança média-metragem que eu fiz solo e vídeo documentário em média-metragem³ com as mulheres. Então, foi uma produção de desejos, uma grande explosão de produção!

Hoje, um pouco mais calma, um pouco mais aterrada, essa Kundalini um pouco mais trabalhada, no sentido de que ela nos desperta, de uma forma, não consciente, nem racional, mas de uma forma mais elaborada. Ela estava muito descompensada no período, até porque, preciso dar um dado é importante: nas meditações dinâmicas tântricas, ao contrário do que se pensa, a ideia não é trabalhar com o equilíbrio dos chacras, mas com a ativação deles. Então, a ideia é desestabilizar e, deixar que corpo desestabilizado, diga suas inquietações, seus desconfortos, sua demanda e também, do seu prazer, da sua energia de vida. Kundalini é o nome que é dado a partir da lógica da cultura indiana, uma palavra de origem indiana que é a energia sexual, vital e criativa.

Então, hoje, mais calma, estou tentando observar o que fizemos. A questão da espiritualidade que sempre teve por ali rondando a minha investigação em dança imanente, na medida em que o corpo na dança imanente é fisicalidade, mas há espiritualidade na fisicalidade. Não é algo cuja transcendência esteja fora. O transcendental está dentro. Como também fala Spinoza, um dos meus referenciais na filosofia de corpo. Então, o tantra veio trazer a espiritualidade na fisicalidade, elemento muito importante na minha pesquisa. Hoje, esses conceitos estão ainda mais fortes, na medida que eu já começo a pensar qualquer coisa ou fazer da vida, tem essa potência de espiritualidade.

Eu tenho me interessado por investigar a minha relação com a minha vida doméstica, porque nesse período da Pandemia eu descobri que amo ser dona de casa. Eu amo lavar louça, aquele momento de ter a pia. Ter/a/pia. Para mim é um momento muito importante. E acho que tudo que eu produzo na minha vida doméstica, tem uma potência poética. Quando eu falo da espiritualidade, acho que está muito no lugar da poética também. Tenho olhado muito para isso, como algo que eu acredito que precise, que mereça uma visibilidade no meu fazer artístico, pedagógico, de pesquisa e de investigação.

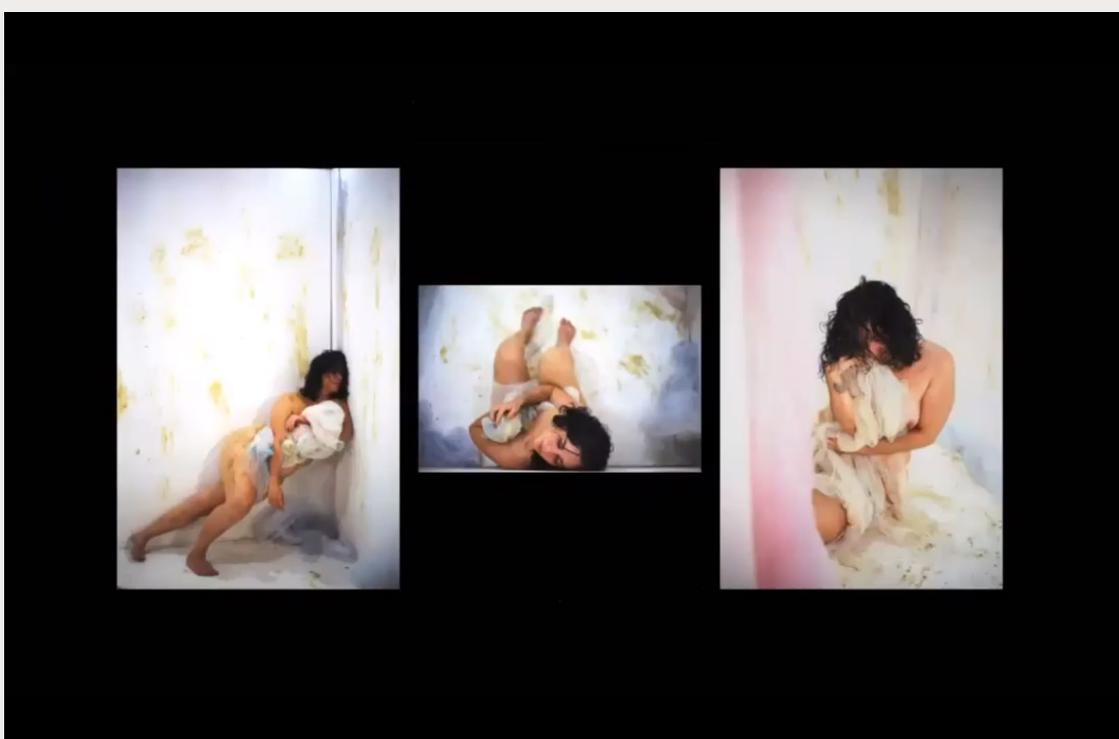
A minha ideia é ir para esse lugar com um olhar mais atento para esse lugar e produzir conhecimento

³ Acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=qN4rGpoPpEI&t=125s>

com esses elementos: levar minha vida de dona de casa para a academia, para dar visibilidade a ela nesse espaço. Quando os filhos, não é Yara [falando com a professora que fez a fala antes], entram em cena no momento da aula. O meu está aqui! Hoje está mais tranquilo, mas foi uma jornada ele participar das aulas online. Então, eu acho que tudo isso está pedindo um espaço de produção poética na minha vida. Agora, eu gostaria de compartilhar com vocês um pouco da produção do projeto Kundalini. Deixa-me ver se consigo acertar o compartilhamento. E vocês me digam se está tudo certo, porque eu acho que não consigo [a professora testa o compartilhamento e verifica os problemas que estão impedindo o compartilhamento]. “- Está aparecendo a minha tela?” [Compartilha slides do projeto Kundalini]

Pois é, Kundalini, essa foi a logo que eu consegui criar [mostra o slide com a logo do projeto] para esse projeto. Eu vou compartilhar com vocês algumas imagens desse ensaio fotográfico que foi feito. Eu vou colocar no chat [do zoom] os links para os vídeos que estão no Youtube, no canal da Escola de Teatro e Dança da UFPA⁴.

Figura 1: Projeto Kundalini



Fonte: print da tela

E essas fotos foram feitas por uma fotógrafa chamada Daniele Cascais, que é aqui de Belém. A fotografia é algo muito caro para minha pesquisa de construção de corpo, pois costumo usar a fotografia para compreender o processo de construção do corpo cênico. Há alguns anos eu comecei a trabalhar com fotografias com outro fotógrafo, Gui Veloso, que tem uma pesquisa voltada para a espiritualidade. Ele pesquisa, geralmente, festas religiosas, terreiros e sempre traz um olhar sobre o corpo articulado aos referenciais do sagrado e da ancestralidade desse corpo.

Quando eu comecei a trabalhar com Gui Veloso e depois dando continuidade ao trabalho com Daniele Cascais, fui tentando agregar esse olhar do fotógrafo à construção do corpo. Então, é sempre um processo contínuo em que eu me entrego à experiência de investigar, experimentando o corpo, levando para a cena e a fotógrafa captura. Depois a fotógrafa me devolve a experiência em imagens e essas imagens

⁴ Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=JlncdEUNvdo&t=60s>

retornam à investigação. E fica nesse fluxo. O trabalho com a fotografia ele é muito especial.

Uma outra coisa que eu gostaria de compartilhar, só um minuto, é alguns trechos da dramaturgia que eu escrevi. É engraçado porque, no final das contas, quando eu acabei fazendo o vídeo-dança, a dramaturgia explodiu, ou melhor, explodiu com a dramaturgia. A dramaturgia existe como uma referência para a construção do filme, mas não é exatamente o filme. Eu gostaria de ler algumas coisas com vocês, para compartilhar o que se passou nesse corpo diante de tantas velocidades que o atravessaram. Lê:

“Imprevisível sequência de atos, entre instâncias ora encobertas, ora reveladas, recortadas no corpo, incisão. Repartição, repetição que convoca outra vez. Resiste, transfere, investe. Todo dia em micro passos. Ser”.

“Histeria afundada no útero, grita célula, pulsão ovariana. A gerar vidas outras. Na alma, corpo, mulher. Serpente, acorda! e dança. Translúcida, transparência tingida de cores paridas na pele couro, placenta. De dois ou mais. Fusão impossível. Fantasia a deglutir os restos do eu-tu pós-parto. Parto. E regresso. Renasço. No corte do cordão, Shiva inscreve escritura sagrada. Lei divina de tótems e tabus que falam em mim. O vazio preenchido em cores, nome do pai que rasga o verbo e instaura o amor. Perdido no adeus, a Shakti abandona”.

“Em útero oco, espaço, criação. Cria, criança. Verdade a pulsar sob a luz da ausência. Pulso existência em meu duplo ser, completo-me de ausência fálica, e falo. Falo, falo e falo. Falo em mim e crio vida. Mais e mais existir até que todos os espaços sejam sentir e então ilumina. Sou luz, do meu centro desperto ao topo da cabeça e para todas as extremidades de mim. Aterro-me em ascensão e tudo é corpo. Deus é corpo. Sem cavalo, sem rédeas. Sem intermediários. Faço-me divindade serpenteante, ofuscante luz selvagem. O cheiro de café exala e ressuscita a sujeita repartida. Reintegro Shakti e Shiva. Cromossomos em peças, e montam um quebra-cabeça elefante-cria, Ganesha em nós. Cobra de asas, extravaso a coroa em transcendente imanência. E alço um voo tão alto quanto o infinito estelar. Despeço-me de cada resto, de cada centímetro e adentro nos mais íntimos dos vãos eu-mulher. Rastejo sorrateiramente, minha sinuosidade desvia os predadores. Instintivamente sobrevivo. Preenchida em falante serpente. Materno em mim a fêmea solitária. Sem falo sou toda fálica. E em nome do pai sou mãe que fala a iluminar um filho, humano, gesto, criação”.

Esses são alguns trechos, mais poéticos dessa dramaturgia que foi um dos produtos gerados durante a realização desse projeto. É curioso, eu acho também que isso fala um pouco ... Hoje eu tenho me questionado: “- Por que eu fui lá para a Índia? Mas, eu acho que cada vez mais, eu mergulho em um processo. Para o meu processo anterior ao Kundalini, eu trabalhei com arquétipo de uma cigana da Umbanda, que é a cigana Esmeralda. E após, ou durante, eu não sei, durante ao processo do Kundalini, eu descobri coisas sobre a minha ancestralidade indígena. Interessante a Yara ter citado isso também em sua fala.

Cada vez que eu faço um trabalho, eu acesso algum aspecto da minha ancestralidade. E, penso que, o Kundalini me ensina um pouco sobre a liberdade de acessar esses lugares da ancestralidade, de me apropriar dessa ancestralidade. E, principalmente, de perceber a força dela ancestralidade na banalidade do cotidiano, que é o que eu estou focando agora: no lavar a louça, mas eu estou ali, estou com a Esmeralda, estou com a minha etnia Tembé, da minha bisavó. Enfim, estou com todos e do que mais vier. Tentando estar sempre atenta às essas conexões possíveis. Eu acho que somos isso. Claro que há momentos de muita esquizofrenia. E, aí também retorno à clínica psicanalítica, mas que talvez não seja tão freudiana, ou pelo menos na perspectiva em que Freud é lido nesses cursos, nas escolas de formação de psicanalistas. Retorno, também, ao meu referencial da Filosofia, que vai mais próximo de Deleuze, Guattari, dessa filosofia pós-estruturalista, que também fala de uma outra clínica.

Eu tenho percorrido muito esses lugares, mas sempre com esse desejo, essa inclinação de não perder a arte como a minha língua. Qual é a minha língua? Que língua eu falo, afinal de contas? A gente dizendo tudo isso, mas a arte é que fala. Então, eu acho que é isso. Era o que eu queria comunicar e agora, quero ouvir as pessoas. Acho que é muito importante ouvir também. Obrigada, mais uma vez.

REFERÊNCIAS

KUNDALINI. 2022. (22 min). Videodança. Média-Metragem. Disponível no canal Escola de Teatro e Dança da UFPA. <https://www.youtube.com/watch?v=JlncdEUNvdo&rc=1>. Acesso em 2024.

Boa tarde, pessoal. Quero agradecer e dizer que, realmente, estou bastante feliz de pensar que lá em 2020, no Paky'Op, a gente começou a discutir esses processos virtuais. Trazemos à tona, no primeiro momento da pandemia, essas discussões e agora, dois anos depois, podemos analisar todos esses processos. Estar com esse livrinho na mão, que querendo ou não traz todos esses processos. Eu me apresentei naquele evento organizado pelo Luiz [Lerro], no 19Distâncias, em junho, imagino que foi no dia 19 de junho, não era, Luiz? [Luciano Oliveira responde] “- 19 de junho de 2019”. [Júnior Lopes retoma a fala]. Em maio, antes do 19Distâncias, eu lancei o meu trabalho e comecei a apresentar o “Chá Comigo”. [Junior Lopes é interrompido com a chegada de Andréia Paris que havia saído da sala por falta de conexão. Andréia termina a sua fala e Júnior Lopes retoma a sua].

Então, eu posso recomçar sim. Mas diferente, né? Primeiro, eu queria ver quem é que está aqui nesta sala conosco. Escrevam aí no *chat* em quais cidades vocês estão. Alguns eu sei que são daqui de Porto Velho, mas tem outros que não. Eu gostaria de saber quem é que está aí do outro lado. Pode escrever ou até mesmo falar em áudio, ligando o microfone. Lá do Ceará eu não sei quem são. Temos quatorze aqui na sala. Este é o primeiro momento. [Júnior começa a ler as mensagens do *chat*]. “- PVH city, Londres”. Que bom! “- Moreilândia, Pernambuco. Crato, Ceará...”. Isso é bom para acordar! “Drinks”... As brincadeiras que estão rolando por aí, não é, Júlio César? [Risos].

Então, pessoal, eu sou o Júnior Lopes, daqui da Universidade Federal de Rondônia, do Departamento de Artes. Eu cheguei em Porto Velho pelo Departamento de Letras. Minha formação é em Letras Hispânica, Letras/Espanhol, e sempre atuando no Teatro Latino-americano, Teatro Espanhol. Essa é a ênfase que eu dei em minha graduação. Já no mestrado em Estudos Literários, Literatura e outros Sistemas Semióticos, pela UFMG, foi onde eu trabalhei com teatro argentino, chileno e brasileiro, no campo da dramaturgia e da encenação com os textos teóricos do orientador do Luiz, o Marco De Marinis, lá em Belo Horizonte.

Cheguei aqui em Porto Velho em 2008 e assumo o cargo como professor no Curso de Letras/Espanhol. Entre 2008 e 2009 fiquei com o processo para criação do Departamento de Artes. Em 2010 conseguimos aprová-lo pelo REUNI, com os cursos de Teatro, Artes Visuais e Música. Foi uma conquista naquele contexto. No mesmo esquema da Universidade Regional do Cariri. Quando esse departamento abriu, eu migrei para ele, para iniciar os processos de concursos, contratações, aquelas coisas todas. Eu costumo dizer que eu saí de um departamento estruturado, com dez professores, tudo tranquilo, para entrar num outro que só tinha eu debatendo comigo mesmo, para poder me virar e dar conta das coisas acontecerem. Luciano, Luiz

1 Comunicação realizada no dia 06 de julho de 2022, às 15h00, horário de Brasília, de forma *on-line*, via Zoom, dentro do Módulo 2: *Espaços que (Des)Virtuam*, o tema “”, bem como lançou um livro homônimo à temática. A mediação foi de Luciano Flávio de Oliveira, professor do mesmo curso e universidade.

2 Professor Adjunto da Universidade Federal de Rondônia (desde 2008) atuando no Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes. Doutor em Artes Cênicas: Mito-drama: Processos de Ensino e Aprendizagem de Teatro com Indígenas de Rondônia e possui Mestrado em Letras/ Estudos Literários - Literatura e outros sistemas semióticos: teatro contemporâneo Latino americano pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduação em Letras/Licenciatura em Espanhol pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Letras e Artes atuando principalmente nos seguintes temas: pedagogia do teatro, literatura e ensino de língua. Diretor da Cia. Peripécias de Teatro. Possui Capacitação/Residência Artística em Beirute, Líbano (2018). Atualmente pesquisa Teatro e Guerra: paralelos entre o Oriente Médio a América Latina

e companhia ilimitada chegaram em 2014. Nós tivemos aí um período anterior de duras penas para esse departamento.

E, bem, fiz o doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em Processos de Ensino e de Aprendizagem com Indígenas, que era o tema, na linha de Processos Educacionais em Artes Cênicas. Eu trabalhei aqui também com indígenas, com teatro com indígenas, entre 2009 e 2015. Trabalhei com 157 indígenas. Fui responsável pelo Projeto Açaí, com formação do Ensino Médio, tipo um Magistério para professores indígenas. Eu era o professor de Artes deles, como se fosse o Ensino Médio. Então, a UNIR me liberou para fazer esse trabalho nesse período também. Eu atuei como professor de Artes para o Ensino Médio, Magistério para indígenas. Essa experiência acabou sendo o meu doutorado também. E tudo isso para poder entrar nessa questão, que é o Neteatro, que é este livro que eu trago agora. Eu falarei dele. Tem ainda o e-book que compartilharei com vocês. O livro físico, para quem estiver aqui em Porto Velho, pode pegar comigo, pois é gratuito, porque foi pela Lei Aldir Blanc.

Mas, qual o porquê disso tudo? É para dizer que, o tempo inteiro, a gente se depara com situações difíceis, com forças adversas e contrariantes que aparecem, mas temos que dar um jeito. Então, já estou meio calejado e acostumado a ter que me virar. Essa é uma questão importante para pensar no virtual, para mim. Estou falando a minha opinião. De ter que me virar.

Aí eu tinha umas frases claras, durante a pandemia, que eu falei para muita gente: “A Casa Caiu”; “Aceita que dói menos”; “Nada é Sério”; “Tudo pode acontecer” e “Estamos no Zero a Zero”. Frases tradicionais, de bandido, “A Casa Caiu”; “Acabou a boca aqui, já deu”. “Isso aqui foi pego, vamos começar de novo em outro lugar”. Esse é o recomeçar, mas nunca do mesmo jeito. Como aqui, que eu estou recomeçando a minha apresentação de um outro jeito. E aí, é nessa situação que eu coloco a questão do “Aceita que dói menos”, das músicas sertanejas, que também é a realidade.

E eu a aceitei. E eu não entendo “aceitá-la” como não resistente, porque eu fui chamado: “- Ah, você é entregue, é entregue, isso assim e assado”. Justamente, a minha resistência é aceitar e propor algo dentro daquilo. Eu fui muito mal interpretado durante esse período. E eu falei isso no livro, com relação a esse processo, que tem gente que não quis tentar experimentar esse processo, não quis dar aulas de forma remota.

Eu sempre dei aula à distância, antes mesmo de chegar aqui eu já era preceptor da UNIUBE, de Uberaba, Minas Gerais, que foi a primeira universidade à distância do Brasil, com muitos cursos. É uma universidade muito antiga, com mais de cinquenta anos. E também no Departamento de Artes eu já dava aula pelo *Google Meet*. Então, eu já conhecia essa plataforma para aulas. Os alunos já tinham acompanhado comigo.

E aí, eu coloco a ideia de que tudo pode acontecer. A Andréia caiu. Eu, por exemplo, posso cair. O outro pode e tal. A internet é isso. E na vida também. Lá fora também. No palco tudo podia acontecer comigo. Tudo. A iluminação nunca deu certo no total. Tem gente que me acompanha sabe disso. O Luciano sabe disso. Sabe muito bem que os meus iluminadores sempre atrapalhavam alguma coisa, que a sonoplastia dava errado. E mil e uma coisa. E quando não, era eu que esquecia texto. Tudo pode acontecer. E no virtual é a mesma coisa. A gente tá no zero a zero. Todo mundo se deu nessa situação: a melhor *internet* pode cair, como a pior vai, e entre outras coisas. Então, todo mundo que era muito bom, muito bom ator, muito boa atriz, pode ser zero a zero no virtual, igual a qualquer outro que começou ontem e pode estar bem. Eu parti desse lugar.

Eu comecei falando que fico feliz aqui no *Paky'Op* porque a gente, no começo da pandemia, o nosso entendimento era que nós deveríamos continuar com o nosso grupo e dar um jeito de seguir. Logo, o nosso

grupo de pesquisa propôs um evento. E eu fiz um trabalho que é o “Chá Comigo em 45 dias e uma noite” pelo *WhatsApp*. E o *Paky’Op* fez um evento virtual, em junho, que foi o *19Distâncias* e eu estava lá também apresentando. Eu entrei junto com os alunos, na residência artística proposta pelo Luiz, que a gente fazia, e era fato para gente fazer, ao vivo. Esse era um fato. O Luiz colocou isso muito claro, que a gente deveria fazer ao vivo e eu já tinha batido nessa tecla que é com o *Chá Comigo*. Porque eu estava fazendo, olha, ao vivo. As pessoas estavam vendo um trabalho ao vivo. E eu considerava que estava fazendo teatro. E o povo: “- Não, isso não é teatro. Não é teatro!”. E eu falei: “- Então, tá bom, né teatro!” “Se não é teatro, é neteatro! Pronto”. E aí eu resolvi para mim uma situação muito clara: se vocês tão falando que não é: né! Não é. Né, teatro! Acabou e pronto.

Não é audiovisual mal feito, não é vídeo sem suporte, não é teatro gravado no palco. Não! É um teatro feito, ao vivo, no aqui agora, para os netespectadores, que é como eu chamo. Como tem os telespectadores, que é uma coisa. A gente tem os seguidores para os *youtubers*, que eles cancelam, e que dão *likes*. Eu não tenho seguidores. Não sou a Marília Mendonça que explodiu numa *live* dela, como a maior *live* simultânea do mundo. Que quebrou o *Youtube*, nas palavras da internet. Então, eu falei: “- Olha, se essa mulher que quebrou o *Youtube*, com a maior *live* no mundo, que bombou com a simultaneidade, não em visualizações, foi uma brasileira, será que eu não consigo pegar uns gatos pingados para me assistir? Será que esse povo todo que está assistindo, e que está vendo por aí, não vai ter alguém que poderá compartilhar comigo?” Ah, e o povo: “- Ai, é chato, Júnior, o teatro e não sei o quê, blábláblá!” Você não precisa me assistir! Não assista. Mas eu vou procurar o meu netespectador, do mesmo jeito que um *youtuber* busca os seguidores dele, e falando de qualquer coisa: de gatinhos, de receita de bolo. De qualquer coisa! Eu estava vendo aqui hoje, antes daqui, um vídeo de como fazer conserva num pote de vidro.

Se eu tenho tempo para ficar vendo coisas no *Youtube*, por que, como eu falei, não propor uma experiência no campo artístico? Quem eram as pessoas que iam para o teatro? Será que alguma não quer passar por essa experiência? Eu me perguntei. Ou: “quem são essas pessoas que estão vendo esse tanto de vídeos aí? Será que alguma delas que está já acostumada com esse formato, pode se interessar pelo o que eu vou propor?” Então, eu comecei a buscar um outro grupo que são os netespectadores. Eu pensei assim: tem os telespectadores, os espectadores de teatro... E esses aqui são os netespectadores. Ou web-espectadores como o Luciano fala. Até pensei nisso, mas tá chique demais! Quero algo mais popular: net. Então é neteatro, netespectador...Vai no povo. E web, não.

Aí eu tinha pensado assim, por esse lado, povão. E aí, gente, o trabalho que eu pego para isso é a minha personagem Zahara e eu falo, nesse livrinho aqui, que ela não quis sair de cena. Eu pergunto pra ela: “- Zahara, por que você quer continuar em cartaz?”. Essa é a minha meditação. O que eu vou continuar fazendo? [Nesse momento, Júnior lê uma passagem do seu livro].

“Eu sou uma sobrevivente. Mas que história contar? A minha. Eu sobrevivi a duas guerras. Já estive confinada no porão do prédio por seis meses com os meus vizinhos. Todos juntos esperando acabar os bombardeios. A gente não sabia quando a guerra iria acabar. Nós tínhamos duas saídas: ou nos matava ou enfrentava”.

Ela, como libanesa, sobrevivente de guerras no Líbano, respondeu isso. Ela responde isso no trabalho dela. Na dramaturgia, né? [Volta a ler] “Como vocês faziam para viver no porão?”, eu pergunto. “A música, a dança, a contação de história, a *‘hakawati’*, amenizavam a escuridão e as explosões lá fora. Os mais velhos cantavam, tocavam, dançavam e contavam histórias. A gente entrava em outro mundo, nem que seja por um instante. Estávamos vivos e queríamos continuar”. “- Você tinha medo?”, eu pergunto. [Continua lendo]

“- Sempre tem momentos de medo, de frio na barriga. Mas não podemos ficar nele por muito tempo. O medo paralisa a gente. *Auzubillah*. Deus me livre! Então, ‘Yalla, Go’, vida que segue”. Ela fala. Aí, eu coloco: “- Então, esse é o espetáculo, Zahara, ‘Yalla, Go’, vida que segue. Você vai contar pra gente como sobreviver em guerras, pra gente enfrentar essa nossa aqui”. “- ‘Yalla, Go’: como sobreviver em guerras e em outras sabotagens”, ela fala. “- Às vezes a gente sabota e é sabotado pelo próprio medo. Eu, Zahara Yalla, continuo em cena”.

Assim, a partir desse momento, dentro da minha pesquisa, em que eu trabalho teatro e guerra, parece que eu tive uma boa sorte. Porque, desde 2016, eu pude ir ao Oriente Médio quatro vezes consecutivas. Fiz residência artística lá. Parece que foi uma preparação para eu enfrentar a “guerra crônica”, que eu chamo. Porque, como eu vi tanta coisa por lá, pessoas começando uma guerra sem saber quando terminava, e poderia demorar quinze anos; a da Síria onze anos já (isso em 2022), e tal. Ora, o corona, para nós, é um tipo de guerra. E vamos continuar.

Então, eu propus o “Chá Comigo em Quarenta e Uma Noites”, em que a personagem Zahara apresentaria uma cartilha ao público dela. E essa cartilha foi apresentada no *WhatsApp* para três convidados, porque, no início da pandemia, quando eu comecei a apresentar, lá em maio, ninguém tinha, como a Andréia falou, não dava para esperar nada de *Google Meet*, de *Zoom*... E eu não queria *live*. Isso não tinha nada a ver com a gente e já estava muito cansativo, porque todo mundo postava *live* de tudo: reunião de condomínio, *live* de não sei o quê. E mandava *live* de qualquer coisa, como se a gente quisesse ver o privado no público.

Porque uma coisa que acontece na universidade, “uma comunicação, por exemplo”, tinha cinco pessoas lá, três, os amigos assistindo a uma comunicação. Aí, o Luciano, por exemplo, ia lá e me mandava a *live* dele apresentando. E eu não iria nem à Unir assistir! Então, eu não vou abrir esse *link*. A gente começou a ficar mandando muita coisa para os outros assistirem. Então, eu falei assim: “- peraí, eu não vou assistir a uma palestra do meu primo que é advogado. Nunca fui. Por que ele me manda isso e quer que eu vá? Aí o outro...” As pessoas começaram a se achar tão importantes, e tão cheias de coisa com *lives*, que cansou a gente. E aí eu falei, oh: “- Não mexo com *live*, porque é um palco que eu não sei quem está, tá cansativo... Então não é por esse lado. Eu quero ter um público comigo”.

Foi aí que eu escolhi três pessoas, mais a Zahara. Com isso, ficavam quatro na tela. É o que cabia no *WhatsApp* e não caía. Então, eu ficava com quatro ali. E todo mundo tinha dados, e as chamadas estavam funcionando. Os planos liberaram o *WhatsApp*, vídeos, sem cobrar pacote de dados. E eu aproveitei esse momento.

O que acontece? Eu abria um grupo no *WhatsApp*, e colocava os três convidados. Muitos deles não se conheciam. Tinham uns dois dias de conversa no grupo, a personagem conversando com eles, e marcava o horário da chamada. A Zahara fazia a chamada e apresentava a cartilha para esses três. Tinha um roteiro que ela apresentava. Tinha todo um esquema. Mas tinha também a improvisação de cada dia. Eu apresentava toda quarta e sexta, quarta e sexta. Que eu falo para mim mesmo que era uma maneira d’eu me manter vivo. Eu falava assim, oh: “- Eu estando em cartaz, não pegarei COVID. Não vou pegar corona, porque *Allah* vai me segurar aqui, porque estou querendo fazer o meu serviço”. E graças a Deus, eu não peguei mesmo! Eu acabei apresentando tudo e fazendo.

Bem, quando eu acabei o primeiro dia, a minha primeira apresentação, eu desmontei o meu cenário e entrei no banheiro para tirar a maquiagem, tirar tudo. Eu virei e falei assim: “- Olha, eu estou com a sensação que eu tinha quando saía de uma apresentação presencial, no palco. Eu ia para lá e sentia isso. Eu joguei toda a minha energia para aquelas pessoas ali no *WhatsApp*. Eu não estava me assistindo, mas

sim fazendo junto com eles". Porque quando a gente faz uma gravação, o ator está se vendo também no momento. E isso não acontece no teatro, porque o ator está fazendo. Eu estava fazendo. Eu senti. Tive frio na barriga. Me deu uma sensação boa. Saí feliz. Passei uma mensagem. O público ali participou daquilo. Então, eu pensei: "- Olha, eu estou fazendo. Para mim, isso aqui é o neteatro". Eu me resolvi. "- Eu faço teatro. Eu vou ao teatro para viver novas experiências. Para poder viver conflitos de outras personagens".

Todos os pontos que eu levo em consideração, do que era importante para eu fazer teatro, eu tinha. Só o último que não. [Lê novamente em seu livro] "- Vou ao teatro para sair de casa e ver gente!". Esse não, dos pontos que eu coloco no livro. Eu não saía de casa, mas eu via gente. Então, eu via gente. Só sair de casa que não. De todos os pontos que para mim eram importantes para fazer teatro, só um que não dava certo. Eu falei: "- Peraí! [Lê de novo o seu livro]" "Eu vou ao teatro para ver, ao vivo, um drama acontecendo em minha frente, em que eu, de certo modo, estou interagindo e construindo e respirando junto. Vou para aprender, para me transformar, me sensibilizar, para ver o mundo por outros olhares, para rir, para me emocionar". Tudo estava ali. Eu falei: "- Gente, não vou reclamar, vou fazer e essa é a palavrinha que vou usar. Podem fazer aí o gravado, a transmissão, o diabo a quatro, o que quiserem, mas me deixa quieto fazendo o meu, o que eu chamo de neteatro. E não pense que eu estou criticando o seu. E como se cada um soubesse onde é que vai e o que é que precisa. Então, quando eu falo assim, do jeito que estou falando aqui, dentro de um grupo de pesquisa, eu sei que um monte de gente arrepia. "- Ah, o Júnior não sei o quê!". Só que eu estou num momento também, gente, oh... [Bate as mãos, fazendo um gesto de não se importar com o que os outros dizem ou pensam]... Arrepia pra lá. É justamente pensarmos no seguinte: foram dois anos e meio que eu vivi enquanto artista. Eu tenho que valorizar e ter gratidão por isso. Eu poderia não estar aqui.

Apresentei o "Chá Comigo", depois veio o "Yalla, go!" Formal para plataforma. Como que eu trabalhei ele para outros palcos web? Por que diferentemente, como a gente tem o teatro de rua, de palco, de arena, de semiarena. No virtual é a mesma coisa. Eu não posso apresentar só para uma transmissão para ter visualizações, sendo que, presencialmente, eu apresento algo para pouca gente porque o meu espaço é alternativo. Eu não posso pegar um teatro de rua e jogar no palco, e vice-versa. Então, eu não posso pegar algo que é do *WhatsApp*, de qualquer jeito, e jogar numa *live*. Ou pegar alguma coisa de uma *live* e jogar no *Zoom*. E por aí vai. Eu tenho que saber aonde estou me apresentando. Tipo *Instagram*. O povo fala: "- Ah, faz o *Instagram*". E eu: "- Não. No *Instagram* o povo entra e sai na hora que quer". No meu, vai entrar e sair somente quem eu estou vendo ali. Ele sai na hora que quiser. Mas, entrar, não. Ele tem a hora de entrar, para acompanhar. Não vai entrar chutando porta. No teatro eu não aceitava a pessoa entrar no meio do trabalho e chutar a porta. Então, eu falei: "- Aqui também não. Cê pode sair". E o virtual deixou isso mais claro: "Como que as pessoas saem mesmo! E se elas pudessem, no presencial, elas sairiam, gente!" Muitas pessoas não estão gostando do que a gente está fazendo. E levanta e vai embora. Mas quando estamos presencialmente, elas não têm coragem. São poucos que levantam e vão embora. Agora, no virtual, a coisa é tão mais assim, aberta, que ela vai lá... E caiu, sumiu! Eu mesmo já caí de vários. Fui lá e pum! Caí! Só que eu caí de propósito. Então, isso acontece.

E aí, onde é que eu chego? Deixe-me colocar aqui uma imagem. [Neste momento, o professor compartilha a imagem de uma personagem].

Imagem 1: A personagem libanesa Zahara, ao fundo.



Print de tela de Luciano Oliveira

Esta é uma das minhas personagens. É uma cena da Zahara fazendo ao vivo. E aí, o que é que acontece? Nesse ponto é a gente pensar: como artista, qual é a minha função? [Enquanto Júnior fala, o vídeo da Zahara continua a passar no fundo da tela, em silêncio]. Eu tô contribuindo, buscando fazer dentro daquilo que tenho de ferramenta. Se a minha ferramenta é, vai ser... Eu falo: “- O artista, desde que o mundo é mundo, vai trabalhar com o barro, com a argila, com a cerâmica. Com o que ele tiver. Dependendo do lugar que ele está, trabalha com o que tiver”. Nós também vamos evoluindo, melhorando. Ou talvez, também, a revolução pode chegar ao fracasso. A Torre de Babel evoluiu tanto, que *Allah* foi lá e a derrubou. Pode ser que essa revolução que estamos fazendo, ela pode “chegar” e ser derrubada lá na frente. Ninguém sabe. Mas, é nesse processo, que eu me coloquei. Eu falei assim: “- Eu vou experimentar, ao vivo, com todos os riscos que aquilo ali tem, para eu ter a sensação de que estou fazendo teatro, para eu ter a sensação de estar no presente e daquelas pessoas estarem ali”. Agora, a linguagem, a questão de olhar no computador, no celular, ou querer ou não ver, a história ser chata, ou eu interpretar mal, ou qualquer coisa acontecer ali, aí é outra história. Mas que tem... “O que aconteceu ali, gente?” [Neste instante, o vídeo da Zahara para e aparece uma foto de uma mulher].

Imagem 2: Uma mulher desconhecida invade a cena.



Fonte: Print de tela

“- Vocês estão me ouvindo?” [O professor continua sua fala, mas, agora, sem nenhuma imagem sendo apresentada. Luciano responde que estamos ouvindo-o]. Então, assim, que eu sei que tem muito netespectador por aí, tem! Os *youtubers* sabem muito bem disso. Eles dão aula para nós. Os *youtubers* sabem muito bem o que é ter seguidores e o que é ter cancelamentos. E a gente não estava acostumado com isso. Não estávamos acostumados com seguidores e muito menos com cancelamentos. E agora, a gente se depara com essa história toda, com o mundo virtual. A gente se depara com isso. Então, nesse livro [mostra o livro novamente], eu vou trazer... Eu nem vou compartilhar aqui, assim, esse livro, não, eu vou mandar ele aí, e já tem, só para gente pensar. Para mim, nesse momento, foi um momento de produção e de experimentação. E nesse processo eu consegui fazer cinco trabalhos: o próprio trabalho de adaptação que, no meu processo, eu chamo alguns de adaptação e outros de criação. Por que adaptação? O “*Tabule*”, por exemplo. O espetáculo “*Tabule*” eu o adaptei para “*A casa caiu*”. Era um velório, presencialmente. Aí, eu adaptei, e fiz um velório virtual. Então, era um velório em que a personagem contava ao público a vida dela, a sua trajetória. Eu usei a explosão no porto de Beirute, que aconteceu na época, e eu apresentei esse trabalho como se fosse um velório *online*. E era um drama da vida *online*. É um drama da vida *online*! Eu coloco no livro, por exemplo: “- Que drama encenar?”. Eu prefiro escolher o drama da vida real. Da vida real, *online*, do jeito que ela é. Que é um drama *online*. Tinha velório, *online*? Tinha. Tinham despedidas *online*, pelo *WhatsApp*? Tinham. As pessoas estavam se despedindo dos entes queridos delas pelo *WhatsApp*, naqueles hospitais. Então, é trazer para a cena isso. Como é que eu vou discutir com o meu netespectador? “Tem quarta parede?” Eu me perguntava. “Vai ter quarta parede esse trabalho? Eu vou olhar para a câmera ou eu vou fazer uma cena aqui de lado? Tem *flashback* do passado? Como é que eu vou fazer? Então, eu falo assim: “- Ah, eu vou fazer um passado”. Aí, na hora de fazer um *flashback* do passado, aí eu ia lá e fazia... [Neste momento, o professor muda a cor da sua tela para preto e branca e olha para o lado esquerdo].

Imagem 3: exemplo de *flashback*



Fonte: Print de tela de Luciano Oliveira

Mudava de cor e apresentava tudo aqui e tal. E, depois, eu voltava para cá [muda a cor da tela para colorida, novamente] e acabou. Nessa situação, de pensar [a imagem do professor começa a travar e a pixelizar-se] como é que eu vou relacionar com esse meu netespectador, com isso aqui, e como eu vou criar para esse ambiente. O “*Chá comigo*”, pelo *WhatsApp*; o “*Yalla, go!*” versão mais ampla para mais

gente; o “Tabule”, “A casa caiu”, esses três com a mesma personagem, com a Zahara, mas em situações diferentes. Os textos também estão aqui no livro. E o “Cassandra, lives no presídio”, que foi baseado num presencial que fiz chamado “Cassandra, BR-trans-amazônica”, que era uma travesti. Ela era “liberada” uma vez por semana para apresentar o seu show nos seus palcos da vida. Ela saía do presídio e apresentava no teatro. E o que que eu fiz de adaptação? Ela fazia o quê? Tudo bem, ela era liberada com seu celularzinho, com seu computador e com uma salinha com conexão *internet* para apresentar o drama dela a *live*. Então, era uma “trans-missão amazônica”. Esse era a Cassandra. [O professor compartilha uma imagem do rosto da Cassandra num teatro, sendo assistida pelo público]. Estou passando as fotos para vocês verem, aí atrás. Elas são das cenas mesmo.

Imagem 4: *Flashback* de Cassandra com um revólver em mãos.



Fonte: Print da tela

Imagem 5 e 6: Cassandra no espaço cênico: num bar.



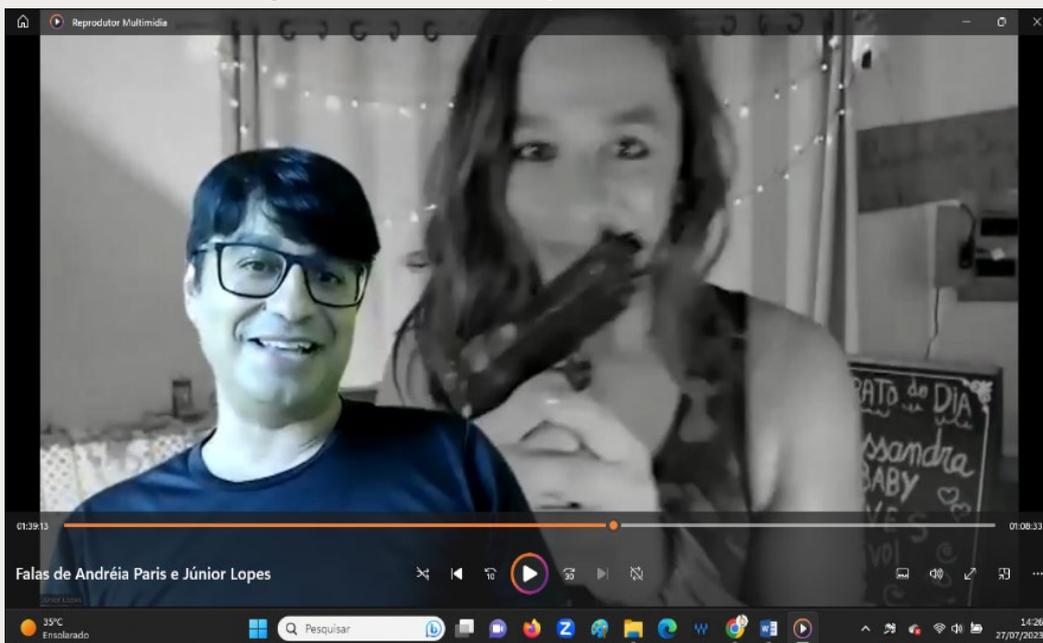


Fonte: Prints da tela

Todos esses trabalhos foram monólogos. Esse vídeo que está passando aí atrás agora é da própria apresentação. Eu fiz uns vídeos curtos e a edição. Mas eu fiz a experiência, pela Lei Aldir Blanc também, que foi “Refugiados Show”, com o Grupo Peripécias. Nós tínhamos esse trabalho no presencial, que nós chamávamos de “Cartas de Refúgio, Refuja-se daqui”. E o que nós fizemos? Montamos um show, ao vivo, onde refugiados mandavam cartas para um programa de televisão, um programa sensacionalista, e esse programa tinha atores que interpretavam as cartas dos refugiados. Também foi apresentado ao vivo. Nós tínhamos cinco atores em cena e mais três refugiados. Refugiados mesmo, um da Angola, um da Venezuela e um da Síria. Eles trouxeram cartas para gente e, então, fazíamos a apresentação ao vivo. Todos os ensaios foram feitos virtualmente. Eu não encontrei com eles nenhuma vez, não encontrei com os meninos para nada. Tudo foi feito no virtual. Aqui no livro eu também coloco “como ensaiar virtualmente”, eu trago os exercícios.

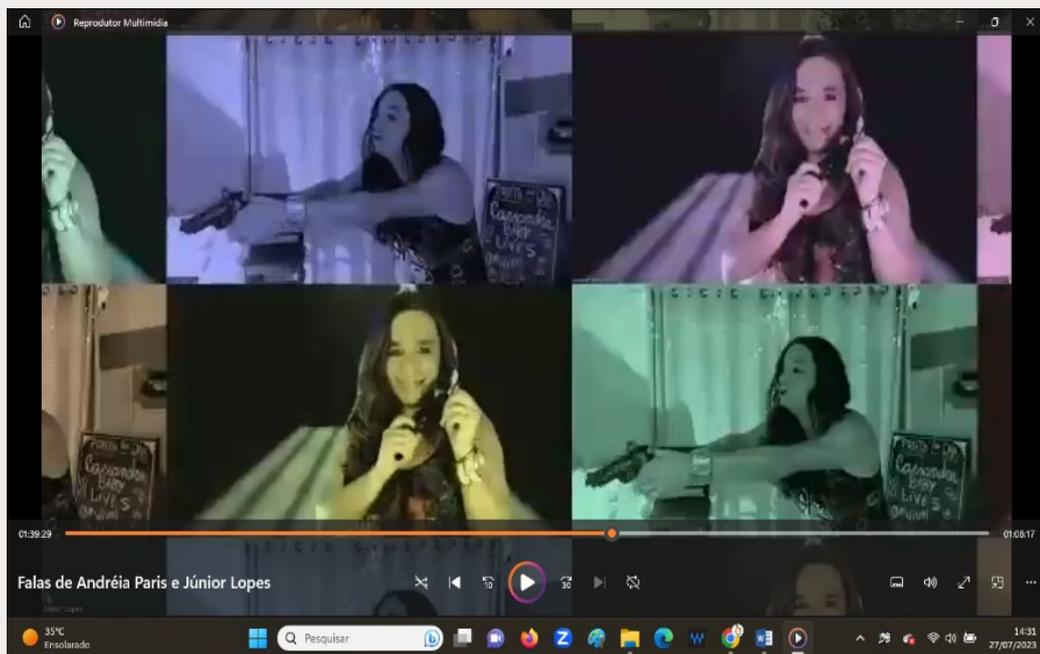
Tudo que está neste livrinho, que é bem simples, numa linguagem bem do povo, são os registros desses processos, que realmente aconteceram. Não tem nada do tipo: “- Eu acho que isso daria certo!”. Não. Eu peguei tudo o que a gente fez, os erros e os acertos, e coloquei aqui, nesse livro. Inclusive, o texto. Então, para fechar a minha fala, eu coloco para vocês aqui, que o primeiro passo... Oh, uma cena de passado aí, esse do fundo. Ela traz uma quebra de quarta parede e está em preto e branco. Olha lá! Vai me dar um tiro, né? Eu vou sair da cena. [O professor sai e deixa somente as imagens do vídeo na tela]

Imagens 7: uma cena do passado de Cassandra.



Fonte: Print da tela

Figura 8: uma cena do passado de Cassandra



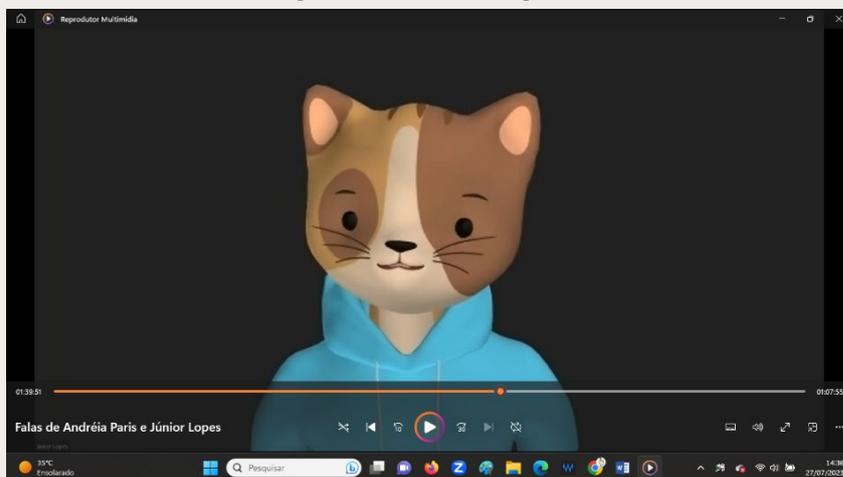
Fonte: Print da tela

[Voltando à cena]. Bem, então, pessoal... Deixa eu parar de compartilhar esse fundo, esse *background*. Agora, eu vou colocar um avatar para falar [o avatar fala, concomitantemente, enquanto o professor enuncia as palavras para vocês, para finalizar. Ele mexe a cabecinha, a língua, oh! [mostra a língua], movimentada. Eu quero dizer para vocês que eu estou muito satisfeito com esses processos porque me tiraram da zona de conforto. Me deu outra possibilidade de experimentar coisas que eu nunca imaginei que estaria fazendo.

E o que acontece? Eu tô aqui, hoje, com esse livrinho, no *Paky'Op*, trazendo essas possibilidades de experimentação, realmente, que ocorreram. E o livro vem com esse registro. E, agora, a pergunta é: "- Eu

estou a fim de voltar para o palco presencial?” “- Neste momento, não!” “- Por quê?” “- Porque eu estou envolvido nessa pesquisa que está me tomando o tempo, em que eu sinto que eu sou fazedor e artista tal qual uma nova possibilidade”. Eu tenho essa característica: fiz a graduação numa coisa, o mestrado em outra, o doutorado em outra. Fiz pesquisa indígena e, depois, mudei para o Oriente Médio. Estou no Oriente Médio e nesta aqui, o Neteatro. Então, gente, acho que para mim... Deixe-me tirar o avatar.

Imagem 9: Avatar de gatinho



Fonte: Print da tela

Esse avatarzinho é ótimo para apresentar infantil. Em adulto pesado também é bom botar um avatarzinho. Para fechar, quero dizer que, neste momento, o Itaú Cultural está apresentando um seminário da internet 3.0, sobre Metaverso e sobre as Artes no Metaverso. Estão falando sobre dança, sobre teatro, música e companhia limitada. Para mim, a gente vai ter, essa é a minha visão, a partir do momento que a gente entra numa coisa, a gente não larga. A gente melhora ela. Então, a gente vai ter presencial e virtual, a gente vai ter as duas coisas conectadas... O Luciano, por exemplo, o trabalho dele, em “Inimigos do Povo”, já tinha, porque eram muitos vídeos, muita conexão com o virtual que já estava rolando ali, muitos depoimentos. Então, tinha um presencial e um virtual rolando dentro da estética desse espetáculo. Então, agora a gente pode ter a estética do virtual no presencial, com vídeo, gravando e tudo. E assim: “- Vamos sair das caixinhas! Cada um faz o que quiser. Se não está confortável, muda o nome e fala que está fazendo outra coisa; que foi a saída que eu encontrei para o que estou falando, que é o Neteatro, e não brigar com o povo que está fazendo outra coisa”. É isso! Muito obrigado, gente.

CORPOS “BUGADOS”, TRIDIMENSIONALIDADE E PROVÁVEIS CATEGORIAS DE PROXÊMICA NA WEB

Luiz Daniel Lerro¹

RESUMO: O presente artigo descreve percepções e inquietações sobre práticas e técnicas corporais desenvolvidas na modalidade *online*, em período de Ensino Remoto Emergencial (ERE), no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), bem como problematiza a experiência corpóreo-sensorial na *web*, tendo como referência o modelo antropológico de estudo do espaço e das distâncias entre seres humanos, proposto pelo antropólogo americano Edward T. Hall (1977). Para além dos estudos antropológicos, buscamos apoiar nossa análise a partir de experiências empíricas realizadas no evento *19Distâncias* organizado pelo Grupo de Pesquisa e do Departamento de Artes da UNIR. A partir dessas experiências prático-reflexivas – do e com o corpo na *web* – e dialogando com a teoria de Hall, propomos uma ressignificação das categorias proxêmicas de Edward Hall para o ciberespaço.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino remoto, expressão corporal, antropologia do espaço, licenciatura em teatro, proxêmica.

BUGGED BODIES, THREE-DIMENSIONALITY, AND PROBABLE PROXEMIC CATEGORIES ON THE WEB

ABSTRACT: This article describes perceptions and concerns about bodily practices and techniques developed in the online modality during the period of Remote Teaching and Learning in Theater Teaching Program at the Universidade Federal de Rondônia (UNIR). It also problematizes the corporal-sensorial experience on the web, using the anthropological model of the study of space and distances between human beings proposed by American anthropologist Edward T. Hall (1977) as a reference. In addition to anthropological studies, we seek to support our analysis based on empirical experiences carried out in the *19Distâncias* event organized by the Paky'op Research Group of the Arts Department at UNIR. From these practical-reflective experiences – of and with the body on the web – and engaging with Hall's theory, we propose a redefinition of Hall's proxemic categories for cyberspace.

KEYWORDS: Remote teaching, bodily expression, anthropology of space, degree in theater, proxemics.

¹ Artista-docente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). (lerro3@hotmail.com)

CORPOS “BUGADOS”, TRIDIMENSIONALIDADE E PROVÁVEIS CATEGORIAS DE PROXÊMICA NA WEB

INTRODUÇÃO

A inteligência é a capacidade de se adaptar à mudança.

Stephen Hawking

Em pleno século XXI, o corpo novamente se transforma em uma “bomba-relógio”². Os seres humanos assombrados – devido às consequências e às reverberações do novo coronavírus – voltam a lembrar do inevitável: somos finitos, frágeis e vulneráveis. Corpos são expostos em jornais, telejornais, *internet* e outros veículos de comunicação. Imagens, cada vez mais impactantes, remetem-nos a questões profundas, sobretudo quanto ao bem-estar social, o convívio e o compartilhamento espacial entre os seres humanos.

Antes, todavia, desse assombramento mundial, ainda em outubro de 2019, estava na Itália, Roma, na sede da Academia Nacional de Arte Dramática Silvio D’Amico para desenvolver atividades do projeto *Commedia Dell’Arte Contemporânea: máscaras e pedagogias corporais na Licenciatura em Teatro*. A pesquisa, que seria finalizada em março de 2020, foi interrompida. A Itália dividiu-se em zonas de risco: vermelha, alaranjada e verde, cores que representavam níveis de emergência. O governo italiano publicou o primeiro decreto contendo regras e determinando como os corpos deviam *coexistir* em espaços coletivos. Instaurou-se, via decreto, a distância social entre duas pessoas: dois metros. O curso *Atelier de Comédia Dell’Arte Contemporânea* foi suspenso, as escolas e as universidades interromperam suas atividades presenciais. Foi instaurado o primeiro *lockdown*. Estabeleceu-se o medo: de se aproximar, de se expor, de tocar e encontrar outros corpos, tidos como potencialmente contaminados.

Neste artigo, abordo – enquanto artista-professor e pesquisador de poéticas corporais – percepções biopsíquicas sobre esse corpo contaminado, não pelo vírus em si, mas por regras, limites e incertezas. Junto a essas percepções, discorro sobre o projeto *19Distâncias*, totalmente desenvolvido na *web* durante a interrupção de atividades do ensino presencial, antes, ainda, da implementação do Ensino Remoto Emergencial (ERE) pelas instituições públicas de ensino superior. Busco finalizar introduzindo e problematizando questões acerca desse corpo afetado por distâncias sociais e proxêmicas. Para tanto, uso os estudos antropológicos desenvolvidos por Edward T. Hall (1977), mais especificamente sobre seu modelo de antropologia do espaço e suas proposições sobre distâncias entre seres humanos.

O CORPO EM *MARCIA MODERATO*

Ao reentrar em território brasileiro, em março de 2020, percebi que meu corpo estava ligeiramente *sequelado*. Não que tivesse sido *contaminado* pelo coronavírus. Ao contrário, havia percebido que minhas atitudes em relação às distâncias entre os corpos não estavam “normais” – sobretudo àquelas estabelecidas no convívio sociocultural brasileiro, tendencialmente voltadas para a distância íntima. Importante destacar que, antes de chegar em território brasileiro, eu já estava confinado, devido ao severo controle estabelecido na Itália mediante regras do primeiro *lockdown*.

Voltando para o Brasil, percebi que, para locomover-se em espaços públicos, o meu corpo havia assumido uma espécie de *marcia moderato*, isto é, uma marcha que age quase em modo de fuga. Meu corpo *sequelado*,

² O corpo sempre foi uma “bomba-relógio” pronta para “explodir” as normas institucionais, sejam elas da Igreja e/ou do Estado, instituições reguladoras das ações e funções corporais. Mas a “bomba” a que faço referência está conectada ao surgimento do Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) nos anos oitenta do século XX, que solapou e segregou uma miríade de corpos.

na realidade, estava “contaminado” por regras que delimitavam o contato físico entre seres humanos; estava ele em direção oposta ao corpo de desejo, que palpita, devora e aglomera. O meu corpo “assumiu” uma espécie de máscara dramática, com resquícios de pavor. Máscara vivenciada pelos seres humanos em casos extremos, e que requer poucas gestualidades: o olhar e a respiração.

Esse corpo contaminado, pedaço de carne ambulante, sem perspectivas imediatas. Limitado. Determinado por distâncias sociais. Não toca e tem pavor da possibilidade de ser tocado. Fechado em espaços, ele perambula. O pavor, no entanto, não está restrito somente às gestualidades desse corpo – vai além e se sutilha. Nas entranhas, deixa registros e passa a habitá-las. Ele escapa daquilo que causa pavor: o corpo do outro.

A fuga de outros corpos, ou os *ritos de evitamento* – que, de acordo com Le Breton (2016, p. 151) são promovidos com a intenção de apagar os corpos – é reforçada, confirmando, ainda mais, o aumento das distâncias espaciais entre corpos e privilegiando o olhar, tão corrente nas sociedades ocidentais, as quais, por sua vez, ainda insistem em enaltecer a visão em detrimento aos outros sentidos. Enquanto figura corporal, a *marcia moderato* envia sinais, compartilha experiências e ritos que possibilitam a comunicação e a transmissão de sentidos em um determinado grupo social.

ECO POSTURAL, PROXÊMICA E COMUNICAÇÃO

Eco postural é a capacidade humana de, em eco, assumir uma atitude gestual de outra pessoa – é um termo que faz parte de uma série de aspectos da comunicação não verbal, que contempla, também, os quatro tipos de distâncias, identificados por Edward T. Hall³. Segundo o antropólogo americano (Hall, 1977), a observação prolongada de seres humanos em *situações sociais* lhe apresentou quatro distâncias, cada qual com uma fase de proximidade e outra de afastamento. São elas: i. **distância íntima (fase próxima)** – usada especificamente para praticar o amor, lutar, confortar e/ou proteger; ii. **distância íntima (fase afastada)** de 15 a 45cm) – na qual as cabeças, coxas e pélvis não entram em contato com facilidade, mas as mãos podem ser estendidas e agarrar as extremidades; iii. **distância pessoal (fase próxima)** de 50 a 80cm) – neste tipo de proxêmica, a pessoa pode segurar ou agarrar a outra; iv. **distância pessoal (fase afastada)** de 80cm a 1,20m) – verifica-se quando a pessoa não pode com facilidade colocar as mãos em cima de outro corpo; v. **distância social (fase próxima)** de 1,20 a 2,10m) – é nesta dimensão proxêmica que os negócios impessoais ocorrem; vi. **distância social (fase afastada)** de 2,10 a 3,50m) – na qual pode-se perceber que seu uso é voltado, genericamente falando, para isolar ou proteger as pessoas umas das outras; vii. **distância pública (fase próxima)** 3,50 a 7,50m) – segundo Hall, essa fase estaria relacionada ao estado de alerta, necessário para o indivíduo empreender ação de fuga ou defesa; viii. **distância pública (fase afastada)** 7,50m ou mais) – é a distância que se estabelece automaticamente em torno de figuras públicas importantes.

Apesar de Hall (1977) destacar que os seres humanos deveriam compreender que “a maneira das pessoas se sentirem com relação umas às outras, em cada ocasião, é um fator decisivo na distância a ser empregada” (p. 106), o autor alerta para a dificuldade de os seres humanos adquirirem a percepção sobre as distâncias espaciais entre corpos, suas relações e reações. Pergunta o autor: voz, posição ou distância? São tantas as percepções, diz Hall (1977), e tantas “coisas diferentes acontecem de uma só vez, sendo difícil escolher as fontes de informação nas quais basear nossas reações” (HALL, 1977, p.106).

Todavia, durante a pandemia de covid-19, vimos que a percepção de proxêmicas foi potencializada,

³ Edward Twitchell Hall (1914-2009) foi um antropólogo americano responsável, principalmente, por estudos sobre proxêmica, isto é, a relação entre o corpo humano, o espaço e as subjetividades. Mais informações: HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. HALL, E.T. **The Silent Language**. New York: Doubleday & company, 1959.

sobretudo devido aos decretos impostos e à instauração de inúmeros *lockdowns*. A voz, nesse caso, passa a ser uma percepção secundária. Até porque as bocas estavam literalmente *tapadas*, e o ar, que poderia sair de nossas bocas e narinas, deveria ser evitado. As gestualidades, os olhares e as atitudes são enfatizadas e, talvez, nesse sentido, pode-se dizer que os seres humanos tiveram que compreender, à força, a importância das distâncias espaciais na organização da comunicação humana.

ANTROPOLOGIA DO ESPAÇO, CIBERESPAÇO E TERRITORIALIDADE

Quando o antropólogo Edward T. Hall publicou, nos anos sessenta, um ensaio sobre um possível modelo de antropologia do espaço – dando ênfase aos estudos de territorialidade, espaçamento e controle populacional –, sequer tínhamos ideia sobre as possibilidades que o ciberespaço poderia oferecer às experiências corporais humanas. A *internet* ainda estava incipiente, muito distante da experiência que temos hoje em pleno século XXI, sobretudo a partir da eclosão do covid-19. As experiências espaciais – sejam elas com características fixas, semifixas ou informais – ainda estavam determinadas por atividades e práticas culturais envolvendo a presencialidade de corpos humanos.

Segundo David Le Breton (2013), o ciberespaço é um meio “de existência completo, portador de linguagens, de culturas, de utopias” (p. 141). Nele, completa o autor, produz-se “simultaneamente um mundo real e imaginário de sentidos e de valores que só existem por meio do cruzamento de milhões de computadores e do emaranhamento de diálogos, de imagens, de interrogações de dados, de discussões em *chats*”(LE BRETON, 2013, p.141). E é nesse mundo, no qual as fronteiras do real e ficcional se cruzam, que o “corpo se apaga”. “Sem corpo, sem rosto, sem outro toque além do toque do teclado do computador, sem outro olhar além do olhar da tela” (LE BRETON, 2013, p. 142). É nesse ciberespaço – com inúmeras possibilidades de interação, mas sem o toque da carne –, que se evidencia “a apoteose da sociedade do espetáculo, de um mundo reduzido ao olhar, à mobilidade do imaginário, mas à inspeção dos corpos que se tornaram inúteis e estorvantes.” (LE BRETON, 2013, p. 142).

Se o ciberespaço é um ambiente de existência completo – portador de linguagens e culturas, como sugere Le Breton –, nada nos impossibilitaria, enquanto artistas da cena, de usá-lo para criar, experimentar e produzir arte. Restava-nos – para aquelas e aqueles que possuíam *internet*, dados e equipamentos indispensáveis para entrar na rede – experimentar um espaço que abria perspectivas de “um mundo sem corpo, sem interioridade e puramente superficial” (LE BRETON, 2013, p. 143).

De que modo, ou modos, poderíamos *invadir* o ciberespaço produzindo arte e cultura, usando o corpo para simular experiências, sem o intermédio de equipamentos específicos? como a desassociação do corpo orgânico – a falta de impedimentos corporais habituais em um *mundo sem carne* – nos possibilitaria criar, experimentar, jogar e improvisar? Foram essas e tantas outras perguntas que me levaram a realizar uma experiência de criação e organização de performances na *web*, na modalidade *online*.

EXPERIMENTOS CRIATIVOS ONLINE: 19DISTÂNCIAS

Em maio de 2020, realizamos o primeiro experimento criativo na *web*. Convidamos docentes (UNIR, UFAC, UFPA e UFMG), discentes e artistas portovelhenses para realizar o evento *19Distâncias*: uma série de dezenove *webformances*, com o propósito de compreender quais os desafios de produzir arte *online* e como estabelecer “novas” modalidades colaborativas que pudessem contribuir para a inclusão, a educação e a humanização do sujeito que produz e consome arte.

O conceito *webformance*, cunhado durante os experimentos criativos, pressupõe a realização de

ações performativas na *web*, nesse ciberespaço que se torna “o” espaço “invertido” a ser ocupado. Assim, a *webformance* necessariamente deve problematizar o espaço bidimensional da tela (do computador, do *smartphone*, do *tablet* etc.), buscando inverter aquela noção estática de superfície, bem como deve instigar o corpo – do atuante ou do performer – sobre a necessidade de estabelecer conexões sensoriais com o organismo do/da fruidor/a, que também está *online* e sendo intermediado por uma tela bidimensional. Em poucas palavras, a *webformance* busca problematizar a noção abstrata do espaço tridimensional, que nos envolve enquanto seres humanos, e busca experimentar possibilidades *online* de o corpo lidar com o espaço da *web*, que se pressupõe livre, universal e capaz de conectar uma infinidade de objetos virtuais.

Importante destacar que, a *webformance* depende exclusivamente de um espaço *online* protegido. Somente os/as participantes do evento, seja o/a atuante e/ou o público, têm acesso ao endereço eletrônico, não sendo, posteriormente, gerado um *link* para a divulgação do ato performativo gravado. De fato, podemos dizer que, de forma análoga ao evento performativo ao vivo, a *webformance* prevê que tanto o público quanto a/o atuante testemunhem e compartilhem uma ação, em um espaço e em um determinado tempo ao vivo. A gravação, não sendo disponibilizada na *internet*, é exclusiva para as/os artistas-pesquisadores envolvidos no processo.

Dito isso, *19Distâncias* tornou-se um lócus privilegiado de promoção de ações artístico-investigativas em rede de computadores; um espaço, repito, protegido para que pudéssemos experimentar metodologias abertas e colaborativas. E tudo começou com a publicação de uma carta-convide, aberta à comunidade em geral, direcionada para quem estivesse interessado/a em “se arriscar” *online*. Nessa carta, informamos sobre o objetivo do projeto e solicitamos que cada participante, caso estivesse disponível, escolhesse até duas cartas do tarô de Marselha, dentre as seguintes opções: O Mago (1); A Imperatriz (3); O Papa (5); O Eremita (9) e a Roda da Fortuna (10). Nosso intento foi experimentar combinações numéricas que remetessem ao número 19, tal qual uma espécie de *filó de Ariadne* que pudesse nos conduzir à saída de um labirinto: nossa própria casa (corpo).

Em seguida, cada participante recebeu uma espécie de guião com uma série de tópicos (gatilhos) que pudessem inspirar o processo criativo: 1) **arquétipo** – as cartas do tarô de Marselha serviam para estimular os sentidos do sujeito, possibilitando-o estabelecer associações entre o simbolismo dos números, das cores e das figuras geométricas; 2) **tempo** (duração) da *webformance* que, dependia da somatória das cartas selecionadas, por exemplo: IMPERATRIZ (3) e O PAPA (5) – $3 + 5 = 8$. Nesse caso, a/o participante teria oito minutos, no máximo, para realizar a ação. A soma final das cartas deveria conter apenas uma unidade, isto é, se a pessoa escolhesse as cartas 9 e 10 [$9 + 10 = 19 = 1 + 9 = 10 = 1 + 0 = 1$], a sua proposição deveria ser realizada em 1 minuto, no máximo. A unidade final, neste caso o número 1, seria a referência arquetípica; 3) **tempo** (prazo) para a realização e o compartilhamento *online* da *webformance*, ou seja, dezenove dias; 4) **espaço-proxêmica** – estudo das linhas espaciais, perspectivas e as relações do corpo com o espaço bidimensional da tela; 5) **objeto** – a máscara, o mascaramento, o “tapar a boca” e as prováveis interpretações simbólicas. O “con-tato” do objeto com o corpo humano, assepsias e vigilância biológica.

Importante destacar que, em *19Distâncias*, questionamos a noção de “estar e não estar” no espaço virtual, buscando compreender como podemos ocupar e ressignificar o ambiente online. Da mesma forma, exploramos as dicotomias entre o “real e o virtual”, investigando as nuances que permeiam esses conceitos no contexto da cibercultura. A reflexão estende-se à dualidade “online e off-line”, examinando como essas esferas se entrelaçam e se distinguem no processo de ocupação e ressignificação do espaço na *web*. A análise abrange ainda a relação entre “cultura e cibercultura”, indagando de que maneira esses termos

coexistem e se transformam no ambiente digital, influenciando a forma como percebemos e ocupamos o espaço na web. Nesse sentido, convidamos docentes de outras instituições públicas de ensino superior – das universidades federais do Acre, do Pará e de Minas Gerais (representadas pelas professoras Valeska Alvim, Ana Flávia e Denis Pedron, respectivamente) – para que pudessem introduzir temas e “gatilhos”, com o objetivo de contribuir à produção e à organização de proposições performativas *online*. Devido ao limite deste artigo, darei destaque somente às minhas “provocações” e aos meus estímulos.

Naquela ocasião, estava – e ainda estou – interessado em compreender, por meio da prática, modos de usar o corpo em um espaço/tela bidimensional: como provocar sensações usando o corpo pixelado, “bugado”, reduzido e “chapado”? Como potencializar o *corpo-pele* na web? Essas foram algumas questões que nos atravessaram durante os encontros realizados nas plataformas *Google Meet*, *Zoom*, *WhatsApp* e *Sympla*.

Desse modo, as interrogações foram voltadas para os corpos dos/das participantes, buscando lembrá-los que, no ciberespaço, o corpo humano “deixa de se impor como materialidade” e que os “(...) pesos do corpo são eliminados, qualquer que seja a idade, saúde, a conformação física [e que os] internautas encontram-se num plano de igualdade justamente pelo fato de esse espaço colocar o corpo entre parênteses” (Le Breton, 2013, p. 142). As dinâmicas e os exercícios objetivavam potencializar os corpos, bem como fornecer conhecimentos e noções técnicas, a partir de experimentos concretos, sobre a inteligência espacial. Introduzimos noções sobre ângulos e planos de câmera, como também as possibilidades desses ângulos e planos despertarem sensações nos corpos do público. Afinal, buscávamos “acordar” o organismo humano para que pudesse entrar na lógica do ciberespaço que, de acordo com Le Breton (2013, p. 142), trata-se de um espaço “apoteose da sociedade do espetáculo” que reforça “um mundo reduzido ao olhar”; logo, um mundo em que os corpos “se tornaram inúteis e estorvantes”. Um mundo,

(...) em que o tempo, liberado da duração, converte-se em espaço de puras informações que não requerem mais a corporeidade humana. O imediato não é nem o tempo, nem o espaço do corpo que permanece imóvel. (...) Diante da tela, está como astronauta em sua cápsula; seu corpo é uma densidade estorvante que o impede de conhecer a perfeição da rede, tornando-se ele próprio informação pura se insinuando entre os interstícios de mundos sem viver mais limites. (Le Breton, 2013, p.144)

Se de um lado, nas “encruzilhadas” do ciberespaço o corpo pode ter uma “densidade estorvante”, conforme sinalizado por Le Breton, do outro lado é justamente essa embaraçosa falta de carne e órgãos – sobretudo a pele, enquanto maior órgão do corpo humano, que propicia e estabelece o *con-tato* com o espaço e os seres – que nos coloca, enquanto artistas-professores-pesquisadores educados/as em contexto pandêmico e digital em uma cena inusitada: a “falta” do espaço tridimensional, enquanto categoria expressiva compartilhada por corpos.

Juntamente a essa ausência de tridimensionalidade compartilhada devemos acrescentar que nossas experiências ainda são determinadas pela noção de que um corpo muscularmente subdesenvolvido pode ofuscar as atividades da mente, embotar os sentimentos ou debilitar a vontade e, por consequência, inibir os impulsos criativos.

Assim, nas práticas criativas *online*, o célebre binômio corpo-mente deve ser reavaliado, bem como as práticas corporais que, necessariamente, devem estimular o corpo da/do artista da cena no sentido de “torná-lo” uma espécie de “membrana sensitiva”, capaz de receber e conduzir imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza em um espaço bidimensional, pixelado e não compartilhado fisicamente.

O corpo que está *online* – no aqui e agora do ciberespaço – em um espaço bidimensional, não compartilhado por artistas e público simultaneamente, deve estar disponível para renunciar à imagem de seu corpo inteiro em cena – obtida mediante o uso de um plano geral, por exemplo – e investigar outros procedimentos que possam ser eficazes (mesmo que fragmentando a imagem corporal) no sentido de “converter” o organismo humano em uma *membrana sensitiva* capaz de tocar e ser tocada. Evidentemente, isso tudo sem o auxílio de equipamentos específicos, tais quais: capacete de visão e luvas hápticas com retorno sensorial⁴.

Pois, se no ciberespaço o “indivíduo desloca-se concretamente em um universo reconstituído”, que possibilita a dissociação entre “corpo e experiência, fazendo a relação com o mundo perder o caráter real e transformando-a em relação com dados” (Le Breton, 2013, p. 142), é justamente essa dissociação entre corpo e experiência o procedimento mais desafiador que os/as participantes de *19Distâncias* enfrentaram: como decompor o binômio corpo-experiência para recompô-lo em outra realidade que já não mais requer a presença física humana?

As incertezas foram tantas, mas manifestaram-se, sobretudo, em relação à falta de um “retorno” imediato, isto é, o corpo do sujeito que performa *online* não tem como experienciar a presença de outros corpos; estar *online* é perceber-se em uma espécie de vácuo. A ação está sendo transmitida ou não? Impossível para a/o atuante e/ou performer ter a noção, durante a ação em si, se aquilo que estava sendo executado também estava sendo compartilhado com o público.

Ainda não estávamos habituados com algumas normas necessárias para o evento *online*, como, por exemplo, manter os microfones e as câmeras desligados durante a apresentação. A falta de experiência do público também refletiu no resultado, pois constantemente sons e outros ruídos externos interferiam na ação principal, bem como aquilo que alguns espectadores faziam, sem ter a noção que estavam com as câmeras ligadas. Algumas “cenas” do público acabaram competindo com as webformances, pois traziam, em si, a presença plena do sujeito que não está atuando.

Outra preocupação – ou fantasma – que também se apresentou inevitável durante os experimentos *online* foi o *bug*, isto é, os defeitos e os problemas devidos à instabilidade de conexão. O corpo quando “bugado”⁵, paralisado na tela, gerava uma percepção até então jamais sentida: o mal-estar de se ver inerte, impossibilitado de ir adiante com as ações, fortalecendo, assim, a sensação do vácuo e da falta de percepções físicas. Literalmente uma *quarta parede* se materializa entre o sujeito que performa e o público que frui. “*Tem alguém aí? Vocês estão me ouvindo? Fulano, você bugou! Travou tudo*”.

RESSIGNIFICANDO CATEGORIAS PROXÊMICAS PARA O CIBERESPAÇO

Após a apresentação de *19Distâncias* e sobretudo durante os processos de investigação e criação do evento, percebi que as categorias proxêmicas sistematizadas pelo antropólogo estadunidense Hall (1977) deveriam, de alguma forma, ser repensadas, pois é impossível negligenciar as experiências corporais no ciberespaço – até então não exploradas pelos seres humanos – e os impactos no processo educacional do/da artista da cena.

4 O termo “Capacete de visão” refere-se a um dispositivo que você coloca na cabeça, semelhante a um capacete, que exibe imagens para que você possa ver e interagir com um ambiente virtual. Já as “Luvas hápticas com retorno sensorial”, como o próprio nome indica, são luvas especiais que você coloca nas mãos e que proporcionam uma experiência tátil em ambientes virtuais. Elas têm sensores que permitem sentir e tocar objetos virtuais, e também fornecem *feedback* tátil, transmitindo sensações como pressão, textura ou resistência ao toque. Isso cria uma sensação mais realista ao interagir com objetos no mundo virtual.

5 O termo *bugado*, do verbo *bug* em língua inglesa, literalmente está associado ao erro ou à falha de um determinado código que impossibilita o funcionamento do software. Apropriamo-nos do étimo para tentar demonstrar como o congelamento da imagem corporal, recorrente nas atividades *online*, poderia influenciar nos processos criativos, colocando o sujeito em um estado psíquico-corpóreo de receio até então não experienciado.

Na ocasião em que Hall determinou as características fixas e básicas relacionais entre o corpo humano e o espaço tridimensional, sequer tínhamos ideia das possibilidades relacionais em um espaço bidimensional da *web*. A despeito disso, ainda naquela conjuntura, o antropólogo estadunidense havia apontado que – salvo algumas exceções – duas distâncias espaciais (de fuga e crítica) não fariam mais parte das reações humanas (Hall, 1977). Essa observação de Hall enfatiza o entendimento de que existe uma estreita relação entre as experiências humanas e o espaço compartilhado, bem como a fluência de possibilidades e a ressignificação dessas experiências a partir dos sentidos associados às regularidades e às mudanças das distâncias entre os seres humanos e o espaço.

Dito isso, podemos admitir que as possibilidades de experiências proxêmicas entre os seres humanos “tombam” após a pandemia de covid-19 e que, com o uso cada vez mais difuso de interfaces – ser humano e tecnologias –, as práticas relacionais *com* e *no* espaço tridimensional serão, inevitavelmente, ressignificadas.

Especificamente sobre o corpo e suas relações proxêmicas, no âmbito de pesquisas e processos criativos em Artes Cênicas, podemos testemunhar, a partir da prática em si, que as quatro distâncias elencadas por Hall – íntima, pessoal, social e pública –, em *As distâncias entre os homens* (Hall, 1977), não são totalmente aplicáveis no ciberespaço. As distâncias social e pública “se atrofiam” ou entram em desuso prático, porque, se usarmos estas duas distâncias, social e pública, que estão entre os limites de 1,20m e 7,50m (ou mais), para criar e/ou investigar possibilidades artísticas na *web*, teremos que inevitavelmente: a) possuir amplo espaço, para que seja posicionado o *olho* da câmera do dispositivo; b) ter uma câmera com alta resolução, para capturar a imagem em movimento sem o risco de comprometer o resultado desejado; c) levar em conta que, quanto mais distante o posicionamento do corpo humano no espaço, menor ele fica e, portanto, seus segmentos corporais não são plenamente percebidos, dificultando, assim, o contato com a pessoa que está por detrás do dispositivo.

Diante disso, como lidar com essa categoria expressiva e abordar determinadas dinâmicas, como, por exemplo, jogos e improvisação para a cena em que se pressupõe o compartilhamento de um determinado espaço tridimensional? A resposta pode ser arriscada, mas podemos demonstrar, mediante a prática *online*, a impossibilidade de o corpo orgânico – evidentemente não descartamos as infinitas perspectivas de outros corpos criados artificialmente, que habitam e coparticipam de experiências em ciberespaços – compartilhar com outro corpo, orgânico, um espaço tridimensional; pelo menos na atual fase em que estamos, com limitações de uso do corpo e aparelhagens específicas de simulações.

A partir dessas limitações, buscamos, na prática *online*, entender quais artifícios utilizar em um espaço bidimensional para que o corpo do/da artista da cena pudesse *tocar* (de alguma forma) aquele outro corpo, normalmente invisível, protegido por uma imagem estática. Os exercícios práticos nos consentiram perceber a distância íntima – que, segundo Hall (1977), é aquela “distância de praticar amor e de lutar, confortar e proteger” (p. 108) – enquanto a distância fundamental e imprescindível para se estabelecer um contato *de pele* entre pessoas conectadas.

Para obtermos uma sensação análoga àquela do corpo orgânico em cena, ao vivo, que compartilhe seu espaço íntimo com outros corpos, pesquisamos a exposição da pele – enquanto órgão da sociabilização humana – para, desse modo, entrar em contato com a pessoa que estava do lado de lá, por detrás da câmera. Buscamos, por meio do uso da distância íntima, “explodir” a noção estática de um corpo “chapado”, bidimensional. O corpo teve que ocupar e preencher o espaço quadrado da tela apenas com a pele. A intenção foi *desenquadrar* o corpo, sair das bordas, expandir a musculatura com a intenção de ampliar e estimular a experiência visual compartilhada.

Assim, durante a prática, utilizamos diversos “gatilhos”, estímulos e/ou perguntas com a intenção de potencializar esse corpo, até então educado para agir na presencialidade. De que modo provocar sensações a partir de uma imagem visual em movimento? Quais as sensações despertar/provocar no espectador? Como ativar o *corpo-pele* na *web*? As respostas partiram exclusivamente das experiências na *web*: de seus limites, de nossas incertezas e de nossos medos.

Nesse sentido, destaco a importância do desenvolvimento da inteligência visuoespacial, da capacidade de visualizar as ações físicas antes de realizá-las, para assim ser capaz de perceber o mundo visual bidimensional com mais precisão. A partir de minha experiência *online* no evento *19Distâncias* – do qual também participei enquanto artista-pesquisador, a partir da criação e da apresentação da *webformance* “Pés pelas mãos” –, posso depor que o estado de presença cênica na *web* é análogo àquele vivenciado durante a apresentação ao vivo, em um espaço tridimensional compartilhado (seja ele instaurado a partir de um palco italiano, em um espaço alternativo e/ou na rua).

Estar em cena *online* é entrar em um espaço de *pixels*; o corpo fragmenta-se em pequenas células luminosas e se recompõe na bidimensionalidade da tela do dispositivo. E o corpo (ou presença) da outra pessoa é experienciado como uma espécie de eco. Diferentemente da sensação obtida em um teatro convencional, em que sentimos a presença dos corpos, como vultos na escuridão da sala, na *web* estamos em uma espécie de túnel de energia: onde estaria aquela pessoa? deitada em sua cama, sentada confortavelmente em sua poltrona predileta, ou no assento de seu carro, em um trânsito enlouquecido de qualquer metrópole? Impossível saber. São apenas pontos conectados: computadores, *tablets*, *smartphones* que disparam energia para quem está em cena *online*. Não sinto os corpos fisicamente, e não compartilhamos concretamente – eu e o espectador – da tridimensionalidade espacial.

Ainda assim, paradoxalmente, aqueles corpos estão ali comigo. Mesmo que estejam à minha frente apenas como vultos em uma tela bidimensional, aqueles corpos *ecoam* energia de um organismo: em ondas luminosas e sonoras. Quanto à noção de proximidade entre seres humanos, é impossível, de imediato, ter noção sobre as distâncias espaciais: esses corpos podem estar distantes alguns passos, mas podem estar em um outro continente.

Sequer temos ideia da massa muscular daquele corpo, de qual seria sua altura e seu peso. Por isso, a facilidade (e o terror, sobretudo para as/os adolescentes) de “*bugar*” durante algum ato. Isso porque o corpo de órgãos “se apaga” para dar vazão a outro tipo de corporeidade: fragmentada por infinitos pontos e feixes de luz que são reconectados a partir de qualquer lugar. E, nesse qualquer lugar que experienciamos na *web*, onde nossos pensamentos podem se transformar em corpos e nossos corpos podem modificar os pensamentos, o corpo de órgãos – pele, ossos e líquidos – pode se tornar “inútil e ao mesmo tempo estorvante”, como afirma Le Breton (2013) – ou não. Somente a experiência poderá nos dizer.

Nesse sentido, invalidar as possibilidades de *experienciação* criativa na *web* – simplesmente porque as Artes Cênicas são executadas ao vivo, em um espaço tridimensional compartilhado – poderia nos afastar das infinitas possibilidades de ressignificar o presente, o passado e o futuro. Não deveríamos – aliás, não devemos – nos esquecer de que, enquanto corpos orgânicos, somos mutantes e, por isso mesmo, é necessário permitir-se ao ridículo de, por exemplo, “*bugar*” em cena.

Congelou, caiu a conexão? Não se preocupe, a ação na *web* também é – análoga àquela da presencialidade – instável, e cheia de surpresas. “Arriscar” poderia ser a palavra-chave para as práticas *online* na *web*. Nada de novo, não é? Sobretudo no âmbito das Artes Cênicas, no qual o risco é inerente; aliás, já diz o dito popular: quem não arrisca, não petisca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas e técnicas corporais desenvolvidas *online* na *web*, em período de Ensino Remoto Emergencial (ERE), apresentaram novos desafios para docentes e discentes que, inevitavelmente, precisaram se adaptar em um ambiente virtual até então pouco ou quase nada explorado. Constatamos, a partir da prática em si, que, apesar das limitações impostas pelo ambiente virtual, é possível simular e experienciar práticas corporais *online* de forma significativa e expressiva. Os experimentos corpóreo-sensoriais na *web* também nos permitiram refletir sobre as categorias proxêmicas adotadas por Edward T. Hall (1977), e de que modo elas se aplicavam, ou não, no ciberespaço. Observamos, por exemplo, que a ausência do toque e da presença física, orgânica, pode afetar as noções das distâncias: íntima e pessoal, assim como a falta de tridimensionalidade em ambiente virtual pode interferir nos processos criativos. Portanto, faz-se necessário ressignificar e explorar outras possibilidades de interação entre os seres humanos e os dispositivos eletrônicos, pois aquela noção “clássica” de proxêmica, que estabelece parâmetros sobre as distâncias espaciais entre corpos e ambiente, já não nos atende plenamente. Para além das distâncias espaciais, lidamos também com a impossibilidade, ao menos por enquanto e com as tecnologias disponíveis, de experienciar a massa muscular, a altura e o peso do corpo humano. Dito isso, que a mobilidade de Baco, *Evoé!*, nos torne disponíveis para lidar com corpos orgânicos e outras máscaras corporais cibernéticas. Pois, se a inteligência é a capacidade de se adaptar à mudança, do mesmo modo podemos afirmar que somos corpos mutantes: nada é imutável. Tudo é movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HALL, Edward T. **A Dimensão oculta**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

HORTELÃ, UMA AÇÃO PERFORMATIVA NA BACIA KARIRI

Carlos Henrique Guimarães¹
Daniela Alves Pereira²

RESUMO

Esta escrita apresenta *Hortelã*, uma ação performativa realizada pelo Grupo de Pesquisa BACIA (Busca por Ações na Cena Expandida) da URCA (Universidade Regional do Cariri) a partir da reunião de cartas textuais e cartas visuais que foram desenvolvidas e trocadas pelo Grupo durante o fatídico ano pandêmico de 2020, quando os encontros presenciais tiveram que ser suspensos e não se sabia ao certo como interagir cotidianamente com as telas luminosas. O Grupo se concentrou em buscar uma criação em que se pudesse imaginar e construir futuros para adiar o fim do mundo (Krenak, 2019). Cartas textuais foram elaboradas a partir de um jogo de escritas-espontâneas; posteriormente, as cartas se transformaram em fragmentos de uma dramaturgia explodida e foram compartilhadas por meio de ligações telefônicas.

Palavras-chave: Cena expandida, performance, Cariri, cartas.

MINT, A PERFORMATIVE ACTION IN THE KARIRI BASIN

ABSTRACT

This writing presents *Hortelã (Mint)*, a performative action carried out by the Research Group BACIA (Search for Actions in the Expanded Scene) of URCA (Regional University of Cariri) from the gathering of textual letters and visual letters that were developed and exchanged by the Group during the fateful event. pandemic year 2020, when in-person meetings had to be suspended and we weren't sure how to interact with bright screens on a daily basis. The Group focused on seeking a creation in which futures could be imagined and built to postpone the end of the world (KRENAK, 2019). Textual letters were elaborated from a spontaneous-writing game; subsequently, the letters became fragments of an exploded dramaturgy and were shared through phone calls.

Keywords: Expanded scene, performance, Cariri, letters.

1 Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP). Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). Ator, performer, diretor, escritor. <http://lattes.cnpq.br/5651913037096669> <https://orcid.org/0000-0001-5464-6614>

2 Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (PPGAC- ECA/USP). Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (IA/ Unicamp). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp). Professora Assistente do Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA). <http://lattes.cnpq.br/979598692392311N>

HORTELÃ, UMA AÇÃO PERFORMATIVA NA BACIA KARIRI

COMEÇANDO...

BACIA surgiu em 2019 junto ao curso de Licenciatura em Teatro da URCA com o objetivo de fomentar pesquisas teórico-práticas acerca da *ação* na cena expandida (Diégues, 2010, 2014), considerando processos artísticos e criativos que repensassem transformações da/o própria/o artista e suas estratégias de intervenção no mundo. O termo *ação* é usado aqui partindo de um entendimento sobre a pluralidade de acontecimentos que envolvem não só a cena teatral, mas as diversas manifestações artísticas, políticas e culturais, ou seja, uma ação que ultrapassa a ideia de arte como evento isolado. Compreendemos a *ação* enquanto um caminho de *transformação* mais ampla do sujeito

A palavra “ação” tem ocupado um lugar central nos discursos de diversos artistas modernos e contemporâneos. [...] O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha num campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada num texto dramático ou em outro tipo de matriz narrativa que “representa a vida”. Ela pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e de interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial etc.) de suas estratégias (Quilici, 2015, p.107-108).

Nesse sentido, faz-se pertinente uma reflexão sobre processos formativos e criativos pós-coloniais e decoloniais do/a artista-pesquisador/a-professor/a (Florentino, 2022; Guimarães, 2023) com os quais dialogamos sob o prisma de atuações cênicas contemporâneas. Desta forma, o BACIA se coloca como um tempo-espço de estudos e práticas artísticas insurgentes junto à artistas-pesquisadores/as-professores/as em formação, que são afetadas por metodologias, epistemologias e pedagogias pós-coloniais e decoloniais, por meio da relação que procuramos tecer com as sabedorias dos povos tradicionais.

Nas tardes quentes da cidade do Crato/CE, o BACIA tinha como lugar de encontro entre professores e estudantes participantes do grupo, o *Geossítio Batateiras* (importante sítio arqueológico que reserva enorme volume de fósseis), mais especificamente, o *Sítio do Fundão*. Trata-se de um vale da Chapada do Araripe, entrecortado pelo Rio Batateira, cuja água por meses corre em abundância, e por outros, seca por completo, mudando radicalmente a atmosfera e a visualidade do território, dependendo da época do ano. Esse rio é conectado com um dos mitos mais populares da região, a história da *Pedra da Batateira*, uma narrativa indígena do povo kariri que fala sobre o encanto da *Mãe-d'água*, uma serpente que mantém uma enorme pedra que bloqueia a vazão torrencial de água subterrânea da Chapada do Araripe; diz a lenda que a *Mãe-d'água* pode, a qualquer momento (a depender das ações humanas frente à natureza), retirar a pedra da batateira e deixar toda a região do Cariri debaixo d'água, como rezavam as profecias do peregrino líder popular Antônio Conselheiro, de que um dia “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

O entrelaçamento entre as forças da terra e as ações humanas – a sinergia entre o natural e o social – integram os interesses do BACIA; por esse motivo escolhemos nos reunir naquele parque estadual que agrega imensa diversidade biológica e é carregado de histórias. Realizamos nossas práticas dentro de um território tradicional indígena kariri, por meio de uma ação decolonial, no sentido de buscar epistemologias, ontologias e cosmologias outras, não apenas as ocidentais eurotípicas.

A casa sede do parque (feita de taipa, com dois andares, modelo único no Brasil), que se encontra restaurada no *Sítio do Fundão*, foi construída por Jefferson da França Alencar (antigo proprietário do sítio) na

década de 1950; o engenho de pau, que funcionou por quarenta anos, quem construiu foi seu pai, em 1904; existe também uma barragem de pedra que foi construída no fim do século XIX (Alencar, Santos, 2019).

Jefferson morou por muitos anos naquela terra, na casa de taipa assobradada que abriga a sede do parque e uma das mais antigas da região; essa casa está em bom estado de conservação e recebe visitas diariamente. Além desse edifício, o *Sítio do Fundão* conserva algumas ruínas da época em que funcionou o pequeno engenho de cana-de-açúcar (início do século XX). As pessoas que habitam a região dizem que o Imperador Dom Pedro II esteve por ali quando visitou o Cariri na grande seca que assolou a região na segunda metade do século XIX; dizem que o monarca ordenou que se construísse uma muralha para represar a água do rio que cruza o sítio, contribuindo, dessa maneira, com as ações em prol da garantia de vida dos habitantes do sertão. Essa barragem de pedra, construída por pessoas escravizadas a mando do Imperador, ainda está por lá, na beira do rio, como rastro da história de um Brasil de outrora.

O JOGO DE CARTAS: CARTAS-TARÔ/CARTAS-DRAMATURGIA

Hortelã foi realizada durante a **IV Semana do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA**, de 19 de novembro a 22 de novembro de 2020. Reunimos imagens produzidas a partir de fotografias feitas no *Sítio do Fundão* ao longo das práticas de pesquisa do BACIA antes da pandemia de Covid-19 e construímos uma espécie de *baralho-tarô*. Numeradas de I a XVIII cada carta visual trazia também um verbo que remetia às experimentações realizadas pelo BACIA entre a geografia e as ruínas do *Sítio do Fundão*, aos agenciamentos afetivos, à terra, às águas, pedras e árvores daquele espaço, que nos permitiram construir poeticamente possibilidades decoloniais de habitar os espaços e de pensar outros modos de ação, éticos e estéticos.

Não caberá neste artigo aprofundar o percurso criativo das *cartas-tarô*, nem seus significantes, significados e suas ligações com os povos antigos do território kariri. Entretanto, vale salientar que nomeamos essa etapa da experiência como *cartas-tarô* no intuito de nos aproximar de um conjunto lúdico simbólico-oracular que nos permitisse inventar uma relação poético-imagética entre *performer* e espectador, que presentificasse corpos, sensações, memórias, desejos e outras potências em quem escolhesse uma imagem. O que consideramos importante nessa etapa foi construir algo que não estruturasse uma cena teatral, mas que nos permitisse conduzir (*performer*) um jogo imprevisto com quem recebesse (espectador) nossas ligações.

Figura 1 - cartas tarô bacía



Fonte: do autor

Para iniciarmos o jogo disponibilizamos as dezoito cartas em um formulário *on-line* com as seguintes informações:

oi. hortelã, planta verde caracterizada por folhas. folhas-cartas. cartas-mensagens que são lançadas para construção de imaginários. com propriedades de encontro-presença-escuta. jogo de baralho. um telefonema para o agora. agradecemos seu interesse em participar desse nosso jogo hortelã e para isso precisamos que você preencha esse formulário. se te agradar, faça um chá de hortelã.

E pedimos as seguintes informações: nome/cidade; a escolha de uma das *cartas-tarô*; número de telefone, dia e horário que poderiam receber uma ligação telefônica. Esse formulário ficou disponível durante os dias em que ocorreu a IV Semana do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

Optamos por não revelar de imediato todas as etapas da ação ao público; assim, as etapas se construíam conforme as pessoas seguiam as proposições do jogo. Na etapa inicial da performance as pessoas não sabiam que cada *carta-tarô* estaria associada a uma *carta-dramaturgia*³, que funcionou como um oráculo lúdico. A elaboração das cartas escritas foi realizada no início da reclusão causada pela pandemia, em outro jogo-ação experimentado pelo BACIA, em que os participantes escreveram cartas uns aos outros e à pessoas que não participavam do grupo, conforme uma solicitação (provocação) dos/as integrantes do BACIA, tal como escrever uma carta a uma pessoa conhecida ou desconhecida, podendo ser um amigo/familiar/antepassado de alguém do grupo.

Esse trabalho-jogo de escrita espontânea realizado anteriormente por meio da troca de cartas entre os integrantes do grupo foi recuperado (re-jogado) pelo BACIA; reestruturamos os textos enquanto *cartas-dramaturgia* para a ação performativa *Hortelã*. Os textos originais tinham um tom mais pessoal, como lembranças, anseios e relatos de como enfrentávamos a situação de distanciamentos imposta pelo vírus da Covid-19. Para a nova etapa criativa do BACIA, em *Hortelã*, os originais das cartas tornaram-se vetores a serem compartilhados (via ligação telefônica) com pessoas desconhecidas, sorteados no momento em que cada pessoa-público escolhia sua *carta-tarô*.

As *cartas-dramaturgia* promoveram um trânsito de ideias, sensações, imagens, desejos que buscaram penetrar os interlocutores. E, para conhecer um pouco sobre as pessoas com as quais dialogávamos durante as ligações telefônicas, oportunizamos atravessamentos poético-afetivos de **aproximações**, em um momento em que as populações de todo o mundo iniciavam a dolorosa travessia das **separações**, imposta pela pandemia, já que não havia como prever os anos de sua duração.

As palavras de cada *carta-dramaturgia*, então compartilhadas com pessoas conhecidas e/ou desconhecidas, lembraram histórias contadas e conferiram possibilidades para o futuro, imaginando alternativas para além do que estava implícito naquele período pandêmico que nunca havíamos vivido.

³ Optamos aqui por manter o termo *dramaturgia* tendo em vista que foi dessa maneira que nomeamos essas cartas durante a criação de *Hortelã*. No entanto, salientamos que o termo não se filia a corrente estética alguma, conferindo um sentido mais aberto a ele, que aqui diz respeito às escritas que funcionaram como um dos dispositivos da ação performativa em análise.

Figura 2 - exemplo de carta-dramaturgia

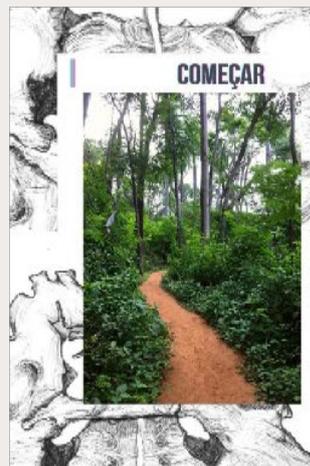
Para começar...

Como começar, o que é começar, onde se encontram os começos? Escrevo-te, tudo é impermanência. Começou antes, está em desenvolvimento, mudará, será outra coisa... os olhos são outros hoje, mas há, ainda, muitas incertezas. Sempre haverá. Gosto das coisas que se transformam, das coisas em fluxo. Tudo é espiral e gira. Escrevo te, como resposta provisória às tuas palavras de outrora, de dezembro, que se foram, mas estão grafadas na caixa virtual do ontem... e em um desses "ontens", começou, por meio do desejo; se concretiza hoje, através da ação.

A AÇÃO DO TEMPO QUE LAPIDA A AÇÃO.

Escrevo-te. Venho (re) dimensionando acontecimentos: o que foi, o que estar, o porvir; percebo uma linha, fragmentada e curva, onde se bifurcam cortezas, dúvidas, abismos e tremores. Aprecio esses tênues desvios que fazem (re) ver antes o visto-não-visto, o antes não visto, o que era ruído, o que era discurso, o que era ruído e tornou-se discurso... mas devaneio também sobre o que atravessa, o que fica, o que é permanente, marcado na pele. Aqui tudo é silêncio, e por silêncio, também compreendo uma série de barulhos, pois tudo gira, tudo está em movimento.

Nesse movimento constante, desfaço, ou re-projeto, tudo que é sólido; apego à lógica líquida, de passagem, de trânsito... há muitas perguntas nisso tudo e nenhuma resposta concreta, tudo mutável, do instante, provisório... cada pessoa encontra seus caminhos para seus fluxos-rios da vida. Enquanto isso, danço nas águas e vou desaguando.



IM AG INE.

*PARE AGORA, MOVIMENTE-SE EM QUALQUER LUGAR
COMO QUISER, FLUXO LIVRE E CONTÍNUO.*

Fonte: Do autor

A prática da escrita e compartilhamento de cartas é muito antiga e a respeito das confidências trocadas entre amigos, mestres, alunos e amantes, enquanto uma das técnicas daquilo que Michel Foucault (2017) chamou de *cuidado de si* utilizadas na Antiguidade Clássica Grega, existiam trocas de cartas em que se expunham o estado da alma e eram solicitados conselhos, evidenciando uma dinâmica sócio-cultural:

[...] em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem. Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade consagrada a si mesmo: ela não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social (Foucault, 2017, p.66-67).

No que diz respeito ao cuidado consigo, muito se frutifica a partir dessa ação poético-social que se efetiva por meio da troca de cartas: autopercepção e presença mais aguçadas; refinamento das qualidades comunicativas e das escolhas criteriosas das palavras; direcionamento de pensamentos e sentimentos a pessoa que, no instante da escrita, faz-se íntima, como uma visita a sua casa; ressignificação de relações interpessoais por consequência de uma ação poética; autoreflexão sobre a forma de cuidado de si e dos

outros, alimentando relações de co-criação poética; entre outros fatores. Sobre a ideia de ação enquanto gesto político presente na Antiguidade Clássica Grega, Cassiano Quilici ressalta:

A ação possuía um sentido bastante específico, distinguindo-se do mero comportamento. Comportar-se significa atuar de modo previsível, correspondendo a uma função e a um papel predeterminados. A ação expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. Agir, nesse sentido, identifica-se mais propriamente com o campo da política, em que os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções (Quilici, 2015, p.115)

A ação de escrever uma carta pressupõe uma pausa para se dedicar ao destinatário; conteúdos afetivos emergem e um vínculo com a pessoa se estreita. É diferente de escrever um *e-mail* ou uma mensagem de celular, em que se pode fazer de modo mais displicente, em meio a outros afazeres. A pausa para escrever uma carta é uma ação especial, pois a natureza respira contigo no ato criativo de tecer a correspondência; memórias, emoções, saudades, desejos, tudo conflui às palavras, de maneira atenta, presente e delicada.

Elaborar uma carta é uma forma de cultivar afetos no ato da escrita, inspirando-se pelo espaço-tempo em que se vive, compartilhando poesia, cuidando de si e do outro, ofertando uma porção da própria vida por meio de palavras tecidas com sentimentos. É, portanto, um potente exercício de alteridade, de afeto e de autoconhecimento; é um deslocamento em direção ao outro/a; é um gesto político; é uma oportunidade de ressignificar desafios e desafetos, de transbordar o olhar em direção ao/a outro/a com certa distância somada à uma proximidade afetuosa.

Escolher a quem enviar uma carta é um processo de percepção sobre a conexão de afeto que se estabelece com a pessoa destinatária; muitos sentimentos vêm à tona e o coração se aconchega ao coração da outra pessoa. É uma relação de aproximação imediata quando a escolha do destinatário é feita. Algumas vezes a escolha se dá espontaneamente, como, por exemplo, acordar pensando em escrever a determinada pessoa com quem se tenha sonhado; em outras ocasiões, a escolha acaba solicitando alguma reflexão quando, por exemplo, nenhuma pessoa emerge de modo intuitivo ou quando acontece de mais de uma pessoa inspirar a escrita.

Durante o tempo em que nos dedicamos a escrita espontânea de uma carta, é possível experimentar alguma conexão mais estreita com a/o destinatária/o e revisitar emoções, memórias, dificuldades, alegrias, em uma atitude de cuidado em que se reencontram os fios que unem uma pessoa a outra, para que sejam ressignificados e/ou restaurados procurando.

AS LIGAÇÕES

Conforme dia e horário sugeridos no formulário *on-line* preenchido previamente pelo/a espectador/a, um/a *performer* do BACIA telefonava para o número indicado. Algumas pessoas estavam em fuso-horário diferente do brasileiro, por exemplo o de Portugal, exigindo certo deslocamento de um horário convencional de uma ligação entre desconhecidos, tal como certas madrugadas. Ao ser atendido/a, o/a artista se apresentava como participante da ação-performativa *Hortelã* e dizia que gostaria de compartilhar uma *carta-dramaturgia* associada à *carta-tarô* que fora escolhida anteriormente pela pessoa e assim iniciavam o compartilhamento poético e a conversa.

A ligação não tinha um tempo pré-determinado de duração, podendo levar de cinco minutos a duas horas; às vezes o que acontecia era a simples leitura da *carta-dramaturgia* e às vezes a conversa era muito

maior do que a poesia compartilhada. A chamada do telefone era a campainha que colocava o corpo em experiência performativa, em estado de presença. Abaixo, segue um relato de uma das *performers* do BACIA, logo após ter realizado uma ligação:

Gente, eu liguei pro André. Eu tava muito nervosa, não estava conseguindo, li várias vezes a carta, estava travada e não ia ligar. E daí liguei. Foi muito incrível. Eu li a carta muito sorridente, é a carta do encontrar. Ele estava sorrindo do outro lado também. E a carta tem algumas perguntas que ele respondia, eu dava esse tempo pra ele. Ele respondeu a primeira e eu dei o tempo dele responder. Enfim, a energia foi muito forte. Quando terminou ele sorriu e falou 'estou muito feliz com esse encontro, tô muito feliz' e falou 'que bom ter esse tempo pra parar e ouvir, a gente vem de uma agitação tão grande e esses espaços são tão importantes, de parar e ouvir o outro'. Então foi uma ligação muito bonita.

ESPAÇOS QUE (DES)VIRTUAM

Como descrevemos anteriormente, *Hortelã* foi realizada em novembro de 2020; o presente artigo trata-se de uma reverberação de nossa participação enquanto representantes do BACIA no evento **Poéticas artístico-pedagógicas na web**, compondo o terceiro debate **Espaços que (Des)virtuam** com o tema **Debate de ações pedagógicas e artísticas na web**, em julho de 2022. A proposta do seminário foi promover o intercâmbio de experiências sobre processos e práticas artísticas realizadas via web. Foi a partir do convite para uma fala nesse evento que pudemos retomar de maneira detalhada e teórica os questionamentos, as referências, os dispositivos, as estratégias e os impulsos levantados durante o período de criação de *Hortelã* para compartilhar em palavras, por meio de nossas falas no evento, um pouco do trabalho artístico-pedagógico que desenvolvemos, desejando que ele encontrasse reverberações e diálogos posteriores à sua realização.

Na tentativa de refletir, falar e escrever sobre *Hortelã*, para além de uma descrição do acontecimento performativo, nos interessa também encontrar eco nas discussões que pensam a cena contemporânea em caráter expandido (Diéguez, 2014) e, nesse sentido, propor certo deslocamento de foco das discussões sobre as condições das construções remotas (transmissões *on-line*, teatro gravado, *lives*, etc), sem criticar aqueles que recorreram a tais práticas, mas perceber a cena não apenas como algo a ser adaptado de seu formato convencional-presencial euro-centrado para um modo virtual de atuação e sim como um espaço desconhecido que se relaciona com o espectador ainda em caráter de processo inacabado (Salles, 2008) e atravessado por outras potências e devires.

Tratava-se naquele momento do início da pandemia, de desobedecer à velocidade imposta pela civilização ocidental, adiando o fim do mundo (Krenak, 2019), experimentando modos de ser e agir sob primas decoloniais, vivendo epistemologias outras. O grau de instabilidade cotidiana que nos foi imposto, o abandono político-social por meio da violência, descaso e deboche do Estado Nacional gerenciado pelo governo daquele período, a convivência com uma sensação presente da morte, as crises psicológicas e emocionais ocasionadas pela situação extrema em que vivíamos, as ações artísticas desconsideradas e/ou ignoradas, entre tantos outros fatores de precariedade da vida a que fomos expostos/as entre 2020 e 2022, nos levaram a pensar em estratégias estéticas que também estivessem sensíveis a uma terapêutica.

Sob influência de trabalhos de Lygia Clark⁴ e das técnicas de *cuidado de si* discutidas por Foucault (2017), desejávamos uma construção que borrásse as fronteiras entre um projeto artístico e práticas não

⁴ Lygia Clark (1920-1988) artista brasileira que inicia sua carreira como pintora e escultora e que, ao longo de sua trajetória, realiza trabalhos relacionados à religação entre vida e arte. Nos interessou aqui as cartas trocadas entre Lygia e Hélio Oiticica nos anos de 1964-1974.

necessariamente teatrais, permitindo-nos atravessar aquele momento específico de maneira criativa e na contramão do terror imposto pela pandemia.

Frente a uma sociedade que passa a impor uma demanda constante de trabalho, um mundo sem pausas, o uso ininterrupto de dispositivos eletrônicos, aplicativos de informática e redes sociais de internet (Crary, 2014), dispusemo-nos a procurar por tempos-espacos que libertassem/descolonizassem nossos pensamentos/sentimentos e criassem condições para experiências de memória, desejos, imaginação e possibilidades para um futuro melhor (Krenak, 2019).

Ademais, a cena que o trabalho-jogo perseguiu se refere àquela que habita a fronteira entre os diversos tipos de linguagem artística, cenas que fazem emergir um acontecimento que não se configura como espetáculo. Uma *cena expandida* que nos transfere da arte à vida, que nos questiona se as ações propostas podem ser ainda consideradas arte (Dieguéz, 2010), uma cena que toca o acontecimento efêmero e liminar proposto pela performance.

Não pretendemos fazer aqui um panorama acerca do campo da performance, mas em traços gerais, nos interessava o que Fischer-Lichte (2008) nos apresenta como algo transitório, efêmero, com qualidade de acontecimento que coloca em questão a noção de espetáculo e passa a incluir nas discussões as práticas cotidianas e as transformações dos modos de vida; também a performance de viés antropológico debatida por Victor Turner que, a partir da sequência de atos simbólicos, busca novos significados para ações públicas (Diéguez, 2010).

Ao recorrermos às cartas trocadas entre os/as integrantes do BACIA que, posteriormente, se tornaram a pista inacabada de decolagem usada para o contato com o espectador/a, nos aproximamos do que Nicolas Bourriaud caracterizou como *estética relacional* ao se referir às práticas artísticas dos anos de 1990. Como exemplo, ele nos dirá que o horizonte teórico da arte passa a considerar a esfera das interações humanas e os seus espaços simbólicos (Bourriaud, 2009), tentando “produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte” (Bourriaud, 2011, p.14).

Tendo em vista o contexto histórico, político e social brasileiro, entendemos que é preciso considerar as diferenças entre o modelo europeu sobre a temática arte/vida/cotidiano, apresentado por Bourriaud, e as propostas/discussões/vivências latino-americanas sobre o assunto, reforçando nosso interesse pelas vias decoloniais sobre os modos de pensar/agir no campo das artes.

Claire Bishop (2012) questiona as considerações sobre a *estética relacional* elaboradas por Nicolas Bourriaud; a historiadora ressalta que considerar a obra de arte como um disparador para a participação não é nada novo, retomando, por exemplo, a frase de Joseph Beuys de que “*todo homem é um artista*”. Segundo ela, Bourriaud sugere que os encontros são mais importantes do que os indivíduos que o compõem. Para Bishop, entretanto, é indispensável que, se a arte relacional produz relações humanas, nos perguntemos quais tipos de relação estão sendo produzidos, para quem e por quê.

Nos interessava buscar em *Hortelã* outras formas de compartilhamentos de nosso imaginário poético para adiar o fim do mundo (Krenak, 2019) e de possíveis relações com a pessoa que estivesse disposta a atender nosso telefonema. Era nossa inquietude organizada esteticamente, sem muitas certezas e que convidasse a pessoa que se disponibilizou a receber nossa ligação a ser participante daquela invenção.

Nessa direção, o lugar do/a espectador/a era redimensionado. Ao revelarmos o conteúdo narrativo da imagem contida na carta escolhida também abríamos a possibilidade da pessoa ouvinte construir algo novo conosco. Na medida em que as ligações aconteciam, passávamos a entender e estruturar mais as regras do jogo e isso potencializava a vontade de participação de quem estava do outro lado da linha chegando a

momentos em que nós, *performers*, entrávamos em conversa com os espectadores ou até mesmo perdendo o controle da narrativa e nos víamos ouvindo a história que nos era contada.

Diante isso, tínhamos que recorrer às regras do jogo (retomar a leitura da carta, ritmo e tom da voz, conduzir a conversa para um final) para que a investigação artística dessa experiência sem significado específico ou sentido único pudesse nos conduzir minimamente. Ainda nessa direção, convidávamos o/a espectador/a a ser atuante na criação, colocando-o/a como participante e criador/a dos processos de compartilhamento poético.

De maneira geral, as técnicas teatrais relacionadas à aquisição de habilidades específicas de representação não nos ajudaram a enfrentar esse desafio de não estar frente a frente com a plateia. De certa forma, as práticas do BACIA que mais se aproximaram da arte da performance foram os procedimentos que usamos como base para a construção programática dessa ação.

A palavra “ação” ganha um lugar privilegiado neste tipo de programa. Tanto é assim que diversos performers a elegem como designação mais precisa de suas atividades. Ela manifesta, em primeiro lugar, uma atitude diante da arte e do mundo, uma escolha por tentar interferir mais diretamente nas relações sociais, no campo político, nas dinâmicas existenciais dos envolvidos, recusando a segmentação em áreas (política, economia, estética, ciência, religião etc.) que caracteriza a cultura ocidental moderna, desde o processo de “desencantamento” e “racionalização” que a inaugura. A performance não quer ser entretenimento, arte, militância política ou religião, pelo menos nos sentidos convencionais desses termos. Ela aspira convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida (Quilici, 2015, p. 113-114)

Nossa ação se alinha à propostas performativas que se caracterizam numa ampla mobilização de procedimentos que incluem práticas artísticas, culturais, rituais, modos de vida, alterações da percepção, estudo dos sonhos, experiências com o silêncio, entre outras. Assim, estamos falando de um *corpo cênico*, para usar a expressão de Eleonora Fabião(2003), que experimenta e investiga o que o afeta e a partir disso inventa possibilidades de ocupar o mundo. Na perspectiva de colocar o mundo em jogo e transbordar a cena, tais modos de engendramento da percepção e subjetivação do corpo eram buscados em nossa experiência e na experiência do/a espectador/a; ou, quem sabe, ao menos sugeríamos disponibilidades outras para quem atendessem nossas ligações.

Existem muitas espécies de plantas conhecidas popularmente como hortelã no Brasil; no Cariri, hortelã é muito usada em chás, infusões e óleos no auxílio do tratamento de doenças respiratórias. A sabedoria popular nos diz que suas raízes rizomáticas não permitem o crescimento de outra planta em um mesmo vaso. Dizem também que alivia dores e relaxa. Enquanto aguardávamos em casa/universidade/trabalho/cama a chegada da vacina contra a Covid 19 para reencontrar as pessoas, tentamos fugir de uma ideia de produtividade imposta pelo ritmo de trabalho e pelo modo de vida ocidental, dedicando-nos a cuidar de si e das outras pessoas; permanecemos fazendo, servindo e tomando chá de hortelã...

Naqueles momentos de introspecção, diante da loucura que o mundo viveu durante a pandemia, tomar chá de hortelã nos estimulava a repensar o que Antonin Artaud (1984) dizia sobre o teatro ser, acima de tudo, um lugar onde nos refazemos. Apoiamo-nos, uns aos outros, para construir ações performativas que nos refizessem e que pudessem contribuir, por meio de uma poética terapêutica, com o refazimento das pessoas com as quais nos relacionamos artisticamente. Uma inquietude que diz respeito à reinvenção das relações, à invenção de outros mundos, dialogando, necessariamente, com epistemologias dos povos tradicionais do Brasil, para descolonizar corpo/mente/espírito e inventar novos modos de vida, de criação, de

educação, não mais centrados em perspectivas que insistem em vincular arte a produto, mas devolvendo à arte sua dimensão de estreitamento com a vida cotidiana, observando as múltiplas estéticas das existências.

Fizeram parte dessa experiência, além de nós, professores/as e coordenadores/as do BACIA, os/as estudantes de graduação Lia Vieira, Maria Letícia, Suimara Evelyn e Thiago Gomes.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, C. L.; SANTOS, P. C. L. O Sítio Fundão Como Patrimônio Histórico, Natural E Cultural Da Cidade De Crato: Narrativas De Antigos Moradores. Anais VI CONEDU. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/61662>. Acesso em: 17/10/2023 11:51
- ARTAUD, A. O Teatro e Seu Duplo. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BISHOP, C. Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.
- BLANCO, M.C.G. Cultivo comunitário de plantas medicinais. Campinas: CATI, 2000.
- BOURRIAUD, N. Estética Relacional. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. Trad.: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DIÉGUEZ, I. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010135. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- DIÉGUEZ, I.; BORGES, (Tradução: E. UM TEATRO SEM TEATRO: a teatralidade como campo expandido. Sala Preta, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i1p125-129. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. Folhetim (Rio de Janeiro), v. 17, p. 24- 33, 2003.
- FISCHER LICHTE, E. The Transformative Power do Performance. Londres/N. York: Routledge, 2008.
- FLORENTINO, A. EPISTEMOLOGIAS DECOLONIAIS E SABERES EM TRÂNSITO NA PESQUISA TEATRAL CONTEMPORÂNEA. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 01-11, 2022. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n1a2022-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55732>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- FOUCAULT, M. História da sexualidade 3: O cuidado de si. Trad. Maria Thereza C. Albuquerque; 4a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GUIMARÃES, C. H. POÉTICAS CORPORAIS DO/A XAMÃ ARTOGRAFISTA: Investigações cosmopolíticas sobre a performance cênica. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 9, n. 3, p. 188-208, 2023. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v10n2a2022-10. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/65233>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- KRENAK, A. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- QUILICI, C. S. O ator-performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 2015.
- SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. 2ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

ARTIGOS

CIDAD-
NÜVENS

JAMES DEAN, UM ARQUÉTIPO ESTELAR DE ATOR: Audiovisualidade atuacional em réplica

Ricardo Di Carlo Ferreira¹

RESUMO

Ter-se-á em conta neste estudo a prerrogativa de *fazer-se* ator estelar arquetípico, estabelecendo-se no cânone da arte de atuação, atualizando o sistema de *verossimilhança atorial* na linguagem do cinema ao ponto de pôr a sua *audiovisualidade atuacional* em réplica. Para tanto, toma-se por objeto de análise as cinesias atorais de James Dean, concatenando, os *estudos atuacionaLis* – área epistemológica muito antiga, atualmente, instalada no interstício, sobretudo do teatro e do cinema. E, a pragmática do *star system*, *estricto cinematográfica*. Ambas, amalgamadas praxeologicamente por James Dean. Os resultados apontam que ele atualizou o arquetipo estelar de ator, impetrando sob este processamento o cinematismo do jovem controverso, rebelde e acirante, cuja audiovisualidade atuacional passou a ser mimetificada até os dias atuais.

Palavras-chave: James Dean, arquetipo estelar de ator, audiovisualidade atuacional

JAMES DEAN, AN ARCHETYPE OF STAR-ACTOR: Acting audiovisuality in replica

ABSTRACT

This study will take into account the prerogative of becoming an archetypal stellar actor, establishing himself in the acting canon, updating the actor's system of verisimilitude in the cinematographic language to the point of replicating his acting audiovisuality. For that, James Dean's actor's kinesias are taken as an object of analysis, considering the *acting studies* - a very old epistemological area, currently installed in the interstice, especially theater and cinema. And, the pragmatics of the *star system*, strictly cinematographic. Both praxeologically amalgamated by James Dean. The results indicate that he maintained the actor star archetype, applying under this processing the cinematism of the controversial, rebellious and challenging young man, whose acting audiovisuality has been mimicked to this day.

Keywords: James Dean, actor star archetype, audiovisuality of acting.

¹ Doutorando em História, linha de pesquisa Arte Memória e Narrativa, na Universidade Federal do Paraná, com bolsa CAPES/PROEX. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pela UNINTER. Graduado em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. Técnico em Arte Dramática – Ator Cênico pelo CEP. Membro do Grupos de Pesquisa (CNPq): *Amena: Arte, Memória e Narrativa/UFPR*, do *Eikos: imagem e experiência estética/UNESPAR*, e do *Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual – GEAs/UNICAMP*. Ator, cineasta, diretor, professor e pesquisador, sobretudo a respeito do ator e suas historiografias, no contexto do teatro e do audiovisual. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

JAMES DEAN, UM ARQUÉTIPO ESTELAR DE ATOR: Audiovisualidade atuacional em réplica

ARRAZOADO CONTEXTUAL DA INSURGÊNCIA ESTELAR DO ATOR-ASTRO

Na Hollywood clássica da Era de Ouro, no Panteão das deidades estelares de um lado havia atores e atrizes, que davam corpos a personagens adultas por volta dos 30 anos de idade, que possuíam grande peso atuacional. Era o caso de *personas* estelares como Greta Garbo (1905-1990), Vivien Leigh (1913-1967), Laurence Olivier (1907-1989) e Marlon Brando (1924-2004). Carecia, todavia, da representação do público mais jovem, que indubitavelmente, ansiava por identificação nas telas, conquanto sob o mesmo nível de atuação. Nessa tessitura, Edgar Morin (1980, p. 8) nos conta que “em 1919, o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes gravitavam ao redor da estrela. O *star system* é, desde então, o coração da indústria cinematográfica”.

Nessa ambiência, começa-se a engendrar, de início, uma fissura de lugar para a fabricação de astros e estrelas personificadoras da juventude estadunidense, sob o tentame mimético de reprodutibilidade do próprio aparato hollywoodiano (já operacionalizado) de mostraçã², não obstante, ante a faixa etária de jovens entre 20 e 30 anos. Obrando, assim, a mesma plástica de beleza, branquitude de fotogenia, bem como o rigor e a robustez de *atuações arrebatadoras*³. Nessa esteira compositiva é James Jean (1931-1955) quem consegue manifestar o difícil feito de corporificar o ideário premente e latente da juventude masculina estadunidense nesse intervalo de tempo criativo, ao nível já estabelecido pelos grandes estúdios via o referente etático anterior.

Notoriamente, ao fazê-lo, o jovem ator conseguira encarnar masculinidades que instavam representação na cinematografia contextual de sua atuação – na estrutura fílmica do período. Em termos atuacionais, o intérprete estelar atualizava o sistema de *verossimilhança atorial*⁴ masculina juvenil do cinema hegemônico através da sua corporalidade, vocalidade e rusticidade. Em outras palavras, esse conspecto da audiovisualidade atuacional é o meio pelo qual o astro passa a servir de referente para a atorialidade masculina, da faixa etática incipientemente posta em visionamento espectral, ante a relevância, igualmente proporcional dos astros e estrelas mais experientes.

ANÁLISE ATUACIONAL DE JAMES DEAN

Importa destacar que o processamento de Hollywood tem perfilado historicamente o capitaneamento de mostraçã dos intérpretes de cânone cinematográfico. Segundo Paludo (2017, p. 34), “entre as décadas de 1920 e 1930, grandes arquétipos polarizaram as telas”. O referido autor ainda diz que:

2 Sabe-se, que “o regime de mostraçã refere-se a uma forma de relato que consiste simplesmente em mostrar personagens que executam uma ação” (Gobatto, 2009, p. 196).

3 Sobre o arrebatamento do ator, quando em atuação, corresponde ao “arrebatamento interior do personagem – item atuacional que provém da replasmaçã de verdades no interno e no externo do ator, e por isso mesmo, imanta a impressã de incorporaçã do ator pelo personagem o *embodiment in acting*” (Ferreira, 2021, p. 206).

4 Acerca da verossimilhança atorial: “o verossímil é o referente daquilo que já foi feito, sob a égide de julgo a respeito do quão crível a atuaçã foi: se ela foi convincente. Mas o efeito verossímil se dá pelos filmes que já foram feitos, e pelo constructo da atorialidade, algumas vezes de um único ator, que vem a instaurar novos efeitos de verossimilhança, mediante as suas corporificaçães” (Ferreira, 2021, p. 185).

o arquétipo consiste em uma imagem de referência que provoca identificação, reconhecida, sob certo sentido, de modo universal, e que apresenta traços de comportamento humano comuns presentes de forma muito semelhante em entes diferentes, em espaços geográficos muitas vezes extremamente distantes e culturalmente distintos (Paludo, 2017, p. 34).

Assim sendo, inextricavelmente, no que diz respeito à sua operatividade do e no *star system*, James Dean insta um até então, novo, arquétipo estelar de ator: o jovem belo, atraente, rebelde, problemático, conquanto acirrate.

Tal conspeção, designa a parcela da sociedade identificável, reconhecida em certo sentido, em termos sociogeográficos, culturalmente perceptível, mas não mostrada artisticamente, em protagonismo, na seara cinematográfica. Mais magro e franzino do que o habitualmente mostrado nas telas, James Dean surgia instando a languidez masculina, neste solo, o que abriria espaço, anos mais tarde para corporalidades como a de Anthony Perkins em *Psicose*, (*Psycho*, Hitchcock, 1960) – sob traços de androgenia.

Dito de outro modo, James Dean abriu espaço de representação para masculinidades não rígidas, caminho aberto, em grande medida pelo sucesso de James Dean; tanto em corporalidade, quanto na própria fisicidade (corpos não tão musculados, corporeidades não tradicionais do clássico varonil, mas, sim, sob a representação do mancebo andrógino).

Esse mesmo tipo corpóreo é verificado, adiante no tempo, nas décadas de 1980 e 1990, outrossim, em astros, quando muito jovens, como: Leonardo DiCaprio (1974) em *Romeu + Julieta* (*Romeo+Juliet*, Baz Luhrmann, 1996) e em *Titanic* (James Cameron, 1997); Tom Cruise em *Negócio Arriscado* (*Risky Business*, Paul Brickman, 1983); e, Johnny Depp (1963) em *Férias do Barulho* (*Private Resort*, George Bowers, 1985).

Além dos intérpretes mencionados acima, contemporaneamente, um exemplo, de que esse arquétipo permanece sendo vetor importante do *star system*, sem dúvidas, é Timothée Chalamet (1995), que, num contexto relativamente mais aberto tem representando, inclusive, um personagem homossexual de forma explícita, como em *Me Chame Pelo Seu Nome* (*Call Me by Your Name*, Luca Guadagnino, 2017).

Notavelmente, todos esses intérpretes, incluindo, Dean, congregam para além do arquétipo de *astro-ator*, mas também, as corporificações acirrantes, de feições adônicas⁵.

Atendo-se à James Dean, sua audiovisualidade arquetípica de astro-ator adônico foi engendrada, atorialmente. A primeira via, certamente, corresponde à própria *fisicidade* de James Dean, *feição adônica*: rosto juvenil, traços delicados, nariz e lábios finos – imagem 11 -; corpo magro, levemente musculado (imagens 6, 7 e 8); cabelos jogados para trás num topete (imagens 2, 3, 9, 10 e 11), que os revisionistas associaram como uma das grandes inspirações de Elvis Presley (1935-1977), algo que o próprio cantor chegou a assumir.

5 Eles imantam corporeidades e feições adônicas. Homens muito jovens e bonitos, com traços de androgenia, indexados, assim ao arquétipo de Adônis, que aciona a guisa de aparência da fisicidade masculina portadora de fragilidade, em termos de beleza e fruição da sexualidade, volvendo atração física entre os entes, sob orientação sexual não definida. Para que se entenda, na seara mitológica, Adônis, quando morto é transformado em uma anêmona, é “metamorfoseado nesta flor” (Florencio, 2017, p. 1631). A delicadeza e o sublime não é rechaçado por esse arquétipo masculino, em que ser andrógino, não é de nenhum modo um problema, mas uma qualidade. Outro aspecto adônico importante, diz-se da brevidade da juventude de Adônis, posto que este deus grego teria sido assassinado jovem. Há, assim, um culto à juventude masculina. Segundo Dutra (2010, p. 12) a “principal característica de Adônis era a infinita graciosidade. (...) Esse Deus mitológico, por sua beleza e ingenuidade, causou intrigas, despertou a inveja de outros homens e acabou por ser morto”. Muito próximo, por exemplo, do que os atores-astros muito jovens parecem ser/ter imbuídos em suas imagens (de *personas* cinematográficas), não estritamente nas figuras de seus personagens, porquanto, essa aura culmina no plano extrafílmico: a esfera midiática, em que estes intérpretes estelares são profusamente mostrados e explorados, inclusive, a respeito de suas vidas e relacionamentos afetivos. Vide a contumaz especulação da orientação sexual destes jovens. Em tudo isso, James Dean, é sobejamente indexado: jovem, muito belo, portador de traços andróginos no seu ser-estar, sexualidade não definida explicitamente; exercia forte fascínio no público, e morreria muito jovem.

A segunda diz respeito à *corporalidade* empregada pelo intérprete: sinuosidade (imagens 7 e 8), corpo retesado (imagens 2, 8 e 9), ombros franzidos (imagens 2 e 3), rosticidade oscilante entre histeria e ar choroso (imagens 2, 3, 4, 5 e 6). Aplicava o choro histérico propriamente dito – imagens 4, 5, e 6, e o estado de compungimento - o vulgo *beicinho*, como prenúncio da ação lacrimosa – imagens 2 e 3. É importante ter em mente que:

não é por acaso que a escala dos planos no cinema - *close-up*, primeiro plano, plano americano, plano médio, plano de conjunto - estabelece-se em referência à inscrição do corpo do ator no quadro: sabe-se que a própria idéia da decupagem da cena em planos de escala diferente nasceu do desejo de fazer com que o espectador captasse, pela inclusão de um *close-up*, a expressão do rosto de um ator, de sublinhá-la, de marcar, desse modo, sua função dramática” (Aumont *et al.*, 2009, p. 274).

O terceiro viés de ação é referente à *rosticidade*⁶ de James Dean, que é marcada pelos olhares lancinantes, a cabeça reclinada em diagonal, no sentido horário e anti-horário, ora aproximando, ora distando a orelha das costas (imagens 5, 7, 9, 10), e, da mesma maneira, em relação aos ombros (imagens 2, 3, 4, 6, 7, 8 e 10). Essas ações, o artista realiza, predominantemente, um cinematismo próprio inaugural num campo de *mise en scène* realista e verossímil. Veja, essas direções vinham sendo, inclusive, decodificadas no campo da dança, não no cinema.

Inobstante, a audiovisualidade de Dean encaixa-se perfeitamente, sobretudo na sequência fílmica de *Vidas Amargas* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) – imagens 4 e 5 -, como o personagem Cal Trask, em uma decodização de Laban (1978) (teórico expoente da linguagem da dança), abaixo descrita:

O rosto olha para a frente, voltando-se alternadamente para a frente no sentido horário e no sentido anti-horário, tão longe quanto lhe for possível. Isto quer dizer que as orelhas direita e esquerda aproximam-se, cada uma por sua vez, dos ombros direito e esquerdo, respectivamente (Laban, 1978, p. 93).

Reitero que Laban (1978) nos abaliza do corpo dos palcos, e não nas telas, e, não de atores; muito menos, no contexto de *performances* atuacionais realistas, regidas pelo regime da verossimilhança cinematográfica. Parece, algo difícil de transpor e instar de uma linguagem para outra. Neste caso, da dança para a interpretação cinematográfica, e, de fato é muito complexo, conquanto não para James Dean, que detinha isso, como imanente à sua audiovisualidade atuacional, o que não significa dizer que isso não fora construído (em *corporalidade/cinematismo*) por ele. Neste sentido, para que se entenda:

Existe, então, como que uma presença específica do corpo no cinema, uma pura singularidade, uma aura natural do ator que o torna insubstituível e inimitável. Foi em cima desta presença que o cinema construiu o famoso star system, pelo qual um ator, ou antes, sua amplificação em forma de imagem, atua como um imã sobre a multidão. A star é antes de tudo uma *corporalidade* intransferível. Ninguém confunde Rita Hayworth com Ava Gardner ou Marilyn Monroe, por mais que todas elas tenham simbolizado o glamour ou o *sex appeal* hollywoodianos (Roubine, 1987, p. 27).

Retomando o aspecto epistemológico: sabe-se que James Dean frequentou a Actors Studio⁷ de Lee

⁶ Designa todo o trabalho do ator, que se realiza na região da cabeça, extrapola, dessa maneira, o aspecto físico - das feições naturais, mas engloba o que se faz a partir dessa confluência. São as expressões faciais e os movimentos da cabeça. Considerada, parte nobre da significação e produção de sentido do ator, sobretudo no campo do cinema, em que historicamente, estabeleceu-se o *close-up*. Na rosticidade, “as expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais” (Laban, 1978, p. 45).

⁷ Escola célebre de atuação dos Estados Unidos da América. Teve por alunos, nomes como Marlon Brando e Marilyn Monroe

Strasberg (1901-1982), e, também, chegou a angariar aulas de dança (imagem 1). Logo, Dean se tratou de um ator, que buscou especialização nos estudos atuacionais mais afamados de seu contexto operacional, o que se aliava aos estudos do corpo, que sabemos, compõem já há longo tempo à formação atoral. Todas essas questões são constatadas nas imagens de suas personagens, mais afamadas: Cal Trask em *Vidas Amargas* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) e Jim Stark *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955).

Imagem 1 – James Dean em uma aula de dança com Eartha Kitt, New York, 1955, fotografado por Dennis Stock



Fonte: Artnet

Imagens 02, 03, 04 e 05 – Fotogramas de James Dean, em *Vidas Amargas* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)



Fonte: *Vidas Amargas* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)

(1926-1962). O método de ensino baseava-se em interpretações/apropriações do sistema de atuação arrolado por Constantin Stanislavski (1863 – 1938), e adaptado para o contexto cinematográfico de Hollywood.

Imagens 06, 07, 08 e 09, 10 e 11 – *Fotogramas de James Dean, em Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955*



Fonte: *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)*

Há, ainda, um terceiro aspecto, mais imbricado com a linguagem cinematográfica, que concerne à indumentária e caracterização: roupas despojadas, joviais, calças jeans, jaquetas em cortes colegiais – este último aspecto é empregado, em dissolução à audiovisualidade de Dean, sobretudo no último filme mencionado. Tratava-se de uma corporeidade disruptiva à tradição do sistema de estúdios. Sua audiovisualidade atuacional não era hiper-masculinizada, nos mostrava um corpo fluído, com vocalidades mais aproximadas do *agudo* (o *grave* foi associado à expressão vocal masculina por longas tradições atorais, do teatro ao cinema). Ainda sobre o seu trabalho de voz, James Dean empregava tipos vocais chorosos: *voz fluída, trêmula e crepitante*⁸. Tais modulações vocais não tinham sido empregadas na linguagem do cinema, até este momento, por astros masculinos.

Dessa maneira, a operatividade cinematográfica de James Jean emanou um novo arquétipo estelar de intérprete: o jovem ator-astro rebelde disruptivo, acirrante, adônico, cuja audiovisualidade atuacional tem sido desde a sua insurgência replicada em toda a linguagem audiovisual. Muito bem quisto pela espectralidade, seu modelo, por consequência tornou-se almejado para o ser-estar de jovens atuantes que são ou se pretendem fazer-se atores estelares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

James Dean, não apenas, amalgamou as identidades de astro e de ator de maneira profícua como seus antecessores e contemporâneos estelares, mas ele atualizou esse processamento, instando ao cenário hollywoodiano a audiovisualidade adônica, juvenil, acirrante: um novo arquétipo de astro e ator. Dean imbricou as instâncias intra e extrafílmica, diluindo a sua *persona* e suas personagens, em sua personalidade

⁸ Voz Fluída: “do ponto de vista auditivo, percebemos, a voz fluída como uma sensação fluída como uma sensação agradável, solta e relaxada, com tendência à frequência fundamental grave, sendo uma marca de locução masculina” (Behlau, 1997, p. 74). Além disso, “confere sensualidade ao falante e passa sedução ao ouvinte” (Behlau, 1997, p. 130). Voz trêmula: “passa sensibilidade excessiva, fragilidade, indecisão, medo e também senilidade” (*idem*, 1997, p. 131). Voz “causa estranheza, medo, aflição (*ibidem*).

mediática, presentificando o ideário da juventude masculina estadunidense. Nesta realidade compositiva, James Dean trouxe à tona uma juventude masculina controversa; no plano atoral “é curioso observar que todo ator começa por se impor através da impressão de autenticidade transmitida pelas suas interpretações”, conforme nos diz Roubine (1987, p. 67), e, que: “Em confronto com ele, seus predecessores parecem subitamente artificiais!” (*ibidem*). James Dean, sem dúvidas conseguiu realizar isso. Nada obstante, o ator, suscita, na história do cinema, novas modulações de corpo, rosto e voz, tornando retrógrada a masculinidade varonil do período, atribuindo às suas personagens tons de feminilidade, androgenia, histeria, de jovialidade e caráter adônico. Nas palavras de Roubine (1987):

James Dean, nos anos 50, configura o próprio rosto da juventude americana. Trinta anos depois, percebemos os artifícios, e até mesmo os tiques de um jogo facial (cabeça inclinada, piscar de olhos), e nos lembramos então que este “natural” era um produto habilmente fabricado pelo Actors’ Studio e por Hollywood (Roubine, 1987, p. 67).

Ainda que sob outras palavras, dado que carece nessa assertiva do referido autor maior acuracidade, algo que somente a especialização na linguagem atorial (linguagem do ator) permiti-lo-ia acessar, independentemente de ele ser, como de fato é, um ator de excelência, posto que a linguagem atorial aciona uma guisa de epistemologias retroalimentadas, que ao serem postas em reflexividade em termos cinematográficos tornaram-se sobejamente complexificadas – não que já não fossem, muito pelo contrário. A linguagem atorial é antiqüíssima, remonta as primeiras manifestações comunicacionais da raça humana, tendo sido inventariada pela arqueologia, reconstruída ante a sua participação (e inferência em inúmeras outras artes).

Não obstante, o que o autor Jean Jacques Roubine (1987) frisa, vem a ser, um dado interessante para discussão, trata-se da audiovisualidade de James Dean⁹. Nessa consonância, alvitro que a *audiovisualidade atuacional*¹⁰ concerne aos aspectos de atuação em *corporificação* engendrados pelo ator/atriz, em alinhavo e/ou dialogia ao sistema de captação fotográfica e audiográfica da realidade fílmica que se projeta construir.

Assim, o ator é forma importante na composição da obra audiovisual em que ele está figurando, em som e imagem. Sendo assim, a audiovisualidade de James Dean refere-se, num primeiro olhar à beleza, conquanto, sabemos que ela só se efetiva, em termos cinematográficos, se ela vier a calhar na fotogenia¹¹, posto que nem toda pessoa bela consegue fazer-se fotogênica. Beleza e fotogenia não são sinônimos. Em outras palavras, ela não se restringe a isso, no caso específico de James Dean, ela torna-se inextricável - questão relativamente comum entre os estelares. Neste sentido, eu ressalto, ainda, que:

9 A “audiovisualidade é uma atualização do audiovisual que se viabiliza na combinatória de som e imagem. Estas atualizações se dão de diversas maneiras, pois toda construção de um objeto de audiovisualidade obedece às lógicas e articulações do dispositivo tecnológico. Desse modo, temos o cinema que se atualiza através de filmes, a TV que se atualiza em programas televisivos, estes em gêneros, e assim por diante” (Barbosa e Marqueto, 2007, p.1).

10 Audiovisualidade do ator/atriz. Lembro, outrossim, que atorial e atoral são sinônimos relativos à ator/atriz, e aquilo que emana e concerne a esses artistas. *Atorialidade* significa *corpus* de atores.

11 Roubine (1987, p. 67) de maneira muito precisa nos diz que “o rosto do ator no cinema, requer qualidades que não são exatamente as que pedem o teatro. Podemos reunir estas qualidades sob o termo geral de fotogenia”, entretanto, ele ressalta “que não se queira dizer com isso que o ator precisa fornecer sempre uma imagem sedutora de si mesmo” (*ibid*). Por conseguinte, de acordo com o autor: “Certos rostos “absorvem” especialmente a luz, “falam” à câmera, de tal maneira que revelam capacidades de expressão e de emoção sem relação com a beleza ou o *sex appeal* e sem emprego no palco. Ao contrário, poderá acontecer que a presença cênica de um ator não consiga transferir-se para a imagem. A que atribuir esta fotogenia? A resposta é certamente complexa: existe primeiramente uma natureza fotogênica, privilégio de uns e não de outros. Há, em seguida, um instinto, uma espécie de saber pessoal do ator sobre o seu próprio rosto e as relações que ele pode estabelecer com os recursos técnicos do cinema” (Roubine, 1987, p. 67-68).

Esse preceito, a fotogenia, é definidor de muitas carreiras atorais, e conforme exposto, não está tão relacionado a figuração do rosto no sentido de aparecer lindo em cena. Essa ideia acabou sendo construída pelo fato de que inúmeras vezes atores fotogênicos eram considerados também muito belos, algo que também é borrado pelos preceitos de fascinação e de divismo. Seriam realmente considerados tão belos, se não figurassem nas telas do cinema, se não houvesse toda a publicidade engendrada na criação de suas *personas* estelares? Por certo que não (Ferreira, 2021, p. 87).

Adiciona-se a isso a mística da profissão de ator cinematográfico de fazer-se eternizado, um ente mitológico, olímpico. Contudo, ainda que todo esse contexto seja propício, há que se ressaltar, que outros intérpretes também obtiveram todos esses recursos, e ainda assim não conseguiram erigir carreiras bem sucedidas. É indicial, nesta medida, que ser um intérprete de excelência constitui-se como fator de grande impacto para a consolidação das carreiras dos atuantes no cânone atoral.

Outrossim, a aparição¹² de James Dean logo imantou-se de fascinação. Sabe-se que

é fascinante o que controla pela potência de seu olhar, o que imobiliza e cativa por seu brilho, o que deslumbra por sua beleza, sua ascendência ou seu prestígio. Pela *mímesis* e por mecanismos de identificação” (Aumont; Marie, 2003, p. 119).

Da ausência do que corrobora tal preceito, nunca, jamais, poder-se-ia acusá-lo; ao passo James Dean foi um dos astros que o melhor caracterizava atorialmente. Não bastasse isso, a morte, e o lançamento póstumo de dois de seus filmes¹³ erigiram, em sobremaneira, o estabelecimento aurático¹⁴, de mito, ao ator-star James Dean. Dessarte, o artista conseguiu instar arquétipos, com sua aparição: de personagem/ser humano (em termos de representação social), e, também, de ator-estelar, em imbricação: jovem, adônico e acirante (estadunidense/ocidental), sob o título de seu mais célebre filme: *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)*.

James Dean personificava esse jovem disruptivo, dos padrões estabelecidos do ser-estar *young man*. Adônico, não hipermasculinizava as suas personagens. Ao contrário, ele insistia em mostrar-nos as suas fragilidades, em audiovisualidade atuacional, que passou a ser mimetificada até os dias atuais, conforme exposto nessas páginas, por nomes como: Leonardo DiCaprio, Tom Cruise, Johnny Depp e Timothée Chalamet. Presentificações e cinesias atorais (caminhos/movimentos socioantropológicos de ator) praxeológicas análogas à James Dean.

12 O preceito de aparição possui duas acepções, e, sobretudo “os *stars* imantam as duas: a primeira (tradicional), da ordem do surgimento da mostração cinematográfica – de quando os intérpretes adentram a ambiência das telas. E, a outra da ordem fenomenológica, própria das deidades e dos sujeitos portadores dessa *aura* – algo replasmável pelas personalidades olímpicas dos *stars* do cinema. Desdobrarei essa discussão ao longo das próximas páginas” (Ferreira, 2022, p. 212).

13 Foram lançados postumamente: *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)* e *Giant (Assim Caminha a Humanidade, George Stevens, 1956)*.

14 Diz-se que se trata de “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170).

REFERÊNCIAS

- ARTNET. **James Dean at a dance lesson with Eartha Kitt**, New York, 1955, by Dennis Stock. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/dennis-stock/james-dean-at-a-dance-lesson-with-eartha-kitt-new-C3R993TFfsv02fXli07bcg2>. Acesso em: 20/10/2022.
- ASSIM caminha a humanidade. Título original: Giant. Direção: George Stevens. EUA. Warner Bros, 1956. 1 DVD (201 min), cor.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BARBOSA, Camila Cornutti; MARQUETTO, Liselote Rahmeier. Audiovisualidades nas mídias: o cinema e os mundos artísticos. In: **VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul**, 2007, Passo Fundo. VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul, 2007.
- BEHLAU, Mara. **Avaliação e tratamento das disfonias**. São Paulo: Lovise, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRENEZ, Nicole. La nuit ouverte: Cassavetes, l'invention de l'acteur. In: **Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique - Le Théâtre dans le cinema**, nº3, Paris, Cinémathèque française, 1992-1993, pp. 89-102.
- DUTRA, Mirian. **Vaidade masculina**: a percepção do homem sobre a beleza e os cuidados com a aparência. 38 f. Monografia de Conclusão de Especialização em Marketing. Unisinos, Porto Alegre, 2010.
- FÉRIAS do Barulho. Título original: Private Resort, George Bowers. Trister Pictures, 1985. 1DVD (82 min), cor.
- FERREIRA, Ricardo Di Carlo. **Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais**. 240 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.
- FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Presley, um híbrido modélico à audiovisualidade atoral: uma aparição corporificando masculinidades. **Revista Científica de Artes** (Curitiba. Online), v. 26, p. 211-235, 2022.
- FLORENCIO, Francisco de Assis. As plantas e os deuses na mitologia. In: **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, 2017. p. 1630-1647.
- GOBATO, Marcelo Roberto. **Entre cinema e videoarte**: procedimentos disjuntivos de montagem e narrativas sensoriais. 327 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- JUVENTUDE Transviada. Título original: Rebel Without a Cause Direção: Nicholas Ray. EUA. Warner Bros, 1955. 1 DVD (110 min), cor.
- McGILLIGAN, Patrick. **Cagney**: the actor as auteur. Cranbury, New York: A. S. Barnes and Co., 1975.
- ME CHAME PELO SEU NOME. Título original: Call me by your name. Direção: Luca Guadagnino. Sony Pictures Classics 2017. 1DVD (132 min), cor.
- MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- NEGÓCIO Arriscado. Título original: Risky Business, Direção: Paul Brickman. Warner Bros, 1983. 1DVD (99 min), cor.
- PALUDO, Ticiano Ricardo. **Da mitologia ancestral à mitologia musical**: reflexos do espetacular e do hiperespetacular em videoclipes de David bowie, Kiss e Lady Gaga. 329 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), PUCRS, Porto Alegre, 2017.

PSICOSE. Título original: Psycho. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. Produção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Paramount Pictures, 1961. 1DVD (107 min), p&b.

ROMEU+Julieta. Título original: Romeo+Juliet, Direção: Baz Luhrmann. Fox, 1996. 1DVD (120 min), cor.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

TITANIC. Direção: James Cameron. Paramount Pictures, 1997. 1 DVD (195 min), cor.

VIDAS Amargas. Título original: East of Eden. Direção: Elia Kazan, EUA, 1955. Produção Elia Kazan, Warner Bros, First National Films. 1 DVD (115 min), cor.

MARIA AUGUSTA RODRIGUES “A RAINHA DA COR” DO CARNAVAL BRASILEIRO
– Uma Revisão Integrativa

Alexandre Gonçalves¹
Helenise Monteiro Guimarães²
Madson Luis Gomes de Oliveira³

RESUMO

Importante artista no cenário do carnaval e do ensino das artes, Maria Augusta Rodrigues possui uma produção que se caracteriza, principalmente, por uma maneira bem peculiar; o trabalho da artista vai da sofisticada simplicidade a originalidade do abstrato ao requintado “luxo da cor” em oposição ao “luxo do brilho”. O presente artigo traz como objetivo, entender qual o estado da arte das pesquisas acadêmicas sobre Maria Augusta Rodrigues, através de um amplo levantamento para conformar os dados sobre uma artista tão plural.

Palavra-Chave: Maria Augusta Rodrigues, Imagem e Carnavalesco.

RESUMEN

Importante artista en el escenario del carnaval y la educación artística, Maria Augusta Rodrigues tiene una producción que se caracteriza principalmente por una manera muy peculiar; el trabajo de la artista va desde la sofisticada sencillez a la originalidad de lo abstracto al exquisito “lujo del color” en oposición al “lujo del brillo”. Este artículo tiene como objetivo comprender el estado del arte de la investigación académica sobre Maria Augusta Rodrigues, a través de un amplio relevamiento para conformar los datos sobre una artista tan plural.

Palabra clave: Maria Augusta Rodrigues, Imagen y Carnaval.

1 Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA)/UFRJ; bolsista CAPES; pesquisador do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas – NesCaFe (CNPQ). Rio de Janeiro/RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2683850771502309>, <https://orcid.org/0000-0001-8453-7750>; e-mail xandoenf@yahoo.com.br.

2 Professora Associada 1 do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; docente e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV EBA/UFRJ; Coordenadora do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas – NesCaFe (CNPQ). Rio de Janeiro/RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6266807318429051>; e-mail heleng46@gmail.com.

3 Professor Associado do Departamento de Artes Utilitárias Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; docente do Programa de Pós-Graduação em design; responsável pela disciplina Formas Particulares de Design; pesquisador do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas – NesCaFe (CNPQ), atuando principalmente nos seguintes temas: Moda, Carnaval, Figurino / Indumentária, Artes e Design. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, <http://lattes.cnpq.br/7992901895916913>; e-mail madsonluis@eba.ufrj.br.

MARIA AUGUSTA RODRIGUES “A RAINHA DA COR” DO CARNAVAL BRASILEIRO**– Uma Revisão Integrativa****A PLURALIDADE DE UMA ARTISTA**

Importante artista no cenário do carnaval e do ensino das artes, Maria Augusta Rodrigues possui uma produção que se caracteriza, principalmente, por uma maneira bem peculiar em entender e construir sua arte. O trabalho da artista e professora Maria Augusta vai da sofisticada simplicidade a originalidade do abstrato ao requintado “luxo da cor⁴” em oposição ao “luxo do brilho”⁵. Compreende, portanto, uma arte única e repleta de referências e significados, uma arte plural.

Sua atuação se inicia como aprendiz de carnavalesca, verdadeiramente, pelas mãos de seu mestre na Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ), Fernando Pamplona⁶. Foi por intermédio de um convite:

[...]do professor Pamplona que eu comecei a trabalhar em carnaval. Junto com ele fazia não só o Salgueiro, escola de samba, como fazia naquela época as grandes decorações de rua no Rio de Janeiro, para o Carnaval e muitos de Natal.

Os bailes do Copacabana Palace também foram um espaço importante de aprendizado para a jovem Maria Augusta, conforme relata Nilton dos Santos, em sua obra *“Maria Augusta Rodrigues, carnavais e constituição de subjetividade”*, de 2010.

Ao designar Maria Augusta como uma “artista múltipla”, deseja-se evidenciar dois aspectos principais em sua produção: primeiro, a pluralidade de suas experimentações, tanto em materiais alternativos como na paleta de cores utilizada; e segundo, as suas diferentes atuações profissionais e a maneira como tais saberes contribuíram para o seu processo formativo. Sua produção abrange diversas linguagens, dentre elas: seu trabalho, junto ao grupo de Fernando Pamplona; as decorações da cidade do Rio de Janeiro para o Carnaval assim como os salões do Copacabana Palace e do Teatro Municipal para os bailes de Carnaval; a produção de desfiles memoráveis na União da Ilha do Governador na qual produz uma identidade visual única; sua atuação como docente na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), hoje, Escola de Belas Artes (EBA); seu trabalho como comentarista e pesquisadora de carnaval.

Importa mencionar que o contexto histórico de formação da artista se deu ainda criança. Maria Augusta ia com a mãe a todas as festas populares da região. Sua paixão pelo carnaval vem daí: era o carnaval da poeira subindo; com boi pintado dançando na rua; desfile de rancho; desfile de caboclo; bailes de clube. Tudo muito colorido - uma das características mais marcantes de sua carreira.

Aos dezessete anos de idade, em decorrência de um acidente de percurso, Maria Augusta vai para a Escola de Belas Artes que se apresentava, à época, como um centro de formação em várias áreas das artes plásticas. Na época, pretendia cursar arquitetura, porém, muda de opção para artes decorativas, curso de duração de 6 anos, depois artes gráficas, que era, o que é hoje publicidade e propaganda e gravura junto. E, logo em seguida, obtém sua especialização em Cerâmica.

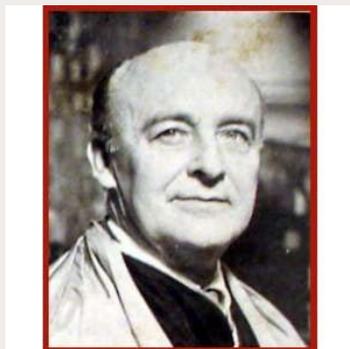
No ambiente universitário, Maria Augusta encontrará seus primeiros mestres, como Quirino Campofiorito,

4 Joaosinho Trinta traz um modelo de criação pautado em materiais requintados e luxuosos, figurinos baseados em personagens históricos e ricos além de grandiosidades nos figurinos e alegorias. (FERREIRA, 2010, p.321)

5 O pesquisador Felipe Ferreira, retrata o carnaval “O Domingo” da União da Ilha do Governador como um divisor de águas para a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues e também para a agremiação insulana, pipas, balões e pranchas faziam as vezes de adereços, criando um modelo de desfile alternativo, privilegiando a descontração e as soluções plásticas populares

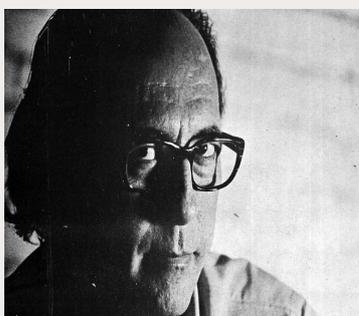
responsável pelo desenvolvimento de certas habilidades específicas que, posteriormente, lhe servirão no mundo carnavalesco. Os assistentes de Campofiorito, no ateliê da EBA, eram Cláudio Moura e Fernando Pamplona, também professores da universidade.

Figura 1 – Prof. Quirino Campofiorito



Fonte: EBA-UFRJ.

Figura 2 – Prof. Claudio Moura



Fonte: EBA-UFRJ.

Figura 3 – Prof. Fernando Pamplona



Fonte: EBA-UFRJ.

Este último (Figura 3) foi o responsável pelo convite à estudante para trabalhar com decoração de carnaval e, posteriormente, no GRES Acadêmicos do Salgueiro. Foi por intermédio do professor Fernando que Maria Augusta iniciou-se a trabalhar no carnaval. Junto com ele, fazia não só o Salgueiro, escola de samba, como fazia, naquela época, as grandes decorações de rua no Rio de Janeiro, para o Carnaval, e, também, para o Natal.

Com Campofiorito e Pamplona, Maria Augusta desenvolve a prática de uso da *goauche*, na pintura dos projetos de decoração de rua, como cita Santos (2010, p.07):

[Eu] guachava. Usava *gouache*. E ele [Campofiorito] sempre chamava os alunos para ajudar a pintar os projetos para decoração de rua. Que era um concurso maravilhoso. As pranchas das decorações, os desenhos, as perspectivas eram fantásticas. E eu fui ajudar a guachar. (SANTOS, 2010, p.7)

Realizando este trabalho de “guachar”, Maria Augusta conhece Arlindo Rodrigues, cenógrafo do Teatro Municipal e, segundo suas palavras, “pessoa vital na minha vida.”(BRISO, 2015, p. 2).

No entanto, mesmo sendo contemporânea a esses movimentos, Maria Augusta consegue desenvolver seu próprio caminho, sem se vincular declaradamente a nenhum deles. Desse modo, lida com essas vertentes sem se deixar levar por modismos.

Todavia, é possível perceber em sua produção a influência das várias vertentes abstratas que traduziam uma forma crítica e despojada, bem como uma leveza e humor em suas formas e cores; um trabalho que traz a comunicação e identificação com o público como um objetivo central a sua proposta, uma forma simples em apresentar um enredo trazendo o cotidiano da população, destacando suas atividades num dia de lazer ou num simples questionamento: O que será o Amanhã?

Figura 4 - O Amanhã 1978



Fonte: Acervo União da Ilha.

Figura 5 – Domingo 1977



Fonte: Acervo União da Ilha.

Figura 6 - O que será? 1979⁷



Fonte: Acervo União da Ilha.

⁷ Imagem 6: O que será? De 1979. Esse enredo foi idealizado por Maria Augusta, sendo desenvolvido por Adalberto Sampaio.

Partindo desse entendimento, busca-se analisar qual o estado da arte das pesquisas acadêmicas sobre Maria Augusta Rodrigues. Para tanto, se fez necessário um amplo levantamento para conformar os dados sobre uma artista tão plural.

Em busca de validar tal percepção optou-se pelo desenvolvimento de uma Revisão Integrativa, “[...] assim denominada por fornecer informações mais abrangentes sobre um evento particular, interconectando elementos isolados dos estudos existentes”. (SAMPAIO; MANCINI, 2007 *apud* FREITAS; CARVALHO; MENESCAL, 2010, p.4). A opção por essa metodologia, frente as outras modalidades de revisão bibliográfica e documental, se baseou na amplitude da abrangência da Revisão Integrativa, permitindo a inclusão de estudos e outros documentos. Além disso, a abordagem escolhida incorpora um vasto leque de propósitos, como, a definição de conceitos, revisão de teorias e evidências, e análise de problemas metodológicos de um tópico particular, como é descrito por Whitemore e Knafelz (2005 *apud* SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2020) . Para os referidos autores, essa ampla amostra deve gerar um panorama consistente e compreensível de conceitos complexos.

Ainda em relação às vantagens do uso da Revisão Integrativa para sistematizar referências, Freitas, Carvalho e Menescal (2010) destacam que esse é um método científico que se mantém receptivo à introdução de novos estudos ou mesmo no decorrer da coleta de dados. Esse fato auxilia na detecção de lacunas em áreas do conhecimento e incentiva o desenvolvimento de novas pesquisas, proporcionando economia de recursos, uma vez que possibilita a síntese do conhecimento já produzido.

Ciente sobre as publicações sobre Maria Augusta Rodrigues e alguns aspectos de sua obra, e sabendo de sua variedade (incluindo depoimentos, entrevistas, pesquisas, artigos, dissertações e outros materiais bibliográficos e documentais), essa metodologia encontra grande aderência com a proposta de estudo pretendida.

A elaboração da revisão permitiu a aproximação com a artista, suas diversas linguagens, métodos e processos de criação, contribuindo para uma visão do todo, sendo fundamental para a compreensão mais ampla dos fenômenos que conformaram sua produção. Por fim, mostrou-se uma metodologia promissora para a investigação de artistas e suas produções, sobretudo, quando se tem à disposição um grande número de informações a serem sistematizadas.

REVISÃO INTEGRATIVA

Trabalhar com revisão integrativa é ter em mente um questionamento que norteará sua pesquisa, sua busca e sua formulação. Alguns autores como Souza, Silva e Carvalho (2010) juntamente com Freitas, Carvalho e Menescal (2010) embasaram a elaboração desse modelo de revisão. Cada um deles, a seu modo, se ocuparam da descrição do método, suas etapas e demonstraram possibilidades de aplicação. Ademais, suas investigações serviram de base para o desenvolvimento das fases elaboradas no presente estudo.

A revisão integrativa de literatura é um método que tem como finalidade sintetizar resultados obtidos em pesquisas sobre um tema ou questão, de maneira sistemática, ordenada e abrangente. É denominada integrativa porque fornece informações mais amplas sobre um assunto/problema, constituindo, assim, um corpo de conhecimento. Desse modo, o revisor/pesquisador pode elaborar uma revisão integrativa com diferentes finalidades, podendo ser direcionada para a definição de conceitos, revisão de teorias ou análise metodológica dos estudos incluídos de um tópico particular.

Seguindo as orientações dos autores citados, para a realização do presente artigo, foram realizadas

seis etapas ou fases para sua elaboração, a saber: 1^ª - elaboração da pergunta norteadora; 2^ª - busca ou amostragem na literatura; 3^ª - coleta de dados; 4^ª - análise crítica dos estudos incluídos; 5^ª - discussão dos resultados; e 6^ª - apresentação da Revisão Integrativa.

Com base nas referidas instruções, na 1^ª fase, foi elaborada a seguinte questão norteadora: quais as influências principais que repercutem na obra de Maria Augusta Rodrigues?

A partir dela, buscou-se localizar estudos e documentos que contenham tais informações, visando uma aproximação geral com o tema. A princípio, foram incluídos todos os trabalhos encontrados que contemplavam, de algum modo, a questão definida.

A 2^ª fase se deu a partir do estabelecimento do critério de escolha e busca das bases de dados. As bases selecionadas foram: Base MINERVA – UFRJ, Domínio Público, Google Acadêmico.

Para a consolidação adequada do estudo, se fez necessário um aprofundar-se nas questões do objeto de estudo para poder descrever melhor e mais amplamente a que se refere a tal objeto e a todas as suas demandas. Para isso, se fez preciso identificar e descrever os descritores da pesquisa. Dessa discursão, emergiram os seguintes descritores: **Maria Augusta Rodrigues, Imagem e Carnavalesco.**

Como toda pesquisa, esta apresenta seu recorte temporal, obedecendo alguns acontecimentos como a transferência da artista plástica e professora Maria Augusta Rodrigues, da GRES Acadêmicos do Salgueiro para a GRES União da Ilha do Governador, no ano de 1975 e a data do seu desligamento da GRES União da Ilha do Governador, no ano de 1978. Sendo assim, o **recorte temporal compreende o período de 1976 à 1978**, fase que a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues esteve à frente da construção do carnaval da escola de samba União da Ilha do Governador.

Seguindo essa orientação, os temas aqui abordados são aqueles supra citados no título e subtítulo deste estudo e explanados nos objetivos, que são eles: - Imagem – a Imagem artística e visualidade criada por Maria Augusta Rodrigues; Carnavalesco – Profissional responsável em idealizar/criar; Maria Augusta Rodrigues – Personagem central da pesquisa.

Para a realização deste trabalho, não foi realizada a triangulação dos descritores, isto porque, pretendeu-se deixar fluir as obras de forma natural. A partir das análises qualitativas das obras, percebeu-se a triangulação dos descritores de forma natural, o que foi conseguido ao longo da análise das obras para esta construção.

A busca para a confecção, no tocante aos descritores, se deu através do movimento de busca nas **Bibliotecas/bases Virtuais**, através da inserção da denominação do descritor como assunto e a fonte de dados, como os bancos de Teses e dissertações dos programas de pós graduações, assim como nos periódicos de Programas de Pós-graduação de artes; após estas escolhas, se iniciou o processo de refinamento da pesquisa por busca de artigos/obras, textos na íntegra, língua portuguesa seguido do recorte temporal que se dá entre 1976 a 1978.

Tal movimento, chegamos aos seguintes resultados que se configura na 3^ª fase, na qual os trabalhos encontrados foram analisados preliminarmente e agrupados em um quadro, baseado no modelo de quadro sinóptico, elaborado por Freitas, Carvalho e Menescal (2010). Porém, foram acrescentados mais espaços para a inserção de dados e suprimidos outros considerados desnecessários para este estudo.

Quadro 1 - Quadro sinóptico dos trabalhos selecionados para Revisão Integrativa

Título do Trabalho	Modalidade	Autor/Data	Temas
"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!": Carnavalesco, individualidade e mediação cultural	Tese	SANTOS, Nilton RJ / 2006	Procura discutir a maneira que os carnavalescos se constituem em importantes mediadores culturais na cidade do Rio de Janeiro, orientada pela professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti tem como base e referência a também professora Maria Augusta no capítulo IV da tese dedicado inteiramente a sua trajetória e sua formação artística / profissional.
Maria Augusta Rodrigues: a maga criadora de carnavais inesquecíveis	Entrevista	BRISO, Caio Barretto RJ / 2015	Entrevista realizada pelo jornal O Globo a professora Maria Augusta Rodrigues, descreve sua importancia na projeção de um novo modelo em se fazer carnaval, descreve seu inicio no carnaval com o seu mestre Fernando Pamplona, um recordar de lembranças.
Maria Augusta Rodrigues, carnavais e constituição de subjetividade	Artigo	SANTOS, Nilton Niteroi/ 2009	Produto da tese de doutorado, traduz a trajetória da ex-carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, com o intuito de problematizar a noção de experiência, sobretudo no espaço metropolitano, na narrativa biográfica dessa artista do Carnaval do Rio de Janeiro.
"Carnavalesco, o profissional que "faz escola no carnaval carioca	Dissertação	GUIMARÃES, Helene e Monteiro RJ / 1992	Dissertação de mestrado, trabalho de imenso significado para todos os pesquisadores de carnaval, pioneiro na temática, apresenta no capítulo II, um subitem a professora Maria Augusta assim como Paulinho do Espírito Santo e Edmundo Braga e suas formas de trabalho com materiais alternativos, modelo esse que se torna a marca registrada nos trabalhos de Maria Augusta.
O livro de ouro do carnaval brasileiro	Livro	FERREIRA, Felipe. RJ / 2004	Felipe Ferreira traça uma discussão do que ele chamaria da grande reviravolta na forma de apresentação das escolas de samba na segunda metade dos anos 70 do século XX; nessa reviravolta ele destaca dois (02) personagens de suma importância, a carnavalesca Maria Augusta, que ele carinhosamente chama de Rainha da Ilha e João Trinta que ele batiza de o Rei de Nilópolis,

Fonte: Autor (2023.)

ANÁLISE DE DADOS

A partir das leituras, sínteses e sistematizações realizadas, a primeira constatação foi que a maior parte das publicações sobre a produção artística de Maria Augusta Rodrigues considera a relação de síntese ou integração de suas obras a formação de uma nova linguagem visual no carnaval. Dentro dessa abordagem, são discutidas, também, suas referências pessoais e profissionais, sua relação com os materiais e principalmente com as cores. Nesse contexto, destacam-se, por suas abordagens, a dissertação de Guimarães (1992), o livro de Felipe Ferreira (2004), e a tese e o artigo de Santos (2006, 2010).

Guimarães (1992) faz um levantamento sobre a artista, a partir do seu trabalho na escola de samba União da Ilha do Governador; realiza também uma análise de sua trajetória no grupo de Fernando Pamplona. Ao discutir essa trajetória, Guimarães (1992) traça uma linha de raciocínio, na qual identifica um modelo organizacional de trabalho similar ao realizado no Salgueiro com Fernando Pamplona. Maria Augusta traz para a União da Ilha, o modelo de trabalho coletivo; ou seja, assim como seu mestre Fernando Pamplona, a carnavalesca também leva alunos da Escola de Belas Artes para trabalhar junto a ela, como foi o caso de Ecylla Cirne, que se juntara a equipe que já possuía os artistas Adalberto Sampaio e Alcione Barreto.

Em sua dissertação, Guimarães (1992) apresenta uma outra característica de Maria Augusta, as cores, a riqueza policrômica que traz no desfile de 1977 "O Domingo" no qual se distancia das cores da Escola causando um grande impacto por seu multicolorido. A substituição do monocromático pelo policromático e a riqueza das cores passa a ser um "modismo" nas décadas seguintes, 80 e 90, sugere em sua dissertação.

Outro ponto também discutido por Guimarães é a relação de Maria Augusta com os desafios. Agora, a dissertação traz o desafio travado na segunda metade de década de 80, período em que Maria Augusta, novamente, monta uma comissão de carnaval, para a escola de samba Tradição, que nasce de uma dissidência da Portela.

Ferreira (2004), em sua obra *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, discute, brevemente, a importância dos trabalhos de Maria Augusta como uma nova modelagem de como fazer carnaval, em contraponto, ao modelo luxuoso seguido por João Trinta. Em sua obra, Ferreira (2004) trava uma batalha entre a Rainha da Ilha e o Rei de Nilópolis. Trata-se de uma forma de descrever de maneira carinhosa e bem-humorada, esses dois novos modelos de se fazer carnaval na segunda metade dos anos 70.

A tese (2006) e o artigo de Santos(2009), trazem no capítulo IV, intitulado *Maria Augusta Rodrigues, a formação de uma mediadora no mundo da festa carnavalesca ou "Porque nada é por acaso"* a discussão sobre o papel de Maria Augusta como uma mediadora cultural. Para tanto, aborda o pensamento de alguns autores como Georg Simmel, em artigo de 1908, intitulado "O estrangeiro", no qual nos apresenta alguns elementos centrais para o papel de mediação assim como Frédéric Vandenberghe (2005) e o livro "As Sociologias de Georg Simmel", na qual ele discorre sobre um clássico ensaio de Simmel sobre o estrangeiro, apontando que não é um ensaio como os outros, mas uma digressão de sete páginas no interior de um longo capítulo mal conhecido sobre o espaço e as ordens espaciais da sociedade.

Para melhor discutir o papel de Maria Augusta, agora como mediadora, Santos traz a discussão de Gilberto Velho, em "Biografia, trajetória e mediação" (2001), ao comentar a tese de Maria Laura Cavalcanti, destaca esse aspecto de *troca* existente entre o carnavalesco e outros setores sociais. Velho observa ser o carnavalesco:

[...] um *mediador* por excelência, trazendo informações e procurando traduzir e interpretar preferências e padrões do mundo do samba tradicional e de setores das camadas médias que passam a frequentar e, também, a julgar as escolas. (SANTOS, 2009, p.107)

Ainda na tradução, Santos (2006), aponta que o trabalho de um carnavalesco, na cidade do Rio de Janeiro, passa, indubitavelmente, pela construção de elos e pontes, mediações, decodificações e interpretações que põem em relação segmentos do universo social carioca. A “troca” de valores, crenças e informações, como horizonte de possibilidades, identificada por Gilberto Velho, em diferentes tipos de mediação, é própria, portanto, do *affair* do artífice do carnaval.

A possibilidade de lidar com vários códigos e viver diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose, dá a indivíduos específicos a condição de *mediadores* quando implementam de modo sistemático essas práticas. O maior e o menor sucesso de seus desempenhos lhes darão os limites e o âmbito de sua atuação como *mediadores*.

Santos (2006) aponta a trajetória de Maria Augusta Rodrigues, desde o final dos anos 1960, fosse na decoração de rua ou enfeitando os salões de baile do Hotel Copacabana Palace até as escolas de samba como carnavalesca e, contemporaneamente, como comentarista de carnaval na televisão um exemplar dos múltiplos processos de interação e de mediação social que são possibilitados pelo universo do carnaval.

Já durante a entrevista cedida a Briso, em 2015, para o jornal “O Globo”, Maria Augusta traz todas as suas lembranças à tona, desde sua infância, quando ia com sua mãe a todas as festas populares da região. É nesse cenário que nasce sua paixão pelo carnaval; era o carnaval da poeira subindo, com boi pintado dançando na rua; desfile de rancho; desfile de caboclo; bailes de clube. Tudo muito colorido - uma das características mais marcantes de sua carreira. O carnaval é a essência de sua vida, relata Maria Augusta.

É a partir do carnaval que Maria Augusta descobre sua fé, quando, ao lado de Fernando Pamplona, está desenvolvendo o enredo “Bahia de Todos os Deuses” para o Salgueiro. Essa mística de Maria Augusta irá influenciar outro enredo de Maria Augusta, “O Amanhã”, na União da Ilha. É também na União da Ilha que Maria Augusta traz suas experiências pessoais para desenvolver o enredo “O Domingo”, através de suas lembranças de quando estudava no internato do Colégio Bennett.

Para Maria Augusta, os domingos eram dias de alegria, para a carnavalesca os domingos era o dia de folga, para ir à casa de seus avós que residiam na Rua Almirante Tamandaré, no bairro do Flamengo - RJ, onde vive hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de refletir sobre o estado da arte das pesquisas acerca de Maria Augusta Rodrigues, o levantamento proporcionou, inicialmente, uma maior aproximação com a artista, sua obra e seu *modus operandi*, dando dimensão da amplitude do seu trabalho e a abrangência de sua atuação, possibilitando uma visão geral da sua trajetória. Além disso, a reunião de dados contidos nas pesquisas forneceu um panorama do contexto e do processo formativo da artista.

Assim, foi possível conhecer suas referências e seus contemporâneos, bem como perceber como cada uma das atividades desempenhadas por ela colaboraram para a construção de uma obra notadamente plural. Os levantamentos também revelaram uma enorme variedade de atuações; algumas ainda pouco

exploradas e documentadas como a de comentarista de carnaval, que possibilitariam um número maior de investigações, que poderiam contemplar os processos artísticos, o *modus operandi* e outros aspectos da vida e produção de Maria Augusta Rodrigues

Através da ponderação de todas essas informações, percebeu-se a necessidade de olhar a integralidade da artista, a fim de compreendê-la. Para tanto, num segundo momento, os dados colhidos sobre a artista durante a Revisão Integrativa foram sistematizados e relacionados entre si. Procurou-se visualizar todas as informações simultaneamente, buscando-se um modo de representação gráfica que permitisse considerar as obras e suas inter-relações, conexões, contextos e outros fatores externos a artista.

Assim, optou-se pela elaboração de um quadro (rizoma), baseado no entendimento de Souza; Silva e Carvalho (2010). O quadro (rizoma), que representa as principais pesquisas relacionadas a Maria Augusta Rodrigues, foi a maneira de decompor seus trabalhos em partes para estudar cada um de seus elementos, suas relações e contextos, evidenciando as inter-relações que se estabelecem. Esse sistema é relevante por permitir que sejam traçadas conexões entre obras de técnicas variadas ou realizadas em períodos diferentes.

A revisão Integrativa possibilitou perceber o estado da arte das investigações sobre Maria Augusta Rodrigues e suas criações, ressaltando as lacunas, dentre estas, a baixa quantidade de estudos que contemplam as outras formas de manifestação da artista, principalmente aquelas da sua primeira fase, relacionadas com suas primeiras experiências junto ao carnaval, representadas nos trabalhos realizados ainda como aluna do professor Fernando Pamplona, na Escola de Belas Artes.

Dentre suas experiências estão sua grande ligação com a cor, seu primeiro experimento com a arte carnavalesca, quando desenvolve a prática de uso da *goauche* na pintura dos projetos de decoração de rua. Foi através do *goauche* que Maria Augusta conhece Arlindo Rodrigues, cenógrafo do Teatro Municipal, e, segundo suas palavras, “pessoa vital na minha vida” (BRISO,p.6, 2015).

Os levantamentos também possibilitaram uma reflexão mais ampla sobre o *modus operandi* da artista, concluindo que se pautava, resumidamente, em três pilares principais: a exploração da cor, a exploração de possibilidades de materiais e a exploração dos enredos que retratavam o cotidiano.

Por fim, nota-se que, apesar da vasta produção da artista e da quantidade de estudos sobre sua obra, ela só é mais reconhecida por pesquisadores do carnaval, em especial as pesquisas relacionadas a possibilidades de materiais alternativos, cores ou mesmo a escola de samba União da Ilha. Assim, tal como a obra de muitos outros artistas brasileiros, as obras de Maria Augusta Rodrigues ainda precisam ser mais divulgadas e igualmente pesquisadas e preservadas.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. 2.ed., Ediouro: Rio de Janeiro, 2004.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que faz escola no carnaval carioca**. 1992. 392 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de pós-graduação em artes visuais, Escola de Bela Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

RODRIGUES, Maria Augusta. Maria Augusta Rodrigues: a maga criadora de carnavais inesquecíveis. [entrevista cedida a] Caio Barretto Briso. **O Globo**. Rio de Janeiro, 2015..

SANTOS, Nilton. **Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!**: carnavalesco, individualidade e mediação cultural. 2006. 198 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Nilton. Maria Augusta Rodrigues, carnavais e constituição de subjetividade. **Revista de Antropologia da UFF**, Niteroi, v.12, p.99-111,2009.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Revista Einstein**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 102-106, jan. 2010. Trimestral.
Disponível em: <http://apps.einstein.br/revista/arquivos/PDF/1134-Einsteinv8n1_p102-106_port.pdf>. Acesso em: 2 set. 2021.

MAPEANDO ESPAÇOS CULTURAIS E ARTISTAS EM BRUSQUE (SC): uma pesquisa artística

Emilli Ouriques¹
Pedro Valentim Eccher²
Daniel Zanella dos Santos³

RESUMO

Este artigo apresenta uma pesquisa artística realizada em Brusque (SC) como parte do projeto integrado “Habita IFC: clube de arte” do Instituto Federal Catarinense. A pesquisa analisou espaços e obras artísticas, mapeou artistas locais e discutiu questões como o papel cultural da cidade e a relação entre artistas e público. Foram catalogados 28 espaços e 36 artistas na cidade, abrangendo diversas expressões artísticas que foram as fontes de análise do artigo. A metodologia incluiu a coleta de dados e a discussão de dois eixos: as especificidades dos espaços relacionados à arte em Brusque e os movimentos de exposição dos artistas nesses espaços. O objetivo foi mapear o cenário existente e prospectar outros horizontes para compreender a relação entre arte, espaços culturais e artistas da cidade.

Palavras-Chave: Arte, espaço, artistas, cultura, cidade.

MAPPING CULTURAL SPACES AND ARTISTS IN BRUSQUE (SC): An artistic research

ABSTRACT

This article presents an artistic research conducted in Brusque (SC) as part of the integrated project “Habita IFC: Art Club” by the Federal Institute of Santa Catarina. The research analyzed artistic spaces and works, mapped local artists, and discussed issues such as the city’s cultural role and the relationship between artists and the public. A total of 28 spaces and 36 artists were cataloged in the city, encompassing various artistic expressions that served as sources for the analysis in the article. The methodology included data collection and the discussion of two axes: the specificities of art-related spaces in Brusque and the exhibition movements of the artists within these spaces. The objective was to map the existing scenario and explore new horizons to understand the relationship between art, cultural spaces, and artists of the city.

Keywords: Art, space, artists, culture, city.

1 Acadêmica do curso de Licenciatura em Química do Instituto Federal Catarinense, câmpus Brusque, é técnica em Química e foi bolsista de pesquisa do projeto Habita IFC: clube de arte. emilliouriques@gmail.com

2 Psicólogo e mestre em Psicologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). peeccher@gmail.com

3 Doutor em música pela Universidade Federal do Paraná, é professor efetivo de música e coordenador de pesquisa do Instituto Federal Catarinense, câmpus Brusque. daniel.zanella@ifc.edu.br

MAPEANDO ESPAÇOS CULTURAIS E ARTISTAS EM BRUSQUE (SC): uma pesquisa artística

INTRODUÇÃO

A arte é essencial e necessária para o desenvolvimento social e cultural. Ela abre portas para a imaginação, conhecimento e aquisição de novas habilidades. Para Marcos Villela Pereira (2011), a atribuição sobre o que é arte está diretamente ligada às visões singulares de cada indivíduo em relação ao mundo, fazendo com que o conceito de arte tenha várias definições, dependendo de quem a faz ou a vê. Tendo em vista essa concepção geral sobre a arte, este texto apresenta uma pesquisa artística desenvolvida no ano de 2022 na cidade de Brusque, Santa Catarina.

O artigo desenvolveu-se dentro de uma vertente de pesquisa de um projeto de ensino, pesquisa e extensão intitulado: “Habita IFC: clube de arte”, do Instituto Federal Catarinense (IFC) - campus Brusque. Esse projeto foi criado em 2019 e tem como principal objetivo promover coletivos artísticos e a interação entre as diversas linguagens artísticas nos espaços internos e externos à instituição. Portanto, a pesquisa aqui contida abrange espaços e artistas de Brusque, sendo produzida majoritariamente por bolsistas do ensino médio integrado do IFC - campus Brusque. Ao todo, foram catalogados 28 espaços com os seguintes formatos: escolas, teatros, bibliotecas públicas, museus, livrarias, lojas, feiras, entre outros. Também foram catalogados 36 artistas, dentre os quais encontramos diversas linguagens artísticas: música, dança, artes visuais, escrita e teatro. Nas análises, pretendemos expandir as discussões sobre o material coletado.

Utilizando todo o contexto histórico da arte na cidade de Brusque, os objetivos principais da pesquisa são basicamente analisar os espaços da cidade que receberam artistas e eventos culturais nos anos de 2021 e 2022 e como eles dizem sobre a vida cultural da cidade, além de mapear informações de artistas locais, ou seja, quais são as linguagens artísticas presentes na cidade, como tais artistas expõem suas criações e desenvolver discussões sobre algumas pautas levantadas no decorrer da pesquisa. Dentre tais pautas, pode-se citar como principais: como os espaços foram e podem ou não ser transformados através das expressões artísticas; o que esses espaços representam para o cenário cultural da cidade; a possível existência de uma centralidade e uma hegemonia em meios urbanos e eventos culturais; a relação dos artistas locais e dos públicos com os espaços selecionados; as especificidades das linguagens artísticas que se manifestam no cenário brusquense.

Introdutoriamente, trabalhamos com o conceito de “Habitar”, do historiador Michel de Certeau (1999). Para esse autor, na obra “A Invenção do Cotidiano”, habitar um espaço significa assumir uma posição ativa perante ao que já está instituído e praticado, ou seja, transformar o lugar que se ocupa com mais vida e movimento, usufruir não só daquilo que está dado, mas também das potências do imprevisível. Enquanto isso, ocupar, na concepção desse autor, é estar passivamente em um contexto. Ou seja, habitar, também é ocupar um lugar, porém, de uma forma ativa sobre o que já existe, desfrutando não só daquilo já proposto, mas criando um espaço com mais vida e movimento.

Essa lógica também se aplica sobre os conceitos de espaço e lugar, pois um lugar é aquilo que ocupamos, sendo a posição de algo que já possui um local próprio e fixo, e o espaço é “um cruzamento de móveis” (Certeau, 1999, p. 202), ou seja, é um lugar que, pela movimentação de elementos próprios foi aivado, animado. O lugar estaria para ideia de espaço assim como o ocupar está para ideia de habitar. Uma pessoa experimenta esses movimentos entre um e outro constantemente. O que inspira nesses conceitos é como em uma cidade, especificamente Brusque, é possível pensar a transformação dos espaços em curso e

como, mapeando-as, podemos imaginar outros e novos cotidianos.

A partir da proposta da pesquisa realizada pelo projeto integrado citado, pensou-se a parte estrutural deste artigo, que inicia apresentando a metodologia para, em seguida, explorar dois eixos de análise tirados dos dados coletados na metodologia. A metodologia consiste numa pesquisa artística que foi realizada de acordo com métodos propostos pelos autores. Os eixos de análise surgiram em decorrência dessa metodologia, a qual dividiu-se em outras duas vertentes: uma sobre mapear os espaços habitados pela arte em Brusque e outra sobre mapear os artistas da cidade de Brusque e seus movimentos de habitação.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Para nortear como as análises contidas neste artigo foram produzidas, vale demarcar que o fio condutor desta proposta foi o método de pesquisa artística. Sobre o que diz respeito à definição de uma pesquisa artística, pode-se afirmar que ela é, por definição, um meio de produzir conhecimento através de uma experiência prática. Portanto, através da coleta de dados é utilizado predominantemente um tipo de abordagem qualitativa, no qual os dados são analisados sensivelmente em um contexto social. Assim, a pesquisa artística pensa como as expressões artísticas se enlaçam nos contextos político-sociais de determinadas épocas e civilizações (Queiroz, 2013).

Segundo Scialom e Fernandes (2022, p.2):

O reconhecimento da prática, especificamente da prática artística, como conhecimento no contexto acadêmico brasileiro, tem sido discutido desde os anos de 1990 em um cenário de pesquisa plural, em desenvolvimento e por vezes pouco nítido.

Esses autores argumentam que a ausência de acesso ao meio artístico, comum na sociedade brasileira, resultou na escassez de pesquisas relacionadas a esse meio, em contextos não acadêmicos, direcionados às artes. Dessa maneira, pretendemos aplicar os pressupostos da pesquisa artística, considerando suas especificidades e potencialidades, de modo a articular qualitativamente esse formato de pesquisa com pressupostos da educação.

Para obter os critérios de inclusão e exclusão da pesquisa, foi definido que seriam mapeados tanto espaços quanto artistas que tivessem recebido/promovido trabalhos na cidade de Brusque durante o ano de 2021 e 2022. Qualquer característica distante desses critérios foi eliminada das bases de dados coletadas. Assim, definiu-se os objetos/sujeitos da pesquisa como esses espaços e artistas e suas relações com a arte brusquense no período supracitado.

Sobre os processos de coleta de dados, primeiramente, foram realizadas pesquisas em plataformas digitais como o Instagram, Facebook, jornais, sites de cunho artístico e de órgãos municipais vigentes. Essa primeira coleta foi feita de maneira qualitativa com o objetivo de levantar dados disponíveis sobre os locais e as instituições que receberam trabalhos artísticos, das mais variadas expressões como: artes visuais, artes cênicas, música, dança, dentre outros. Como se tratam de informações públicas, não foi necessário a submissão a um comitê de ética para coleta e análise dos dados.

Tendo realizado essa etapa, os dados foram catalogados em ambiente virtual em forma de planilhas para melhor visualização do material coletado, na qual constam as seguintes informações: o nome do lugar, tipo de local, endereço, contato dos responsáveis e as obras de arte recebidas. Utilizou-se dessa planilha para estabelecer o contato direto com os responsáveis de tais lugares selecionados, para aprimorar as

informações e confirmações das mesmas, bem como para evitar qualquer tipo de inconsistência por parte dos pesquisadores. Posterior a isso, efetuaram-se contatos diretos com os responsáveis dos espaços para complementar e confirmar os dados obtidos virtualmente. Nas buscas realizadas encontram-se 26 espaços como: escolas, teatros, bibliotecas públicas, museus, livrarias, lojas, feiras, entre outros.

Explorou-se também a outra vertente da pesquisa, que se tratava dos artistas da cidade de Brusque e seus movimentos de habitação dos espaços, utilizando-se a metodologia apresentada anteriormente: pesquisas online, catalogação e confirmação dos dados no contato direto com os artistas mapeados. Foram encontrados trabalhos de pintores, dançarinos, atores, entre outros, contabilizando ao todo 36 artistas. Vale sublinhar que o interesse da pesquisa estava nas obras dos artistas e não dos seus relatos e/ou entrevistas sobre essas obras. No levantamento de dados referente aos artistas, foram catalogados: o nome do artista, seu tipo de expressão, seu contato e suas obras produzidas.

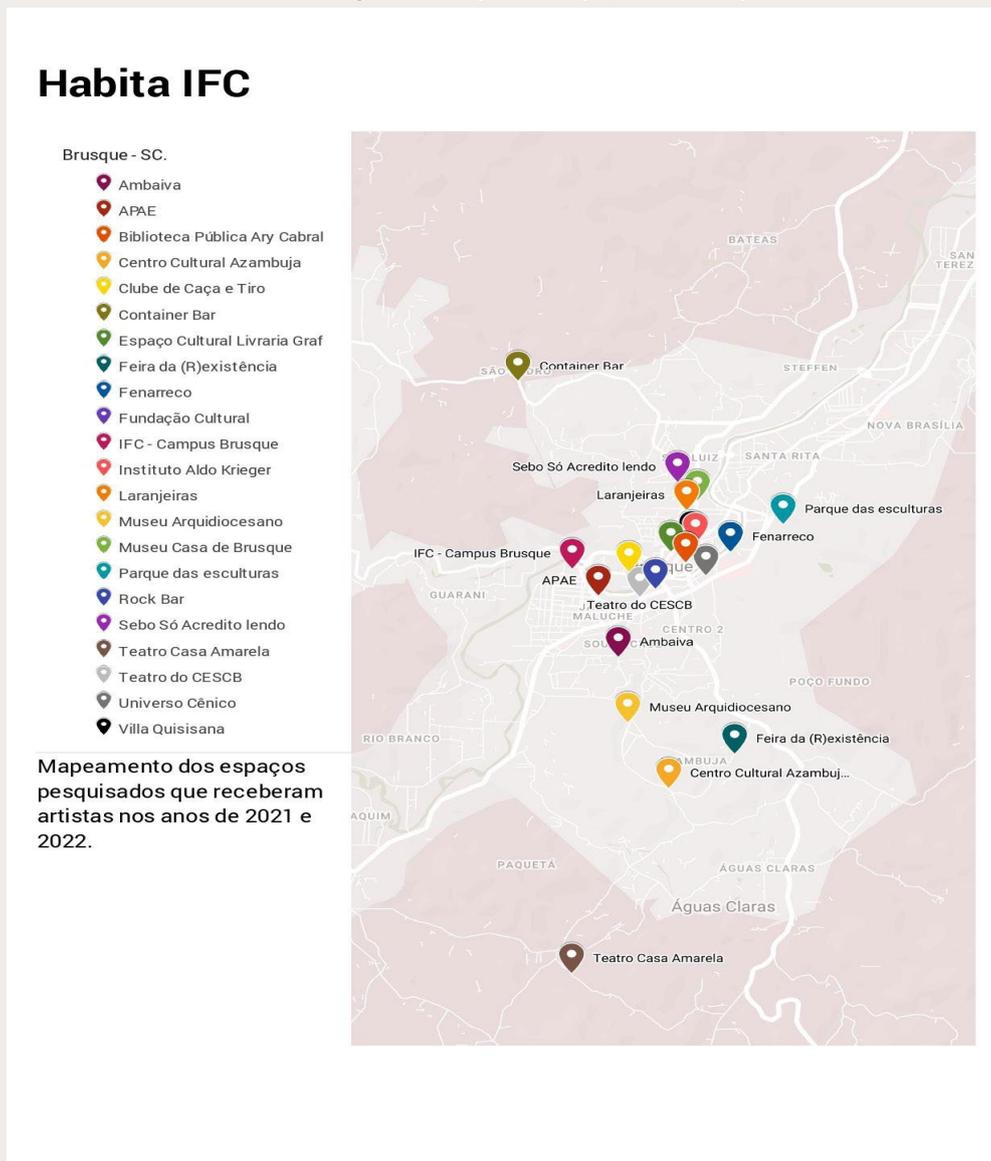
Deste modo, com os dados coletados, alinhados e confirmados dos dois eixos de investigação, foi possível compreender minimamente a realidade brusquense com relação às expressões artísticas (28 espaços e 36 artistas). Entende-se que esses dados são uma parcela possível de ser catalogada durante o tempo da pesquisa. Em nenhum momento pretendeu-se totalizar a descrição sobre o cenário artístico e cultural brusquense. A pesquisa focou nos artistas e espaços com presença de informações na internet, mas que ficaram de fora do escopo artistas e espaços que produziram sem ter publicação na internet ou os que podem ter colocado informação na *internet*, mas que não foram encontrados nos mecanismos de busca dos pesquisadores.

Ainda assim, as informações obtidas possibilitam uma análise do cenário vigente, bem como mobilizam múltiplas interpretações para compreendermos como espaços e artistas compõem os processos culturais da cidade estudada. Portanto, seguem nos próximos dois tópicos as análises sobre cada eixo definido efetuadas de forma qualitativa.

MAPEAR OS ESPAÇOS, HABITÁ-LOS PELA ARTE

Como forma de ilustrar o mapeamento e o catálogo descritos na metodologia de pesquisa, foi produzida a seguinte imagem que representa como estão distribuídos geograficamente os 26 espaços mapeados que receberam trabalhos artísticos:

Figura 1 - Mapa dos espaços de Brusque



Fonte: elaboração dos autores (2022)

Dentre as características observadas nesse mapa, duas questões acabaram despertando a atenção dos pesquisadores: 1) a disposição de onde esses espaços estão localizados nos bairros de Brusque, pois há uma predominância geográfica nos bairros “Centrais/Comerciais” da cidade; 2) a pluralidade de configurações de espaços e suas especificidades que vão desde museus até parques e bares locais, que não tem como proposta principal receber eventos/obras de arte propriamente, como bares e a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE). Dessa forma, seguem nos próximos parágrafos algumas análises sobre esses dois eixos observados.

Primeiramente, após analisar os bairros onde estão localizados esses espaços, pode-se perceber que existe uma hegemonia em meios urbanos e eventos culturais, dado que a maioria aparenta estar localizada nos bairros centrais da cidade e distante das regiões mais periféricas. Nessa centralidade, os bairros que mais se destacam com programações artísticas são o Centro, em seguida o Maluche, que são popularmente considerados bairros “nobres” da cidade. Este tópico traz diversas questões à tona, como a escassez de acesso ao meio cultural por parte da população que reside em bairros mais periféricos.

Rolnik (2006) aponta que as formas de expressão artística, mesmo que possam ter uma potência intrínseca para a transformação e crítica social, podem ser capturadas pela lógica mercadológica e vanguardista

do capital. Na concepção da autora, na lógica capitalista vigente principalmente após a virada do século XX para o XXI, expressões artísticas tendem a servir a um propósito mercadológico que representam as formas de opressão social. Assim, no propósito de ser subversiva, a arte pode servir para manter um sistema político-subjetivo para sustentar as relações de poder vigentes:

É de dentro deste novo cenário que emergem as perguntas que se colocam para todos aqueles que pensam/criam – especialmente, os artistas – no afã de traçar uma cartografia do contemporâneo, de modo a identificar seus pontos de tensão e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos (p.11).

Em outras palavras, pensando a partir das ideias dessa autora, cabe problematizar como o acesso à arte é instituído no cenário regional, para justamente poder pensar como as formas de captura produzidas pela cultura hegemônica se dão em torno da arte e das subjetividades. A ideia de uma arte presente majoritariamente no centro da cidade aponta para sua apropriação e utilização a partir de um recorte de classe. Nesse sentido, a promoção de acesso e de processos de habitação em territórios historicamente periféricos ao centro torna-se cada vez mais crucial. Mesmo que haja em outros bairros produções artísticas, a dificuldade de encontra-las e mapeá-las em comparação ao centro comercial sinaliza isso.

Sobre a pluralidade de configurações de espaços e suas especificidades, constatamos que estes vão desde museus até parques e bares locais. Logo, constatamos que não necessariamente o espaço habitado por uma expressão artística precisa ter seu funcionamento voltado especificamente à arte. Pelo contrário, quando expressões artísticas chegam e são produzidas nesses espaços, também os tornam outra coisa, mesmo que momentaneamente. Isso porque a forma como abordamos a arte e a entendemos nos contextos catalogados não se propõe definível, estanque ou a serviço de algo, mas sim como aquilo que nos torna sensíveis aos acontecimentos da vida e torna nossas experiências e vivências estéticas. Como disse Pereira (2011, p. 113):

Ao contrário de perguntar o que é arte ou se isso é uma obra de arte, vale tomar em questão a experiência de algum objeto, situação, acontecimento ou processo naquilo que ele tem em termos de potencial artístico, ou seja, naquilo que o configura como um acontecimento estético.

Quando interagimos com o mundo e somos impactados por suas manifestações, podemos vivenciar momentos de apreciação estética. Essa experiência pode ocorrer em qualquer instante e com qualquer objeto, mesmo que este não tenha sido originalmente concebido com propósito estético. Por exemplo, podemos contemplar a beleza de um pôr do sol ou apreciar o som da chuva, desde que tenhamos uma postura estética, ou seja, uma sensibilidade que valoriza os efeitos gerados por essas manifestações, em vez de se ater à sua mera existência concreta (Reis, 2011).

Assim, a existência de espaços que não têm como proposta principal receber eventos/obras de arte propriamente, como bares e a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) da cidade, é considerada justamente por subverter o que hegemonicamente é considerado espaço cultural e artístico. São espaços apropriados por expressões artísticas para produzir outras formas de convivência social.

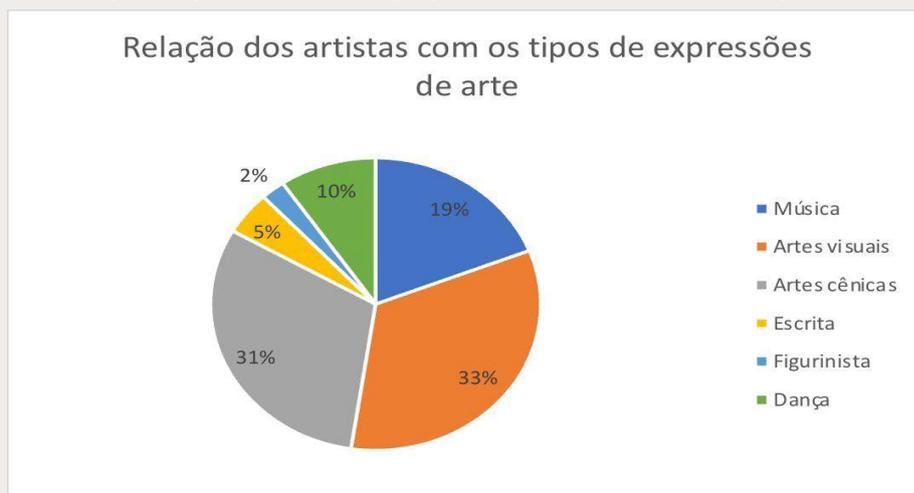
Neste tópico de análise constatamos que tanto a posição geográfica dos espaços quanto a pluralidade apresentada indicam fatores sociais e políticos que permeiam os processos de habitação na cidade supracitada. Consequentemente, também indicam como o cenário brusquense, ao mesmo tempo que abrange múltiplas possibilidades, tende a restringi-las a um centro comercial. Caberia produzir outras

pesquisas sobre o público que costuma frequentar e consumir esses lugares, entretanto, o foco desta análise está na contradição criada entre os dois pontos analisados, e o quanto isso diz da realidade local.

ARTISTAS DA CIDADE DE BRUSQUE (SC) E SEUS MOVIMENTOS DE HABITAÇÃO

Durante o desenvolvimento da pesquisa, foi possível catalogar trinta e sete artistas. O gráfico abaixo apresenta um levantamento das principais linguagens artísticas encontradas, de acordo com a linguagem principal de cada artista.

Figura 2: gráfico sobre as linguagens artísticas dos artistas catalogados.



Fonte: elaboração dos autores (2023)

É possível perceber que há uma predominância de artistas visuais (33%) e artistas cênicos (31%), totalizando 64% das ocorrências catalogadas. Músicos totalizam 19% das ocorrências, seguidos por dançarinos, com 10%, e escritoras, com 5%. Ainda que tenhamos delimitado linguagens específicas para cada artista, alguns deles produzem em mais de uma das linguagens definidas, mas, para efeito da pesquisa, os contabilizamos numa só categoria de acordo com a linguagem principal. Por exemplo, foram encontrados quatro artistas que produziram obras de artes cênicas e visuais, uma de cênicas e música e uma de cênicas e dança. Além disso, encontramos uma artista visual e escritora.

Dentre os vários materiais encontrados, selecionamos três para figurar neste artigo. O primeiro é a imagem do músico Andrei Freitas em performance no palco do auditório do Instituto Federal Catarinense de Brusque (Figura 3):

Figura 3: O músico Andrei Freitas no palco do IFC Brusque.



Fonte: Freitas (2022)

Na ocasião, em maio de 2022, o músico estava fazendo o show de lançamento do seu EP (*extended play*) de música autoral e contou com a participação do músico Carmino, também compositor, apresentando músicas autorais.

O segundo exemplo é o da artista cênica Bia Zancanaro, se apresentando no espetáculo teatral autoral *Luz e Sombra*, em março de 2022, no Teatro do Centro Empresarial Social e Cultural de Brusque.

Figura 4: Bia Zancanaro no espetáculo luz e sombra

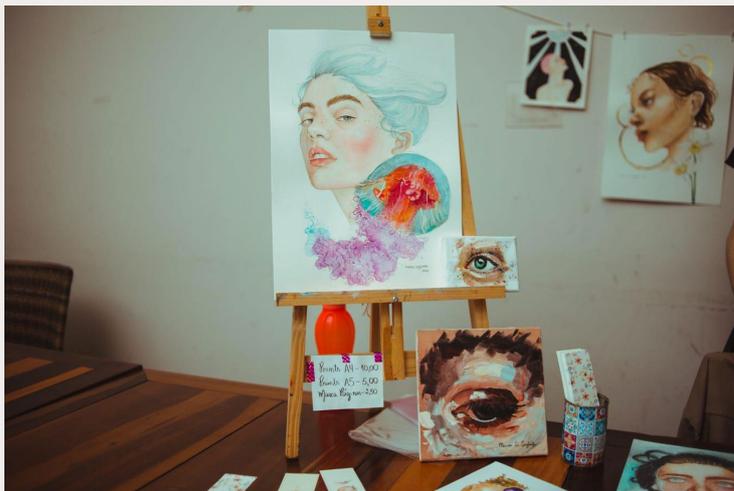


Fonte: Zancanaro (2022)

O espetáculo autoral foi produzido pela companhia teatral da atriz, que é bastante atuante no cenário artístico da cidade. Segundo notícia do jornal Portal da Cidade (Portal da Cidade de Brusque, 2022), o espetáculo traz “cenas de suspense, comédia e muita emoção”.

O terceiro exemplo é o da artista visual Maísa Seyferth, com uma exposição em um evento chamado *II Encontro de Compositores*.

Figura 5: exposição de Maísa Seyferth no II Encontro de compositores



Fonte: Seyferth (2021)

Não foi possível encontrar publicado o local e a data exatos do evento, mas a publicação da obra na página de Instagram da artista é do dia 29 de novembro de 2021. Foram encontrados registros da artista participando também de outros eventos artísticos da cidade, como a Feira da (R)esistência, na qual expõe seus desenhos e pinturas autorais em aquarela.

Cabe destacar, com os exemplos selecionados, que artistas de diferentes linguagens promoveram, durante os anos de 2021 e 2022, a habitação de espaços diversos, que saem da lógica dos espaços tradicionalmente artísticos, como teatros e museus. No primeiro caso, temos uma apresentação de música autoral de um jovem artista da cidade num auditório escolar, que promoveu a habitação da escola num sábado à noite, momento em que normalmente a escola estaria vazia. No terceiro exemplo, da mesma maneira, a artista cria um espaço de exposição de arte visual durante um evento dedicado à outra linguagem artística, no entanto, com suas potencialidades aumentadas pelo enriquecimento proporcionado pelas obras e os atravessamentos criados por elas. O segundo exemplo, que ocorreu em um dos espaços artísticos mais tradicionais da cidade, também mostra a potência da arte autoral para transformar os espaços, já que artistas locais também frequentam locais renomados geralmente dedicados à promoção de eventos com artistas de fora da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mapeamento dos espaços e dos trabalhos de artistas catalogados não busca uma definição rígida ou a serviço de algo, mas sim reconhece o potencial artístico em objetos, situações, acontecimentos ou processos, valorizando a pluralidade estética presente na cidade de Brusque (SC). A experiência estética, ao nos tornar sensíveis aos acontecimentos da vida, permite que vivenciemos momentos de apreciação em diversos âmbitos, independentemente de sua concepção supostamente original. Para mais, auxilia a problematizar elementos presentes na cultura (como hegemonias) e a prospectar a produção de outros horizontes possíveis de serem desenhados pela arte brusquense.

Nesse sentido, os artistas também desempenham um papel fundamental na cidade de Brusque, promovendo movimentos de habitação dos espaços com suas formas de se expressar. Eles são agentes culturais que trazem vida e contribuem para o desenvolvimento intelectual e formação de opiniões na

sociedade. Suas obras representam uma forma de expressão singular, trazendo seus pensamentos e suas vivências para o meio artístico e a sociedade em geral. A partir do momento em que se propõem a lançar seus trabalhos para o mundo, mobilizam a transformação de um contexto burocrático em um contexto ativo/criativo.

Assim, a pesquisa revela a necessidade de ampliar o acesso à cultura e promover a descentralização dos espaços artísticos, valorizando a pluralidade de manifestações e reconhecendo a importância dos artistas na construção de um cenário cultural vibrante em Brusque. Isso pode permitir que mais pessoas possam desfrutar de experiências estéticas significativas, enriquecendo suas vivências e estimulando o florescimento de novos horizontes criativos. Em suma, essas análises e conclusões somente foram possíveis devido às suas experiências estéticas e seus entrelaces com os dados empíricos obtidos

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FREITAS, Andrei. **Sem título**. 29 mai. 2022. Instagram: @andreifreitaas. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CeKlhEPPjt/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 30 jul. 2023.
- PEREIRA, M. V. Contribuições para entender a experiência estética. **Revista Lusófona de Educação**, v.18, n. 18, p. 111-123, 2011. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/2566>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- PORTAL DA CIDADE DE BRUSQUE. **Apresentação única do espetáculo Luz e Sombra acontece neste sábado**. Brusque, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://brusque.portaldacidade.com/noticias/cultura/apresentacao-unica-do-espetaculo-luz-e-sombra-acontece-neste-sabado-2810>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- QUEIROZ, L. R. S. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. **Per Musi**, v. 27, p. 7-18, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000100002> Acesso em: 20 jun. 2023.
- REIS, A. C. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, p. 75-86, 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 jun. 2023.
- ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem. **Transversal texts**, Viena, out. 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- SCIALOM, M.; FERNANDES, C. Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais. **Revista De Ciências Humanas**, v. 2, n. 22, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/14230>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- SEYFERTH, Maísa. **Sem título**. 29 nov. 2021. Instagram: @maiseyferth. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CW4I9uRPfXk/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 30 jul. 2023.
- ZANCANARO, Bia. **Sem título**. 26 mar. 2022. Instagram: @biazancanaro. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CbjSrqMttWG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 30 jul. 2023.

RESUMO

Com a meteórica ascensão da tecnologia, é inegável a soberania com a qual a fotografia digital se impôs no cotidiano. Qualquer indivíduo com um dispositivo móvel é capaz não só de captar, guardar e transmitir instantaneamente uma imagem, mas de produzir facilmente (e como poucos do passado puderam) legítimas obras de arte. Entretanto, mesmo com a disponibilidade de câmeras de altíssima definição e laboratórios equipados com os mais avançados recursos de reprodução gráfica, ainda existe um pequeno grupo de artistas espalhados pelo mundo, inclusive no Brasil, que andam na contramão da tecnologia e fazem disso seu principal meio de expressão criativa. O objetivo deste artigo é oferecer uma abordagem histórica e crítica sobre as motivações que levam esses artistas a recusarem tais comodidades tecnológicas para se dedicarem à *Fotografia Alternativa* — termo genérico que abrange a retomada dos processos fotográficos históricos, já ultrapassados comercialmente.

Palavras-chave: Fotografia expandida, neopictorialismo, arte contemporânea, cultura visual, impressão fine art.

ALTERNATIVE PHOTOGRAPHY: the resumption of the historical photographic processes in the digital image era

ABSTRACT

With the meteoric rise of technology, the sovereignty with which digital photography has imposed itself on everyday life is undeniable. Any individual with a mobile device is capable of not only capturing, saving, and instantly transmitting an image, but also easily producing (and as few in the past have been able to do) legitimate works of art. However, even with the availability of very high-definition cameras and laboratories equipped with the most advanced graphic reproduction resources, there is still a small group of artists spread around the world, including in Brazil, who go against the grain of technology and make this their main medium of creative expression. The objective of this article is to offer a historical and critical approach to the motivations that lead these artists to refuse such technological amenities to dedicate themselves to *Alternative Photography* — a generic term that covers the resumption of historical photographic processes, which are already commercially outdated.

Keywords: Expanded Photography, neo pictorialism, contemporary art, visual culture, fine art printing.

¹ Artista visual e designer. Mestrando em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGD - EBA/UFRJ), bacharel em Gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-graduado em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá e técnico em Publicidade com ênfase em Direção de Arte pela Escola Técnica de Comunicação. Atua desde 1998 nas áreas de Design Gráfico e Web Design. Nas Artes Visuais, dedica-se, desde 2006, à pesquisa teórico-prática sobre Fotografia Expandida e processos fotográficos históricos. Portfólio: <https://rafaelfrota.com>.

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA: o resgate dos processos fotográficos históricos na era da imagem digital**A FOTOGRAFIA ALTERNATIVA E OS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS HISTÓRICOS**

Embora ainda não haja consenso sobre o assunto, de acordo com Giorgi (2017), o nome *Fotografia Alternativa*² é um termo genérico usado para abrigar todos os processos fotográficos artesanais que foram desenvolvidos entre o século XIX e início do XX, bem como o objeto físico resultante deles. A expressão *alternativa* parte do pressuposto de que esses processos não possuem mais nenhuma aplicação comercial nos dias de hoje, integrando-se com mais propriedade ao campo experimental. Brächer (2016) evidencia que uma das principais características da Fotografia Alternativa é a singularidade do resultado. Por seu caráter artesanal, cada imagem impressa é única e guarda inúmeras particularidades resultantes das mãos do artista, distinguindo-a de todos os tipos de reprodução mecânica disponíveis atualmente.

A Fotografia Alternativa nos remete aos primórdios da própria tecnologia fotográfica, mais especificamente às experiências do inventor francês Joseph Nicéphore Niépce. Em busca de fabricar matrizes de impressão que independessem de sua pouca habilidade com o desenho, Niépce dá origem, em 1826, à primeira imagem fotográfica fixa da história, *Point de vue du Gras*, criada a partir de uma placa de estanho coberta de betume da Judeia e exposta ao sol em uma câmara escura. A esse processo foi dado o nome de *heliogravure*, que significa *gravação pelo sol* (Nakano e Gimenes, 2018).

Imagem 01 – *Point de vue du Gras* (1826), por Joseph Nicéphore Niépce. Heliogravura.



Fonte: <https://bit.ly/3wEQmMh>.

Em 1829, Niépce se associa ao artista Louis Jacques Mandé Daguerre, que se mostrava interessado em contribuir para o aprimoramento dessa descoberta. Contudo, Niépce morre em 1833 sem que a dupla

² Outras terminologias, como *artesanal*, *analógica*, *tradicional* e *química*, também são usadas entre os artistas da área. Entretanto, *Fotografia Alternativa* continua sendo a mais usada.

tivesse feito grandes avanços. Somente em 1837 que Daguerre descobriria que uma placa revestida com prata quimicamente tratada poderia ser processada com vapores de mercúrio e fixada em solução salina, revelando uma nítida e única imagem em positivo. A invenção, batizada de *daguerreotipia*, foi anunciada por François Arago na Academia Francesa de Ciências em 1839, surpreendendo o mundo com a sua capacidade de reprodução da realidade. Entretanto, ela ainda apresentava algumas limitações: era um processo caro, portanto, pouco acessível ao grande público; o tempo de exposição era grande, obrigando o fotografado a manter-se imóvel durante vários minutos; e o resultado era único, não havendo possibilidade de reprodução.

Imagem 02 – *Nature morte avec bas-relief d'après J. Goujon* (1837), por Louis Jacques Mandé Daguerre. Daguerreótipo.



Fonte: <https://bit.ly/3vaauW2>.

As limitações da daguerreotipia viriam a ser superadas por uma nova e revolucionária invenção: a *calotipia*. Patenteada em 1841 pelo escritor e cientista inglês William Henry Fox-Talbot, foi o primeiro sistema fotográfico negativo/positivo bem-sucedido da história. Utilizava-se uma *camara obscura* para expor à luz um papel sensibilizado com nitrato de prata e ácido gálico, sendo então fixado em uma solução de hipossulfito de sódio, dando origem a um negativo. Este, portanto, servia de matriz para criação de uma cópia positiva em outro papel igualmente sensibilizado (Crawford, 1979). Essa característica de reprodutibilidade deu início à primeira onda de popularização da fotografia (Giorgi, 2017). É por meio desse processo que Talbot lança, entre 1844 e 1846, *The Pencil of Nature*, o primeiro livro ilustrado com fotografias a ser publicado comercialmente (Giorgi, 2019).

Imagem 03 – *A Fruit Piece* (1844), por William Henry Fox-Talbot. Calotipia que compõe o livro *The Pencil of the Nature*.



Fonte: <https://bit.ly/3lqJSmR>.

Em 1842, o matemático e astrônomo inglês John Frederick William Herschel apresenta um novo método de reprodução fotográfica: a *cianotipia*. Por ser fácil, rápida e com grandes chances de sucesso logo na primeira experiência, é frequentemente a porta de entrada para a Fotografia Alternativa. É um processo que explora as propriedades fotossensíveis da combinação entre dois sais de ferro: ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal. Mesmo sendo barata, tinha como grande desvantagem à época o fato de a imagem final ser sempre azul, o que levou a uma certa rejeição. Para o fotógrafo inglês Peter Henry Emerson (1890, p. 196), “apenas um vândalo imprimiria uma paisagem em vermelho ou em cianotipia”. No entanto, foi nessa técnica que a botânica inglesa Anna Atkins, amiga de Herschel e Talbot, lançou em 1843 o primeiro livro impresso por processo fotográfico que se tem conhecimento — *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.

Imagem 04 – *Cystoseira foeniculacea* (1843), por Anna Atkins. Cianotipia que compõe o livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Fonte: <https://bit.ly/3v1WMVf>

Herschel também foi o inventor de outras técnicas, como o *marrom Van Dyke* e a *antotipia* (ou *fitotipia*). Entretanto, de acordo com Nakano e Gimenes (2018), a calotipia continuou sendo o principal processo fotográfico de sua época. Sua soberania só seria desbancada, em 1850, pela criação do francês Louis Désiré Blanquart-Evrard: o *papel albuminado*. Esse processo utilizava clara de ovo (albúmen) como emulsificante dos sais de prata, impedindo que eles impregnassem as fibras do papel. Sua atuação em conjunto com o a *placa úmida de colódio*, inventada em 1851 pelo escultor inglês Frederick Scott Archer, possibilitou reproduções muito mais nítidas, colocando um fim na era do daguerreótipo e da calotipia.

Imagem 05 – *I wait* (1872), por Julia Margaret Cameron. Impressão em papel albuminado.



Fonte: <https://bit.ly/3T6gebB>.

Mesmo com a cópia fotográfica tendo chegado a patamares sem precedentes, experimentos continuaram a ser desenvolvidos na busca por métodos que fossem satisfatórios tanto química como artisticamente. Um exemplo disso foi a invenção, em meados do século XIX, da goma *bicromatada*, considerada por Monforte (1997, p. 119) como “um divisor de águas entre aquilo que é fotografia e aquilo que pode ser chamado de arte fotográfica”.

Imagem 06 – *Struggle* (1903), por Robert Demachy. Goma bicromatada.

Fonte: <https://bit.ly/4ajQI9R>.

Existem inúmeros processos fotográficos históricos, e cada um deles abre portas para um universo que ultrapassa o escopo deste artigo. No entanto, ao explorarmos a Fotografia Alternativa, mergulhamos em um rico panorama que nos convida a pensar não apenas a respeito da evolução técnica e tecnológica da fotografia, mas também do longo e tortuoso caminho que ela trilhou até ser legitimada como arte.

FOTOGRAFIA COMO ARTE

De acordo com Oliveira e Hoffmann (2015), a fotografia nasceu profissional e se tornou industrial. O início desse percurso deu-se com o advento das *chapas secas de gelatina*, por Richard Leach Maddox em 1871. Além de acabarem com as inconveniências do colódio úmido — não demandavam revelação imediata e o tempo de exposição chegava a frações de segundo —, podiam ser compradas já prontas para uso. Isso permitiu que empresas como a pioneira *Liverpool Dry Plate Company* levassem o processo a nível industrial (Hannavy, 2013).

Todavia, a verdadeira democratização da fotografia aconteceria graças a duas invenções de George Eastman, fundador da *Eastman Dry Plate and Film Company* (posteriormente *Eastman Kodak Company*): o *negativo flexível de celuloide transparente*, de 1884, e a *Kodak Nº.1*, de 1888, considerada a primeira câmera popular da história. Com o slogan *you press the button, we do the rest* e preço de \$25,00, a Kodak Nº.1 já vinha carregada com um rolo de filme de 100 poses e não dependia de qualquer habilidade especial no manuseio. Após o uso, o filme era revelado pela própria Kodak, e a câmera recarregada com um novo filme — tudo pelo preço de \$10,00 (Hall e Hall, 2006). O laborioso processo de se fazer uma fotografia, antes limitado aos profissionais, agora era possível com o simples toque de um botão.

Críticas às consequências dessa industrialização foram levantadas por diversos pensadores. Benjamin (1985a) concluiu que a obra de arte perdera aquilo que ele chamou de *aura*, relegando-se a uma existência meramente serial. Esse “modo de ser aurático da obra de arte” (p. 171) seria composto por dois elementos que supostamente inexisteriam no processo de reprodução: a *autenticidade* e a *unicidade*. Para o autor, a reprodutibilidade técnica negou às mãos a responsabilidade artística, e mesmo na cópia mais perfeita ainda falta sua existência única, o “aqui e agora da obra de arte” (p. 167).

Para Crawford (1979), o conceito de que a participação humana no processo fotográfico é ínfima, um simples automatismo impessoal, foi a principal barreira para que as futuras gerações aceitassem a fotografia como obra de arte. Surgem, então, no final do século XIX, movimentos de contestação a esse caráter tecnicista e ao comércio desenfreado que se desenvolveu ao redor da fotografia. O principal deles foi o *pictorialismo*, que teve início na França a partir da década de 1890 e tinha como objetivo “eleva a fotografia ao mesmo nível de prestígio da pintura, de fazer com que ela seja reconhecida como uma entre as belas-artes” (Rouillé, 2009, p. 254–255).

Entretanto, o caminho para o reconhecimento da fotografia como legítima expressão de arte foi repleto de obstáculos. Um exemplo disso é o texto *O público moderno e a fotografia*, de Charles Baudelaire, no qual faz referência ao Salão Francês de Belas-Artes de 1859. Como pode ser visto no trecho a seguir, o poeta toma a fotografia como um sintoma da decadência da arte de seu tempo:

A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. (Baudelaire, 1859, *apud* Entler, 2007, p. 12)

Felizmente, como bem observa Gombrich (1999), essa exaustiva divergência a respeito da legitimação artística da fotografia encontra-se hoje superada. Fotógrafos contemporâneos gozam do mesmo prestígio que qualquer pintor vivo, e a expressão *fotográfico*, antes tomada como insulto no meio artístico, foi amplamente explorada por correntes como o hiper-realismo e a pop art. Boa parte dessa legitimação pode ser atribuída aos movimentos de subversão da própria linguagem fotográfica, que recebem nomes como *fotografia expandida*, *fotografia plástica*, *neopictorialismo*, *fotografia contaminada*, *fotografia híbrida*, entre outros.

Para Baqué (2003), esse tipo de produção fotográfica não faz parte de uma história supostamente pura e autônoma do meio, mas atravessa as artes plásticas na busca pela hibridização e pelo desaparecimento das separações entre os diferentes campos de produção da imagem. Rouillé (2009), por sua vez, afirma tratar-se de uma espécie de *pictorialismo contemporâneo*, que promove o resgate dos processos fotográficos

históricos como parte de um culto ao original, restabelecendo conexões com um estado artesanal da fotografia na tentativa de resistir à aceleração e à desmaterialização.

Todavia, um evento traria um novo paradigma na relação entre fotografia e arte: a revolução digital. Se graças à tecnologia nunca foi tão fácil captar, manipular e imprimir uma imagem, como fugir dessa banalização para criar algo verdadeiramente original e relevante?

FOTOGRAFIA ALTERNATIVA NA ERA DIGITAL

Como observa Fontcuberta (2012), a tecnologia digital proporciona calamidade para uns e libertação para outros. Muitos foram os aspectos positivos que a fotografia digital trouxe para a sociedade; dentre eles, a expansão da cultura visual merece papel de destaque. Até bem pouco tempo, o ato de fotografar dependia de várias limitações, tanto de recursos da câmera quanto do número de poses do rolo de filme.

O advento da fotografia digital, principalmente sua integração aos dispositivos móveis, permitiu ao grande público não só guardar suas recordações de forma quase ilimitada, mas também incentivou a busca por novas experiências estéticas. O medo do erro já não é mais um impeditivo, uma vez que a imagem pode ser apagada e refeita quantas vezes forem necessárias. Isso levou a sociedade como um todo a fotografar mais e, por consequência, relativamente melhor.

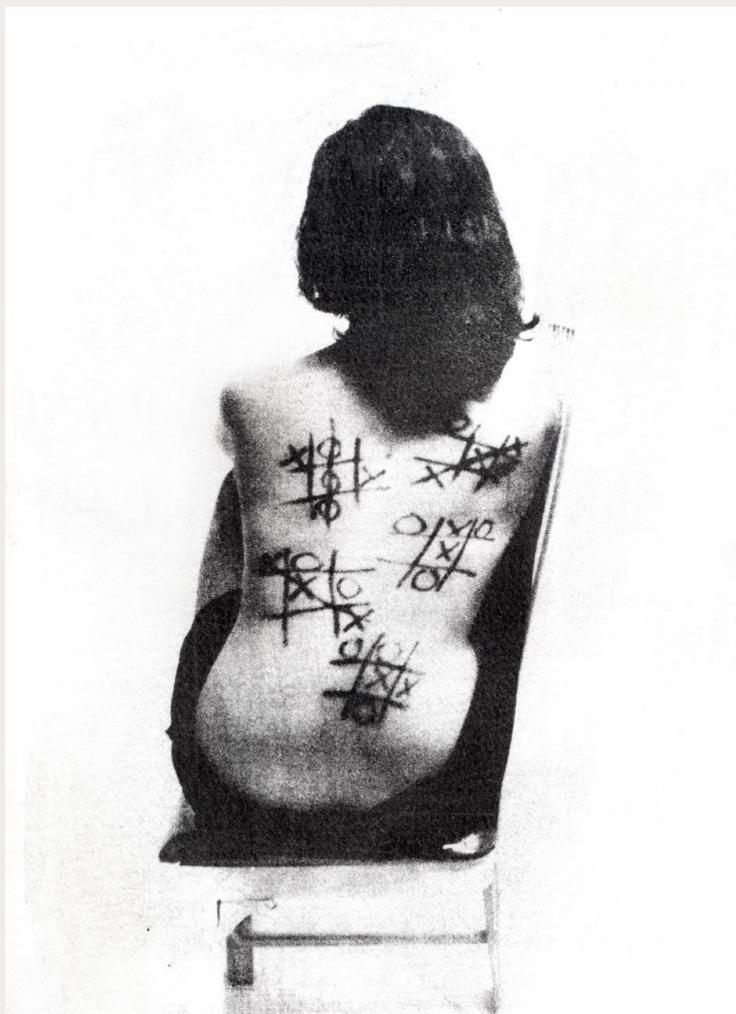
Por outro lado, a tecnologia empobreceu a experiência humana. A fotografia não é mais um objeto físico, mas um conjunto de dados interpretados por um dispositivo eletrônico e só existe até o próximo arrastar de dedo. À câmera é delegado o poder de focar, fotometrar e decidir quando capturar a imagem — tudo a despeito do operador, que já não precisa nem sequer ter o trabalho de apertar um único botão. Essa facilidade, em conjunto com as redes sociais, deu origem à era do *fotografo, logo existo* (Fontcuberta, 2012): o homem passou a viver em função da imagem, esquecendo-se que a função da imagem é servi-lo (Flusser, 2002).

A dimensão filosófica deu lugar a uma corrida tecnológica e tecnicista. Criam-se câmeras com mais recursos, objetivas mais claras, sensores com mais *megapixels* e *softwares* capazes de extirpar a menor das imperfeições. Curiosamente, isso remete às origens da própria fotografia — mais precisamente ao daguerreótipo:

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos. (Dauthendey *apud* Benjamin, 1985b, p. 95)

Sendo assim, a retomada dos processos históricos em plena era da imagem digital justifica-se por oferecer um contraponto a toda essa superficialidade, fazendo com que o fotógrafo deixe de ser “um mero agente captador de imagens, ou um mero impressor, para assumir o papel de qualificador da imagem” (Monforte, 1997, p. 119). Em comparação com as tecnologias atuais, as limitações da Fotografia Alternativa exigem do autor um esforço em direção àquilo que o artista Gustave Le Gray (1852) deu o nome de *teoria dos sacrifícios*: “A beleza artística de uma prova fotográfica consiste quase sempre no sacrifício de certos detalhes, de modo a produzir um efeito que às vezes vai ao sublime da arte” (p. 1-2).

Imagem 07 – *Marella* (2013), por Rafael Frota. Temperaprint (ovo e pigmento).



Fonte: Autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da necessidade de se fomentar o debate sobre as diversas manifestações da fotografia na contemporaneidade, este artigo discorreu a respeito da Fotografia Alternativa e seus principais processos, evidenciando sua relevância em uma época marcada pela ubiquidade da imagem digital. O resgate das técnicas fotográficas antigas não apenas conserva um segmento crucial da história, mas também incentiva a artesanidade e a experiência sensível como parte de uma reconexão do autor com a sua obra.

Transcendendo a mera reprodução da realidade, a Fotografia Alternativa emerge como expressão estética. Ela nos instiga a desafiar paradigmas e explorar novos horizontes criativos. Por meio dela, o fotógrafo pode mergulhar em processos mais intimistas e reflexivos, que valorizam a experimentação e a imperfeição como forma de se obter resultados mais surpreendentes e significativos.

Ao se contrapor aos padrões estéticos e técnicos estabelecidos pela fotografia digital, a Fotografia Alternativa resgata a importância do tempo, da paciência e do cuidado no processo de criação. Ela nos convida a desacelerar e apreciar cada passo do processo fotográfico e a reconhecer a singularidade de cada imagem produzida.

REFERÊNCIAS

- BAQUÉ, D. **La Fotografía plástica**: un arte paradójico. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura***. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- BENJAMIN, W. Pequena História da Fotografia. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura***. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- BRÄCHER, A. O Espírito dos Sais: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. **Revista Gama, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 4, n. 7, p. 96–103, jun. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4a5KBoS>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- CRAWFORD, W. **The keepers of light**: a history and working guide to early photographic processes. New York: Morgan & Morgan, 1979.
- EMERSON, P. H. **Naturalistic Photography for Students of the Art**. 2. ed. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890. Disponível em: <https://bit.ly/3V81MSX>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4–14, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3uYECns>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.
- GIORGI, F. **Manual de Cianotipia e Papel Salgado**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2017.
- GIORGI, F. Nota do Tradutor. *In: FOX-TALBOT, William. **O Lápis da Natureza***. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2019.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HALL, D.; HALL, S. G. **American icons**: an encyclopedia of the people, places, and things that have shaped our culture. Connecticut: Greenwood Press, 2006.
- HANNAVY, J. **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York; London: Routledge, 2013.
- LE GRAY, G. **Photographie**: Traité nouveau des procédés et manipulations sur papier et sur verre. Paris: Lerebours et Secretan, 1852. Disponível em: <https://bit.ly/MM8R>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- MONFORTE, L. G. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Senac, 1997.
- NAKANO, R.; GIMENES, A. **Fotografia do Séc. XIX**: Ambrotipia & Ferrotipia. 2. ed. São Paulo: Diafragma 8, 2018.
- OLIVEIRA, M. de; HOFFMANN, M. L. A fotografia na era da incompetência técnica. **Revista FAMECOS**, Rio Grande do Sul, v. 22, n. 4, p. 86–103, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/438KXJA>. Acesso em: 6 mar. 2024.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia**: entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

A FORMAÇÃO BANDA DE ROCK E ORQUESTRA EM MÚSICAS COM LINGUAGEM DE ROCK

Pedro Henrique Carneiro Tavares¹

RESUMO

O rock estabelece-se como gênero nos anos 50, mesclando influências de gêneros tais como Blues, Rhythm & Blues, Folk, Country & Western, Gospel, dentre outros. Originalmente caracterizando-se música “para dançar”. Na segunda metade da década de 60 e no início dos anos 70, o movimento de contracultura contribui para uma mudança na essência de música “para dançar” na direção de música “para ouvir”, de caráter artístico mais ressaltado. Tal mudança de paradigma trouxe consigo a incorporação de elementos retirados da música de concerto, dentre eles o uso de instrumentos oriundos da formação da orquestra. Neste texto é apresentado um breve relato sobre movimentos histórico/sociais por detrás dessas transformações, concentrando-se na incorporação dos instrumentos da orquestra em músicas com estética de rock.

Palavras-chave: Rock, banda e orquestra, rock com orquestra.

THE FORMATION ROCK GROUP AND ORCHESTRA IN MUSICS WITH ROCK LANGUAGE

ABSTRACT

Rock established itself as a genre in the 1950s, mixing influences from genres such as Blues, Rhythm & Blues, Folk, Country & Western, Gospel, among others. Originally music “to dance”. In the second half of the 60’s and beginning of the 70’s, the counterculture movement contributes to a change in the essence of music “to dance” in the direction of music “to hear”, with more emphasized artistic character. Such a paradigm shift brought the incorporation of elements taken from concert music, among them the use of instruments originating from the formation of the orchestra. A brief account of historical/social movements behind these transformations is presented in this text, concentrating on the incorporation of the instruments of the orchestra into songs with aesthetics of rock.

Keywords: Rock, group and orchestra, rock with orchestra.

¹ Conservatório Pernambucano de Música. Mestre em Composição Musical (UFPB)

A FORMAÇÃO BANDA DE ROCK E ORQUESTRA EM MÚSICAS COM LINGUAGEM DE ROCK

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte da proposta de investigar as origens do uso de instrumentos orquestrais, oriundos da música de concerto, conjuntamente com a formação da banda de rock, considerando-se sua formação básica e variações encontradas. Para tal, realizamos um levantamento histórico e também de exemplos musicais que se utilizam de tais combinações instrumentais. Nossa metodologia foi, principalmente, a pesquisa bibliográfica e fonográfica, através de fontes variadas tanto físicas quanto digitais.

O rock, assim como diversos outros gêneros de música popular, apresenta, ao longo de sua história, variadas concepções, funções sociais, visões de si mesmo, expansão em numerosos subgêneros, e, igualmente, formações instrumentais variadas.

Almejando-se compreender a utilização da formação instrumental específica de banda de rock e orquestra em músicas com linguagem de rock, foco principal deste presente trabalho, faz-se necessário trilhar um caminho que inclua inicialmente: o surgimento do estilo; o estabelecimento do mesmo como força comercial nos anos 50, como uma música basicamente “de dança”; a mudança de paradigma para música “artística”, através do movimento psicodélico no final dos anos 60 e no início da década de 70.

Estabelecido tais pontos, é possível tratar de elementos retirados da música de concerto que são incorporados no rock em decorrência desta nova visão do mesmo como música artística, como é o caso de instrumentos advindos da formação da orquestra. Igualmente, estabelece-se as bases teóricas para tratar-se da retroalimentação que ocorre através da incorporação dos instrumentos da banda de rock e da linguagem de rock em peças concertantes, ou seja, concebidas como música de concerto.

Reconhecendo suas próprias limitações, este artigo não visa esgotar o assunto, vasto e em constante construção, mas sim contribuir na edificação de conhecimento do mesmo, e assim, também, incentivar mais trabalhos que possam enriquecer e difundir a literatura científica sobre a temática proposta.

PRECURSORES DO ROCK

Inicialmente, é importante expor que, ao utilizarmos o termo rock referimo-nos ao o chamado rock clássico, ou rock and roll, que surge nos Estados Unidos durante da década de 1950. O gênero desenvolve-se através da mescla de elementos de outros gêneros musicais que são considerados seus precursores, incluindo-se neles gêneros tanto de música dos negros quanto dos brancos. Em relação à influência da música afro-americana, é dado especial destaque ao blues rural do início do século XX, ao blues urbano, ao gospel e ao jump band jazz. De acordo com Friedlander, a fusão desses quatro estilos “tornar-se-ia a essência da música negra do início dos anos 50, chamada de rhythm and blues (R&B) – a maior fonte do rock and roll” (2015. p.31). Os gêneros folk e country são destacados como tradicionais gêneros da música dos brancos que contribuem com elementos importantes para o rock and roll.

No blues rural, era comum termos canções cujas letras tratavam de temáticas, em sua maioria, relacionadas à vida difícil que os artistas levavam durante os anos da depressão nos Estados Unidos. Em sua essência, “O blues foi uma criação de escravos negros que adaptaram sua herança musical africana ao ambiente americano”² (SZATMARY, 2013. p.2). No tocante à formação instrumental, tem-se informações que

² Original em inglês: The blues were a creation of black slaves who adapted their African musical heritage to the American environment. (SZATMARY, 2013. p.2). Tradução própria.

era comum a voz acompanhada por um único instrumento, ou poucos instrumentos, que fossem acessíveis e/ou disponíveis na ocasião, um dos mais comuns deles sendo o violão.

A região do Delta do Mississippi forneceu muitos dos artistas que alcançaram proeminência no estilo, destacando-se nomes como Son House e Robert Johnson. Após a Segunda Guerra Mundial, as apresentações de blues rural em praças das cidades, bares de beira de estrada, entre outros, perderam espaço. Bares da região sul de Chicago, tal como outras áreas urbanas, tornaram-se o espaço para o florescimento do blues urbano. Segundo Friedlander:

Uma maciça migração negra durante a Depressão e os anos da Segunda Guerra Mundial criaram um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do Norte do país ao final da guerra em 1945. As novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família – e de seu apoio emocional e material – ajudaram a criar o cenário no qual o blues urbano floresceu. (2015. p.32).

Essa mesma migração também é destacada por Szatmary (2013. p.6), contribuindo para o estabelecimento e enraizamento do blues nos centros urbanos. As canções de blues inicialmente eram acompanhadas por uma variedade de instrumentos acústicos, explorando o que estivesse acessível aos artistas em cada ocasião, incluindo instrumentos caseiros. Jas Obrecht comenta sobre essa questão:

Nos primórdios, as canções de blues eram acompanhadas por instrumentos acústicos – quase todas as configurações imagináveis de violino, piano, gaita, banjo, contrabaixo, trompas, tambores, tábua de lavar e instrumentos caseiros. Nas áreas rurais, os cantores costumavam se acompanhar com um violão barato.³ (2015. p.4).

O instrumental acústico não se manteve por muitos anos, pela própria necessidade dos artistas se fazerem ouvir em ambientes crescentemente mais ruidosos. No final dos anos 40, o artista Muddy Waters forma uma importante banda de blues, tendo sua formação instrumental consistindo de bateria, baixo, guitarra rítmica e piano como seção rítmica, e guitarra e harmônica sendo adicionadas como solistas. Essa formação instrumental tornou-se um modelo, que seria seguido e adaptado pelos roqueiros clássicos. A temática das letras se expandiu, para incluir, também, temas referentes à paisagem urbana, positividade e orgulho. O blues urbano através de “sua formação básica expandida, com uso maior de guitarra e o abandono de temas depressivos, representou o maior passo em direção ao nascimento do rock and roll” (FRIEDLANDER, 2015. p.33).

De acordo com Szatmary (2013. p.8), Muddy Waters sentiu a necessidade de eletrificar seu som em suas apresentações na cidade de Chicago. Nos pubs os quais Muddy tocava, o artista buscava logo os amplificadores, pois sem a amplificação ninguém ouviria seu som por conta do ambiente demasiado ruidoso, bastante diferente do contexto rural aonde o blues originara-se.

Do gospel, percebemos como raízes estilísticas que estarão presentes no rock and roll: o estilo vocal emocionado, uso de palmas, a improvisação melódica, uso de chamado-e-resposta, uma improvisação rítmica sincopada na melodia, dentre outros. Como exemplo de uma artista que ilustra bem o gênero gospel, citamos Sister Rosetta Tharpe.

Do jump band jazz, temos a batida suingada e solos de saxofone como elementos do jazz que foram

³ Original em inglês: In the early days, blues songs were accompanied by acoustic instruments—just about every imaginable configuration of fiddle, piano, harmonica, banjo, washtub bass, horns, drums, washboard, and homemade instruments. In rural areas, singers most often accompanied themselves with an inexpensive acoustic guitar.(OBRECHT, 2015. p.4). Tradução própria.

incorporados no R&B, e assim, prosseguindo também para o rock and roll.

Elementos do blues, gospel e do jump band jazz foram fundidos e transformados no final da década de 40, a partir dessa fusão dando origem ao rhythm and blues, ou R&B.

A visão de mundo do R&B era mais otimista do que o estilo predecessor, o blues da época da Depressão, embora ainda tivesse raízes profundas na liberdade e nas experiências da vida real. (...) A vida podia continuar a ser uma das frentes de batalha do blues, mas o amor e os relacionamentos sexuais eram os temas mais comuns – demais para a maior parte dos envergonhados brancos e muitos dos negros. O poder musical do R&B, a ênfase rítmica no *backbeat* (“a batida”) e a autenticidade das letras atraíam um novo público de jovens ouvintes negros do pós guerra. (FRIEDLANDER, 2015. p.34-35).

Exemplos de artistas que podem ser classificados como R&B incluem: Big Joe Turner, Roy Brown, Wynonie Harris, Amos Milburn, Illinois Jacquet, Big Jay McNeely, dentre outros.

Nomes como Jimmie Rodgers, que funde elementos do folk e do blues rural, fusão que recebe o rótulo de country and western (C&W), é apontado como fonte inspiradora do rock and roll por autores como Friedlander (2015) e Mazzoleni (2012). Covach e Flory destacam Rodgers como “a figura mais importante no início da história da música country”⁴. (2018. p.56).

Hank Williams é outro artista de destaque em meados dos anos 40, por vezes citado como pai da moderna música country. A música de Williams tratava de temáticas sobre as experiências e emoções cotidianas das pessoas comuns. Em meados dos anos 50, uma fusão do country, blues e do rhythm and blues é sintetizada sob o nome de rockabilly. O rockabilly tornou-se um importante gênero de transição, através do qual muitos músicos brancos migraram do country para o rock and roll.

OS ANOS 50

É nos anos 50 que temos o estabelecimento do rock and roll, envolto num contexto social que possibilita a popularização do gênero. Szatmary (2013. p.20) destaca que dentre as mudanças sociais que ocorreram na década de 50, a televisão tornando-se mais popular e acessível faz o rádio adotar uma postura mais flexível, ampliando em suas programações o espaço para mais artistas. Ainda segundo o autor, antes desse período não havia espaço para artistas afro-americanos nas programações das rádios. Apesar de termos, durante essa década, o surgimento do rock and roll mesclando elementos de gêneros musicais diversos, tanto da cultura negra como dos brancos, ainda havia uma segregação muito forte no período. De acordo com Joe Stuessy e Scott Lipscomb:

A cultura negra do início dos anos 1950 era bastante distinta da sociedade branca de classe média geral. (...) Com uma segregação tão estrita, é natural que a cultura segregada mantenha suas próprias características distintas, incluindo dialeto falado, dança, religião, vestimenta e música. Entre os estilos musicais associados à cultura negra estavam o jazz (em uma variedade de subgêneros), o gospel (um gênero de orientação religiosa) e o Rhythm & Blues.⁵ (2013. p.7).

Ainda segundo Joe Stuessy e Scott Lipscomb (2013. p.8), outro dos gêneros precursores do rock, o

4 Original em inglês: The most important figure in the early history of country music. (COVACH; FLORY. 2018. p.56). Tradução própria.

5 Original em inglês: The black culture of the early 1950s was quite distinct from the general white, middle-class society. (...) With such strict segregation, it is only natural that the segregated culture would maintain its own distinct characteristics, including spoken dialect, dance, religion, dress, and music. Among the musical styles associated with the black culture were jazz (in a variety of substyles), gospel (a religiously oriented style), and Rhythm & Blues. (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.7). Tradução própria.

Country & Western (C&W), é também uma subcultura, ligada aos brancos mais pobres do sul.

Os brancos mais pobres do Sul desenvolveram um estilo de música folclórica muitas vezes referido como “música caipira”. Conforme o tempo passou e o estilo se espalhou, inevitavelmente ocorreram variações (por exemplo, bluegrass e western swing). Assim como o R&B, o mercado C&W era bastante distinto do mercado pop maior. Apelando principalmente para os brancos rurais mais pobres no Sul, Centro-Oeste e Sudoeste, a C&W manteve seus próprios artistas, gravadoras e consumidores.⁶ (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.8)

Enriquecendo nosso conhecimento, uma vez que tratamos aqui de questões que incluem formações instrumentais, destacamos que a música C&W no início dos anos 1950 tinha como característica de destaque seu timbre bastante particular, que se originava basicamente “de duas fontes específicas: o vocalista e o violão de aço. Os vocalistas C&W geralmente cantavam com uma qualidade bastante nasal.”⁷ (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.17).

Quais condições podem ter favorecido o miscigenação dos estilos? Certamente a popularização da televisão motivou as estações de rádios, na busca pelo seu espaço no mercado, a se flexibilizarem e incluir em suas programações músicas de artistas ligados à subculturas. Além deste ponto, Mazzoleni (2012) atribui as condições favoráveis ao estabelecimento do rock and roll à próspera economia americana do período e, após a privação gerada pela depressão e a guerra, uma “sede de consumo generalizado, estimulada por um sentimento exacerbado de liberdade e de otimismo” (MAZZOLENI, 2012. p.118).

Mais do que unicamente uma evolução, fusão ou transformação de gêneros musicais pré-existentes, a história do rock clássico reflete também o crescimento de pequenas gravadoras independentes e seu êxito em produzir “música fora do mercado” (FRIEDLANDER, 2015. p.37). Esse novo estilo acaba sendo adotado por uma geração de adolescentes, predominantemente de classe média, que tinha alguma condição financeira, para poder consumir música, e começava a questionar alguns dogmas estabelecidos.

Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, estes jovens tinham poucas responsabilidades incômodas, e, com o advento da ajuda de custo eles adquiriram um poder de compra maior. Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher este filão (...) A indústria fonográfica, entretanto, produziu uma “parada de sucessos” que era banal e leve, carente de qualquer referência identificável com o dia-a-dia deste novo grupo consumidor. (FRIEDLANDER, 2015. p.38).

Envoltas em tal contexto, pequenas estações de rádio negras, e também estações populares dos centros urbanos, cada vez mais incorporam, em sua grade de programação, músicas de rhythm and blues e de rock clássico. Esse novo grupo consumidor é atraído por essa música e começa a procurá-la nas lojas de discos, criando assim uma demanda de mercado por essas gravações.

Ainda que constando nas paradas de sucesso de R&B, Covach e Flory (2018. p.8) destacam o single *Rocket 88*, lançado em 1951 por Jackie Brenston and His Delta Cats, como sendo considerada por muitos a primeira música de rock and roll. Tal destaque também é dado por Mazzoleni (2012. p.136), que complementa informando que o título faz alusão ao automóvel *V8 Oldsmobile 88*, na época esse era o carro mais rápido nas estradas americanas.

6 Original em inglês: The poorer whites of the South developed a style of folk music often referred to as “hillbilly music.” As time passed and the style spread, variations inevitably occurred (e.g., bluegrass and western swing). As with R&B, the C&W market was quite distinct from the larger Pop market. Appealing primarily to poorer rural whites in the South, Midwest, and Southwest, C&W maintained its own performers, record companies, and consumers. (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.8). Tradução própria.

7 Original em inglês: from two specific sources: the vocalist and the steel guitar. C&W vocalists often sang with a rather nasal quality. (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.17). Tradução própria.

Podemos categorizar os artistas pioneiros do rock em duas gerações distintas: a primeira sendo composta por artistas predominantemente negros, que se tornaram populares antes de 1956, e a segunda de artistas brancos com raízes no country, liderados por Elvis Presley.

A primeira geração de rockeiros clássicos – Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard – surgiu entre 1953 e 1955. Eles lideraram a explosão do rock and roll, estabelecendo o rock clássico como uma força comercial viável na música popular. Sua música permaneceu próxima às suas raízes no rhythm and blues, blues e, no caso de Haley, no country, criando canções de rock, na maioria das vezes “para cima”, otimistas, sobre dança, amor e o estilo de vida dos adolescentes. (FRIEDLANDER, 2015. p.47).

Jovens músicos brancos, que tinham raízes musicais no country e povoavam o Sul por volta de 1955, são influenciados por essa chamada primeira geração do rock, e adaptam a música a suas visões criativas. Dentre eles podemos destacar Elvis Presley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, e os Everly Brothers. Sendo reconhecidos como a segunda geração do rock, esses artistas “levariam as guitarras para o primeiro plano, voltariam a se concentrar quase que exclusivamente no amor romântico e obteriam sucesso comercial e recompensas financeiras além de seus sonhos mais loucos” (FRIEDLANDER, 2015. p.63).

Um gênero que coexistiu com o rock clássico na década de 50, e têm repercussão na música que será produzida nos anos 60, é o chamado *Doo-wop*, gênero predominantemente vocal. As principais raízes do gênero destacam-se como o “estilo de vocalização emocionada do gopel combinado com a música bem ritmada do rhythm and blues” (FRIEDLANDER, 2015. p.95). Uma importante contribuição do doo-wop foi ter estabelecido “o virtuosismo vocal e as harmonias de fundo como elementos comercialmente viáveis na música popular” (FRIEDLANDER, 2015. p.100).

Exemplos de artistas doo-wop são nomes como: The Ravens, The Orioles, The Five Keys, The Four Buddies, The Swallows, The Platters, dentre outros. Do grupo The Platters destacamos os sucessos *Only You* e *The Great Pretender*. Nas palavras de Covach e Flory:

Nos anos imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, grupos doo-wop começaram a surgir nos bairros das áreas urbanas americanas. Os cantores desses grupos muitas vezes não podiam pagar os instrumentos de que precisavam para se acompanharem, então seus arranjos vocais foram projetados para serem completamente independentes e sem necessidade de acompanhamento (“a cappella”).⁸ (2018. p.68).

ROCK COMO “MÚSICA PARA OUVIR” – ANOS 60 e 70

Na Inglaterra, durante o final dos anos 60 e início dos anos 70, teremos grupos musicais mesclando o rock e o pop com elementos retirados da música clássica, assim redefinindo o rock de uma música de dança para música artística, ou música para ouvir. De acordo com John Covach:

Esta tentativa de desenvolver uma espécie de “rock de sala de concertos” - que, no entanto, ainda era realizado em estádios e arenas - foi o resultado de uma tendência por parte de alguns roqueiros e seus fãs de verem o rock como “música para ouvir” (em oposição à música de dança), uma tendência estética que Wilfrid Mellers atribui à influência do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, de 1967. (1997, p.3-4).

⁸ Original em inglês: In the years immediately following World War II, doo-wop groups began to emerge from the neighborhoods of American urban areas. The singers in these groups often could not afford the instruments they needed to accompany themselves, so their vocal arrangements were designed to be completely self-contained and without need of accompaniment (“a cappella”). (COVACH; FLORY. 2018. p.68). Tradução própria.

Destacando a importância do álbum citado, *Stg. Peppers*, Joe Stuessy e Scott Lipscomb (2013. p.99) colocam que o mesmo obteve grande êxito tanto comercial como das críticas, sendo reconhecido como revolucionário. Além da música, a capa do álbum também destaca-se pelo trabalho muito elaborado, que incluía, além dos Beatles, por volta de 60 outros rostos familiares. A própria contracapa também torna-se um marco por incluir as letras completas das músicas, também transformando-se em referência para álbuns de rock posteriores. Por fim, outro elemento de destaque é:

A ideia de unificar todo um álbum através de um conceito temático também foi amplamente imitada. O termo álbum conceitual tornou-se um slogan chique na indústria. De repente, parecia que todo grupo os estava produzindo (às vezes o conceito era mais imaginário do que real).⁹ (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.99).

Elementos associados à tradição clássica, ou a música de concerto, já são encontrados antes do próprio *Sgt. Pepper's*, como o uso de cordas friccionadas na música *Eleanor Rigby* dos Beatles ou do cravo em *Lady Jane* dos Rolling Stones, ambas do ano de 1966. Segundo Robert Burns (2018. p.30), existe uma progressão nos álbuns dos Beatles que vai do *Rubber Soul* (1965) e do *Revolver* (1966) em diante, destacadamente referente à sofisticação das técnicas de composição, aprimoramento da performance em estúdio, assim como o uso de tecnologias que estavam surgindo na época.

Atualmente nos referimos a tal movimento estético pelo termo *Rock Progressivo*. Macan (1997) informa que o termo, rock progressivo, era utilizado no final dos anos 60 pelas estações de rádio *underground* ao se referir à música psicodélica em geral, com o objetivo de distinguir tais músicas da música pop anterior a era psicodélica. Por volta de 1970 o termo passou a ser mais específico, definindo:

um estilo que buscava expandir os limites do rock tanto de maneira estilística (utilizando formas estruturais maiores e mais complexas) quanto conceituais (através de temáticas épicas), principalmente através da apropriação de elementos associados com a música clássica. (MACAN, 1997. p.26).

Este movimento emergiu envolto na contracultura, consistindo basicamente de jovens de classe média que conscientemente buscavam um estilo de vida alternativo e mais experimental. A música é apontada por autores como Macan (1997) como o principal elemento de identidade do movimento psicodélico. Essa chamada música psicodélica caracterizando-se como uma música para ouvir, ou invés de música de dança, razão que favorecia sua tendência à experimentação musical. Segundo Macan:

A imprensa e as estações de rádio *underground* que emergiram em torno da música psicodélica durante 1966 e 1967 foram os dois últimos elementos necessários para o nascimento do rock progressivo. Não só eles levaram a uma disseminação adicional e cristalização da música psicodélica como um estilo distinto, eles também promoveram um senso de apreciação crítica, conhecimento e status artístico que anteriormente tinha sido reservado para formas mais “desenvolvidas” tais como música clássica e jazz. Sem esse alinhamento específico de forças culturais e econômicas - o surgimento da contracultura, a formação do estilo psicodélico, a ascensão de uma rede de clubes, estações de rádio e publicações em torno da música, e uma relação inteiramente nova entre os músicos e as gravadoras - o estilo do rock progressivo nunca poderia ter surgido (1997. p.18).

⁹ Original em inglês: The idea of unifying the entire album with one thematic concept also became widely imitated. The term concept album became a chic catchword in the industry. It suddenly seemed that every group was producing them (sometimes the concept was more imagined than real). (STUESSY; LIPSCOMB. 2013. p.99). Tradução própria.

Podemos nos referir aos elementos característicos do movimento psicodélico como estética hippie. Uma característica dentre as mais proeminentes da estética hippie é “a tendência a impregnar o rock com um senso de seriedade de propósito” (COVACH, 2007. p.3). Era prática comum a apropriação de elementos de gêneros que desfrutavam de maior prestígio cultural, tais como o jazz e a música clássica. Segundo Covach:

O Jazz é principalmente invocado através de solos estendidos, muitas vezes empregando escalas modais dentro de seções em uma única tonalidade. Os usos da música clássica podem ser divididos em dois tipos: aqueles que evocam a “grande tradição clássica” (principalmente da música instrumental do século XVIII e XIX), e aqueles que empregam técnicas e práticas mais frequentemente associadas à modernidade e vanguarda do século XX. (2007. p.3).

Há, pelo menos, três grandes correntes distintas da música psicodélica na Inglaterra. Uma delas encabeçada por grupos como o Cream, Yardbirds e artistas como Hendrix, corrente essa que se caracteriza por uma interpretação elétrica mais “pesada” do blues. Esta corrente influenciará o surgimento de um rock mais pesado, que “evoluiu para o estilo heavy metal, exemplificado de forma destacada por Led Zeppelin, Black Sabbath e (começando com seu álbum Machine Head de 1971) Deep Purple.” (MACAN, 1997. p.20).

Uma segunda corrente incorporou muitos elementos oriundos do jazz, sendo representada por grupos como Traffic, Soft Machine e Caravan. Esta corrente influenciou diversos estilos de jazz-rock fusion, ou, colocado de outra maneira, de fusão do jazz e rock. Um exemplo pode ser encontrado na Mahavishnu Orchestra.

A terceira corrente é influenciada pela música da fase mais madura dos Beatles, grupo que têm especial importância para o rock progressivo como um todo. De acordo com Macan (1997), foi na música dos Beatles de 1966 e 1967, particularmente no álbum *Sgt. Pepper's*, que muitos dos elementos que mais tarde caracterizaram o rock progressivo inglês aparecem pela primeira vez. Essa terceira corrente da música psicodélica englobava grupos como Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd e Nice. Sobre a influência dos Beatles, em particular do *Sgt. Pepper's*, Macan destaca que os grupos musicais se baseavam:

em características específicas da música da banda, mais intimamente associadas à música clássica, e desenvolveram esses elementos de maneira mais decidida do que os Beatles ou o Ocidente contemporâneo. (...) O Moody Blues, gravando seu influente álbum *Days of Future Passed*, com a London Festival Orchestra no final de 1967, quase sozinho estabeleceu o conceito de 'rock sinfônico'. (MACAN, 1997. p.21).

O álbum do grupo Moody Blues, *Days of Future Passed* (1967), é destacado também por outros autores como um dos pioneiros na fusão do rock com elementos da música de concerto. Melissa Goldsmith afirma que o trabalho é “Um dos primeiros álbuns a combinar elementos do rock com os da música clássica”¹⁰ (2020. p.173).

O gênero rock progressivo se firma definitivamente com uma segunda leva de grupos, que emerge no final da década de 60. Temos bandas que viriam a ser relevantes no gênero lançando seu primeiro álbum neste período, destacando-se grupos tais como Jethro Tull, King Crimson, Yes, Genesis, Emerson, Lake and Palmes, Gentle Giant, dentre outros.

O primeiro álbum do King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, de 1969, teve “um impacto especialmente poderoso no emergente movimento de rock progressivo, e pode ser o mais influente álbum

10 Original em inglês: One of the earliest albums to combine rock elements with those of classical music (GOLDSMITH, 2020. p.173). Tradução própria.

de rock progressivo já lançado” (MACAN, 1997. p.23). O gênero rock progressivo se encontra em essência completo por volta de 1972, tendo uma audiência que pode ser descrita genuinamente como de uma subcultura, unidas pelo gosto estético assim como pela visão de mundo e estilo de vida. Tal característica, entretanto, não perdura por muitos anos, segundo Macan:

Em 1976, no entanto - o ano geralmente atribuído como marco da implosão do que restava da contracultura - o público dessas bandas cada vez mais se assemelhava a um público unido principalmente pelo gosto estético e não pela adesão a um estilo de vida ou cosmovisão comum. (na verdade, ao contrário das subculturas, esse tipo de público tende a compartilhar pelo menos alguns aspectos de seus estilos de vida e visões de mundo em comum com a sociedade dominante). Como resultado, a música das principais bandas de rock progressivo foi cada vez mais ditada não pela relação simbiótica entre uma subcultura específica e seus músicos, mas sim pelas pressões exercidas pela indústria fonográfica e por outros agentes comerciais externos. (1997. p. 29).

Embora o gênero tenha significativamente menos destaque a partir dos anos 80, o mesmo continua a existir, influenciando e se misturando com diversos outros subgêneros do rock que irão se desenvolver dos anos 80 em diante. De acordo com Covach:

A mais clara continuação da estética hippie pode ser encontrada no heavy metal dos anos 80, onde o virtuosismo, o uso de música clássica, álbuns conceituais e letras ambiciosas continuaram importantes. A natureza ambiciosa dos álbuns conceituais também retornou em vídeos musicais de artistas de alto perfil e bandas como Michael Jackson, Eurythmics e Madonna, onde o conceito do álbum foi substituído pelo conceito do vídeo. As letras sérias e poéticas continuam a ser uma característica de muita música rock desde os anos 70 (2007. p.8-9).

O próprio heavy metal em si desenvolve-se envolto numa contracultura, tal como a música psicodélica anteriormente. Phillips et al. (2009) reforça este ponto ao afirmar que, para o público de metal, o gênero não se limita apenas a ser música para ouvir, mas incorpora também um modo de vida que proporciona um sentimento de pertencimento e significado. Os autores também citam a música clássica como uma das duas influências mais significativas no desenvolvimento do gênero, ao lado do blues. Phillips et al. citam o guitarrista Yngwie Malmsteen em particular como um artista que foi “extremamente influente em sua integração de elementos clássicos na guitarra de rock e ajudou a estimular o subgênero do rock e metal neoclássico” (2009. p.9).

Após todo o exposto, sobre o movimento psicodélico e o rock progressivo, é possível estabelecer que, em decorrência da mudança de visão que advém do movimento, propondo e executando o rock como música artística, ou música para ouvir, diversos elementos oriundos da tradição clássica, do jazz, da música de vanguarda, dentre outras estéticas, são incorporados no rock, e na música pop de maneira mais ampla. Podemos destacar elementos como o uso de estruturas formais mais complexas, métricas variadas e mais complexas, mudanças de andamento, presença maior de improvisação, experimentalismo, virtuosismo, técnicas e práticas da música de vanguarda do século XX, incorporação de novos instrumentos, dentre outros. Voltaremos nossa atenção para a incorporação da formação instrumental da orquestra, ou instrumentos característicos da música de concerto, juntamente com a formação da banda de rock, para músicas com a linguagem de rock.

USO DA FORMAÇÃO BANDA DE ROCK E ORQUESTRA EM MÚSICAS COM LINGUAGEM DE ROCK

Acerca da formação da banda de rock, devemos estar conscientes de que existem diversas formações sendo adotadas pelos artistas ao longo da história do gênero, porém é possível estabelecer uma formação básica, que serve como referência, do mais comum dentro do gênero.

Buddy Holly, artista da segunda geração do rock em sua explosão e popularização nos anos 50, compunha “as próprias músicas para uma formação que se tornaria clássica: duas guitarras, um contrabaixo e uma bateria, a pedra fundamental de vários grupos de rock que se seguiram” (MAZZOLENI, 2012. p.193-194). Levando em consideração seu uso por artistas tais como Little Richard, da primeira geração do rock, sua importância para o gênero rock progressivo, e sua utilização por diversos artistas posteriores de estilos tais como heavy metal, dentre outros, vamos considerar como incluso nessa formação básica o piano/teclado.

Ao nos referirmos à formação de orquestra, ou em certos casos a instrumentos ou grupos de instrumentos característicos dela, estamos considerando a formação mais tradicional da orquestra sinfônica. Tendo a presença de naipe de cordas friccionadas, sopros de metal e também de madeiras, e naipe de percussão. Igualmente temos que estar atentos e considerar variações que podem ser encontradas em casos específicos.

O uso de instrumentos, ou grupos de instrumentos, característicos da música de concerto são encontrados em diversos exemplos dentro de músicas de rock. Podemos destacar como um momento decisivo, que inovaram e influenciaram casos posteriores, alguns exemplos previamente citados como, particularmente, o álbum *Sgt. Pepper's*, dos Beatles de 1967, que representam o início de uma mudança de paradigma, do rock como música de dança para uma música de caráter mais artístico. Essa mudança acontece dentro do movimento psicodélico, no que viria a ser denominado rock progressivo. No que se refere ao uso de instrumentos de orquestra, apesar de casos citados como o uso de cordas friccionadas na música *Eleanor Rigby*, dos Beatles, em 1966, podemos destacar como um momento decisivo alguns exemplos no ano de 1967, por utilizar a formação de orquestra sinfônica completa: a música *A Day In The Life*, faixa final do *Sgt. Pepper's* dos Beatles, e, também de muita relevância, o álbum conceitual intitulado *Days of Future Passed*, lançado pelo grupo Moody Blues, também do ano de 1967.

A interação de banda de rock e orquestra acontece de mais de uma maneira. Com o objetivo de auxiliar na organização, e diferenciação, propomos neste trabalho a criação de categorias de classificação, considerando-se divisões que nos parecem coerentes com os exemplos encontrados em nosso levantamento. Tais categorias são generalistas e, tendo a consciência que não conseguem traduzir todas as similaridades e divergências dos exemplos musicais, almejam uma categorização em grandes grupos como ponto de partida para diferenciação dos exemplos. Podemos, basicamente, criar três categorias de classificação: arranjos para banda de rock e orquestra de músicas de Rock originalmente concebidas sem orquestra; composições de Rock originalmente concebidas com uso de banda de rock e orquestra; e peças concertantes, com linguagem de Rock, para banda de rock e orquestra.

Na primeira categoria – arranjos para banda de rock e orquestra de músicas de Rock originalmente concebidas sem orquestra – temos uma grande variedade de exemplos, se considerarmos casos em que algum grupo ou orquestra realizaram arranjos de músicas de rock para formação de banda de rock e orquestra. Escolhemos, porém, destacar aqueles casos aonde o próprio grupo musical autor da composição, ou membros dele, posteriormente participaram de alguma maneira, elaborando e/ou executando, dentre

outras, do arranjo para banda de rock e orquestra de suas próprias composições. Também preferimos focar a atenção sobre trabalhos que foram efetivamente lançados, sob a forma de um álbum e/ou DVD. Desta maneira, deixando de citar alguns exemplos aonde se houve apresentações, porém não um lançamento daquele trabalho nas formas citadas.

Esclarecida tal questão, podemos citar exemplos tais como: a parceria do grupo Metallica com a Orquestra Sinfônica de São Francisco, lançado sob o nome *S&M* em 1999, posteriormente, em colaboração com a mesma orquestra o grupo realiza uma nova apresentação em 2019, comemoração dos 20 anos do álbum anterior, a qual é lançada com o álbum *S&M2* em 2020; o grupo Scorpions com a Orquestra Filarmônica de Berlim, lançado como *Moment of Glory* em 2000; o grupo Kiss com a Orquestra Sinfônica de Melbourne, lançado como *Alive IV* em 2003; Meat Loaf com a Melbourne Symphony Orchestra, lançado como *Bat Out of Hell* em 2004; Ian Anderson da banda Jethro Tull, com a Neue Philharmonie Frankfurt, lançado como *Ian Anderson Plays the Orchestral Jethro Tull* em 2005; o grupo Dream Theater que agrupa uma orquestra sinfônica completa, sob o nome de The Octavarium Orchestra, no concerto final da sua turnê comemorativa de 20 anos, realizado em primeiro de abril de 2006 no Radio City Music Hall em Nova York, lançado como *Score* em 2006; o guitarrista Steve Vai com o álbum duplo *Sound Theories Vol. I & II*, gravado com a orquestra holandesa Metropole Orchestra entre 2004 e 2005, e lançado em 2007; o grupo Deep Purple com a Neue Philharmonie Frankfurt, lançado como *Live in Verona* em 2014; o grupo Accept juntamente com a orquestra Czech National Symphonic em 2017, lançado como *Symphonic Terror - Live At Wacken 2017*; o grupo brasileiro Shaman com a Bouslav Prague Orchestra, lançado como *Live At Masters Of Rock Of Prague* em 2010; o cantor brasileiro Edu Falaschi com o *Temple of Shadows in Concert*, filmado com a Bachiana Philharmonic Orchestra sob regência de João Carlos Martins em 2019, lançado como álbum em 2020; da cantora Tarja Turunen foi lançado em 2023 o álbum *Rocking Heels: Live at Metal Church*, apresentando um concerto realizado como abertura do festival *Wacken Open Air Festival* de 2016, para um seleto público de 300 fãs escolhidos a dedo, no qual a artista interpretou canções de sua carreira solo, do Nightwish, e covers de grupos como Metallica e outros; dentre outros exemplos que se enquadram nesta categoria.

Na segunda categoria – composições de Rock originalmente concebidas com uso de banda de rock e orquestra – podemos destacar, por exemplo, canções dos Beatles tais como *Eleanor Rigby*, *Strawberry Fields Forever*, *I am the Walrus*, *A Day in the Life* e *She's Leaving Home*; composições do Queen tais como *The Show Must Go On*; o álbum *Atom Heart Mother*, de 1970, do grupo Pink Floyd; o álbum conceitual *Days of Future Passed*, lançado pelo grupo The Moody Blues em 1967; a música *Salisbury* do grupo Uriah Heep, presente no álbum homônimo de 1971; o álbum *Symphony of Enchanted Lands II, The Dark Secret*, lançado pelo grupo italiano Rhapsody Of Fire em 2004; dentre outros exemplos.

Na terceira categoria – peças concertantes, com linguagem de Rock, para banda de rock e orquestra – encontramos menos exemplos do que nas categorias anteriores. Podemos citar o *Concerto para grupo e orquestra* de Jon Lord, estreado pelo grupo Deep Purple com a Royal Philharmonic Orchestra no ano 1969, assim como sua *Gemini Suite*, peça em cinco movimentos estreada em 1970 pela The Light Music Society Orchestra, e outras obras do compositor; o *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E flat minor, Opus 1*, escrito pelo guitarrista Yngwie Malmsteen e estreado pelo mesmo, juntamente com a Orquestra Filarmônica Japonesa, em 1998; Trabalhos da carreira solo de Rick Wakeman como os álbuns *Journey To The Center Of The Earth* de 1974, baseado na obra de Julio Verne, e *The Myths And Legends Of King Arthur And The Knights Of The Round Table* de 1975, ambos com uma banda de rock, a Orquestra Sinfônica de Londres e o Coral de Câmara Inglês; dentre outros exemplos.

CENÁRIO BRASILEIRO

Brevemente comentamos agora acerca da chegada do gênero em terras nacionais, logo retomando nossa atenção ao foco principal deste trabalho. Podemos afirmar que o rock chega no Brasil relativamente cedo, ainda no ano de 1955, por meio do filme *Sementes da violência*, como apontado por Jairo Severiano:

A era do rock começou em 1955 com o estrondoso sucesso do cantor-guitarrista Bill Haley (and his Comets), cantando "Rock Around The Clock" (de Max C. Freedman e Jimmy De Knight), seguido de um fenômeno maior, o cantor Elvis Presley. Pouco depois, em outubro do mesmo ano, o rock'n'roll chegava ao Brasil trazido por *Sementes da violência* (*The Blackboard Jungle*), um filme sobre as arruaças de um grupo de estudantes delinquentes, que apresentava na abertura a estridente composição. A moda então vigente da rebeldia sem causa, difundida pelo cinema, somada à curiosidade despertada pelo novo ritmo, asseguraram o sucesso do filme e da música. Assim, sem perda de tempo, a Continental escalou Nora Ney para gravar "Rock Around The Clock" (em 24 de outubro de 1955), com a letra original e o título "Ronda das horas", num disco que seria lançado no mês seguinte. (2013. p.396).

O gênero se estabelece no Brasil, alcançando alguns anos depois grande destaque midiático como, por exemplo, através de artistas ligados à Jovem Guarda. O termo *Jovem Guarda*, originalmente um programa televisivo da TV Record¹¹, cujo primeiro programa é transmitido dia 22 de agosto de 1965, passa também a referir-se a um movimento, ou ritmo característico, chamado também de *iê-iê-iê*. (SEVERIANO, 2013. p.399). Segundo Severiano:

O *iê-iê-iê* era um subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado por uma mistura com certas formas da canção brasileira – inclusive a bossa nova, da qual adotou o coloquialismo – e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia. (2013. p.399).

Retomando nosso foco principal, temos também artistas e grupos musicais em destaque que podem ser enquadrados no gênero rock progressivo, assim como bons exemplos do uso de banda de rock e orquestra em músicas com estética de rock. Tal uso também reflete a concepção do rock "para ouvir", ou rock psicodélico, que surge dentro da contracultura, de acordo com Saggiorato "Em relação aos grupos de rock brasileiro dos anos 1970, podemos notar que várias bandas fizeram parte da cultura *Underground*." (2008. p.35).

Podemos citar, como exemplos de artistas e grupos musicais brasileiros de rock progressivo: Acidente, Algaravia, A Bolha, Anima, Anima Dominum, A Barca do Sol, A Gota Suspensa, Bacamarte, Bixo da Seda, Casa das Máquinas, Marcus Viana, Moto Perpétuo, Marco Antônio Araujo, Os Mutantes, O Terço, Quaterna Réquiem, Recordando o Vale das Maçãs, Sagrado Coração da Terra, Som Imaginário, Som Nosso de Cada Dia, Veludo, Vímana e Violeta de Outono.

Segundo transcrição de e-mail presente no trabalho de Saggionato (2008, p.69), Fernando Pacheco, fundador do grupo Recordando o Vale das Maçãs, expõe que o ponto forte de seu grupo era a instrumentação, utilizando orquestrações sinfônicas em fusão com o rock clássico dos anos 60. Podemos encontrar um outro exemplo no grupo O Terço, que surge no final dos anos 60. Segundo Resende et al. no grupo:

As sonoridades percebidas nas canções, aqui analisadas, mostram a proposta dos músicos de construir uma identidade plural em seu rock e para a canção brasileira. Eles não se preocupavam com as raízes da música brasileira, como os artistas do nacional-popular. Combinaram guitarras, violas, violões, orquestração, instrumentos de percussão e sintetizadores. (2016. p.126).

11 Tal como podemos conferir em Severiano (2013. p.399), o programa contava com os artistas Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa como cantores/apresentadores fixos. Entretanto diversos outros artistas participavam como convidados nos programas, como, para citar um exemplo, Os Incríveis.

Outro exemplo de destaque encontra-se no grupo Mutantes, que também explora o uso de instrumentos de orquestra em seus trabalhos:

Os Mutantes (1968), além da participação do trio baixo/guitarra/bateria: naipes de metais, harpa, cítara, órgão, flauta doce, congas, clavas, tímpanos, xilofone, caixinha de fósforos, percussão nordestina (caixa de guerra, zabumba, guizos, caxixi), cúca, e uma banda ao estilo "dixieland" (trombones, trompetes, clarinete e piano). O segundo álbum (Mutantes, de 1969) manteve a intensa participação de metais e orquestra e acrescentou algo mais: grande orquestra (cordas, madeiras, metais e percussão), violino solo, violoncelo elétrico, harpa, viola caipira, sanfona, trompa, fagote, alaúde, bongôs, castanholas, sintetizadores e theremin. (WICZEK, 2013. p.144-145).

De acordo com Wiczek "é possível verificar muitas semelhanças na instrumentação de Sgt. Pepper com os álbuns dos Mutantes." (2013, p.145). Tais semelhanças refletem a influência do trabalho dos Beatles também em grupos brasileiros.

Encontram-se, também, diversos exemplos de orquestrações presentes em músicas de grupos nacionais de heavy metal. Um grupo que pode ser citado como exemplo é o Angra, que ilustra tanto a produção de versões orquestrais de músicas previamente lançadas, como a música *Stand Away* lançada originalmente no álbum *Angels Cry* de 1993 e, em versão orquestral, no CD/EP *Freedom Call* de 1997, quanto o uso de instrumentos orquestrais na concepção originalmente lançada de músicas, como na faixa título do álbum *Rebirth*, lançado em 2001, onde pode-se perceber o uso de instrumentos tais como flauta e violoncello. Parcerias entre grupo e orquestra também ocorrem, como, por exemplo, os trabalhos já citados anteriormente do grupo Shaman com a Bouslav Prague Orchestra, lançado em 2010 com o título de *Live At Masters Of Rock Of Prague*, e o *Temple of Shadows in Concert*, de Edu Falaschi, lançado em 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todo o exposto, percebemos que o rock se firma como gênero nos anos 50, absorvendo elementos de diversos gêneros predecessores como exposto anteriormente. Tal fato é possível por mudanças sociais ocorridas no período, as quais contribuíram positivamente para o surgimento do gênero musical.

No rock estabelece-se uma formação básica de banda, mesmo com algumas variações que podem ser encontradas. O gênero estabelece-se inicialmente com a característica de música para dançar, mesmo que contando com elementos de rebeldia em suas letras e performances. Na segunda metade dos anos 60, e início da década de 70, é influenciado pelo movimento psicodélico, ou de contracultura, gerando um subgênero que é nomeado como rock progressivo. Através desse movimento, dentre diversas alterações, tem seu paradigma de música para dançar modificado para uma música para ouvir, adquirindo uma visão de música artística. Outro ponto importante é a incorporação de elementos oriundos da tradição clássica, tais como instrumentos utilizados na orquestra. Subgêneros posteriores de rock, como alguns estilos de heavy metal, mantêm alguns dos elementos estabelecidos pelo rock progressivo, incluindo a visão artística e a adoção de instrumentos orquestrais.

No Brasil, o rock chega em 1955, através da canção *Rock Around The Clock*, de *Bill Haley and his Comets*, presente no filme *Sementes da violência*. Encontramos, na música nacional, diversos exemplos que refletem as características citadas anteriormente, tanto em grupos originários do final da década de 60 tais como *O Terço* e *Os Mutantes*, quanto em grupos mais recentes como *Angra*.

Conscientes da limitação inerente à generalização, criamos e organizamos os exemplos encontrados em três grandes categorias: Arranjos para banda de rock e orquestra de músicas de Rock originalmente concebidas sem orquestra; Composições de Rock originalmente concebidas com uso de banda de rock e orquestra; Peças concertantes, com linguagem de Rock, para banda de rock e orquestra.

Este trabalho almejou deixar uma contribuição, não apenas no tocante aos conteúdos apresentados, levantamentos históricos e proposta de organização do uso da formação de banda e orquestra, em músicas com linguagem de rock, nas três categorias sugeridas, mas também em atizar a curiosidade por novas pesquisas e trabalhos que venham a complementar a temática.

REFERÊNCIAS

- BURNS, Robert G. H. **Experiencing progressive rock: a listener's companion**. Rowman & Littlefield, 2018.
- COVACH, John; FLORY, Andrew. **What's that sound?: an introduction to rock and its history**. 5.ed. New York: W. W. Norton & Company, 2018.
- COVACH, John. Progressive Rock, "Close To The Edge", and the Boundaries of Style. In: **Understanding Rock: Essays In Musical Analysis**, 3-31. Oxford University Press, 1997.
- COVACH, John. The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock. In: **Composition and Experimentation in British Rock 1966–1976, a special issue of Philomusica Online**. 2007. Disponível em: <<http://www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/covacheng.pdf>.> Acesso em: 26/06/2018.
- FALASCHI, Edu. EDU FALASCHI | Full Concert | Temple Of Shadows In Concert. In: **YouTube**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zfi2vArG6Q4&t=2027s>.> Acesso em: 20/08/2023.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. Tradução de A. Costa. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. Título original em inglês: Rock and Roll: A social history.
- GOLDSMITH, Melissa Ursula Dawn. **Listen to classic rock!:** exploring a musical genre. Greenwood, 2020.
- MACAN, Edward L. **Rocking the classics:** English progressive rock and the counterculture. Oxford University Press. New York, 1997.
- MAZZOLENI, Florent. **As raízes do rock**. Tradução de Andreia Gottlieb. 1.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012. Título original em francês: Les racines du rock.
- OBRECHT, Jas. **Early blues:** the first stars of blues guitar. University of Minnesota Press, 2015.
- PHILLIPS, William; COGAN, Brian. **Encyclopedia of heavy metal music**. Greenwood Press, 2009.
- RESENDE, Victor Henrique de; ASSIS, Ana Cláudia de. As diversas sonoridades do grupo de rock brasileiro O Terço: discussões sobre as identidades musicais nos anos 1970. In: **Orfeu**, Ano 1, n 1, jan-junho 2016.
- RIBEIRO, Mateus. Edu Falaschi: "Temple Of Shadows In Concert" é disponibilizado no Youtube. In: **whiplash.net**. 2021. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_724/337527-edufalaschi.html. Acesso em: 20/08/2023.
- SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de chumbo:** rock e repressão durante o AI-5. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Paço Fundo, Passo Fundo, 2008.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- STUESSY, Joe; LIPSCOMB, Scott. **Rock and roll:** its history and stylistic development. 7.ed. Pearson, 2013.
- SZATMARY, David P. **Rockin' in time:** A social history of rock-and-roll. 8.ed. Pearson, 2013.
- WILCZEK, Leonardo Alen. Mutantes e Beatles: criatividade e ousadia no rock brasileiro. In: **Anais do I Congresso de Música, História e Política**. Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://musicahistoriaepolitica.files.wordpress.com/2013/06/leonardo-wiczek-mutantes-e-beatles.pdf>. Acesso em: 21/07/2018.

ALVORECER

CIDAD
NUEVENS

ARTE E CORPO AFETIVO: um breve olhar para os caminhos de Ana Mendieta

Victória Barreto Oliveira¹
Priscila Miraz Grecco²

RESUMO

Este artigo trata de uma abordagem realizada a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica. Tal pesquisa buscou investigar o corpo afetivo – que pode ser entendido como o corpo subjetivo e seus inerentes processos de construção e transformação – partindo da trajetória da artista cubano-estadunidense Ana Mendieta (1948-1985), inserida dentro de um contexto de virada do circuito da arte que ocorreu entre os anos de 1960 e 1980. Foi nesse período – com seu clima político em efervescência – que passaram a ser questionados e repensados os modos de produzir, circular e consumir arte, seus agentes, discursos e espaços, bem como, dentre outras questões pertinentes às mobilizações da época, os limites entre público e privado. Assim, para desenvolvimento do trabalho realizou-se uma revisão bibliográfica e a leitura de algumas obras da artista a fim de conduzir a discussão a respeito de sua trajetória de vida, de criação artística e dos aspectos subjetivos mobilizados em seu trabalho.

Palavras-chave: Ana Mendieta, arte contemporânea, corpo, subjetividade, fronteira.

ARTE Y CUERPO AFECTIVO: una breve mirada a los caminos de Ana Mendieta

RESUMEN

Este artículo aborda un abordaje realizado a partir de la investigación de Iniciación Científica. Esta investigación buscó indagar en el cuerpo afectivo – que puede entenderse como el cuerpo subjetivo y sus inherentes procesos de construcción y transformación – a partir de la trayectoria de la artista cubanoamericana Ana Mendieta (1948-1985), inserta en un contexto de giro el circuito del arte que se dio entre los años 1960 y 1980. Fue durante este período – con su clima político en efervescencia – que las formas de producir, circular y consumir arte, sus agentes, discursos y espacios comenzaron a ser cuestionados y repensados, así como, entre otras cuestiones pertinentes a las movilizaciones de la época, los límites entre lo público y lo privado. Así, para desarrollar el trabajo se realizó una revisión bibliográfica y lectura de algunas de las obras de la artista con el fin de realizar una discusión sobre su trayectoria de vida, creación artística y los aspectos subjetivos movilizados en su obra.

Palabras clave: Ana Mendieta, arte contemporáneo, cuerpo, subjetividad, frontera.

¹ Bacharela e licencianda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

² Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, no Centro de Artes, Humanidades e Letras - CAHL.

ARTE E CORPO AFETIVO: um breve olhar para os caminhos de Ana Mendieta**INTRODUÇÃO**

O questionamento às formas tradicionais de criação e consumo da arte – dentro do cânone ocidental – já vinha sendo colocado em foco desde o início do século XX com as vanguardas modernistas – como o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo – e a abordagem do inconsciente, do aleatório, do movimento, da ação e do *ready made*. Mas foi após meados do referido século que o processo de desconstrução a respeito do *status* do artista, do objeto artístico e do cubo branco teve como catalisador a relação entre subjetividade e coletividade.

Tomados pela efervescência política global – sobretudo nos EUA, com movimentos como a luta pelos direitos civis e a segunda onda feminista –, os anos 1960 e 1970 foram palco de transformações que influíram diretamente no mundo da arte ocidental. A cisão convencionalizada entre público e privado, sagrado e profano, homem e natureza, vida e arte teve sua sutura arrematada por uma geração de artistas que buscavam questionar, desconstruir e abrir outros caminhos possíveis dentro do circuito oficial da época e da própria prática artística enquanto plataforma discursiva.

Seu meio reflete uma era de intensa experimentação artística em que artistas, inflamados com o envolvimento econômico de instituições artísticas na Guerra do Vietnã, desconfiados da mercantilização da arte ou irritados com o racismo, sexismo e elitismo das exposições em galerias e museus, testou uma variedade de maneiras de democratizar e disseminar a experiência da arte (BLOCKER, 1999, p. 5)³.

Nesse movimento, encontrava-se a artista cubana Ana Mendieta. Nascida em 1948, em Havana, e exilada nos Estados Unidos da América ainda criança – acompanhada apenas da sua irmã, não muito mais velha –, experienciou desde cedo o choque cultural da desterritorialização. Assim, a artista produziu trabalhos, principalmente em performance e instalação, tendo o deslocamento como pano de fundo. Inicialmente, sua abordagem tinha foco no corpo, nos limites da identidade e da feminilidade e na violência de gênero em geral; posteriormente, esse deslocamento foi encontrando passagem ao trabalhar na relação entre o corpo e a natureza por meio do ritualístico, a noção de complementariedade entre vida e morte, bem como de identidade e território.

Nesse sentido, quando executou as inscrições da série *Siluetas* – concebidas por Mendieta como trabalhos *earth-body* – passou a incorporar em seus trabalhos elementos orgânicos como penas, flores, sangue, pedras, assim como a própria terra, a água e o fogo, desenvolvendo uma relação outra – em contramão à tendência objetificadora da *Land Art* – não meramente suporte e matéria-prima mas, sim, como uma fusão com seu fluxo vital e reconexão com uma ancestralidade da qual fora alienada com o exílio forçado.

Através das minhas esculturas de terra/corpo me faço uma com a terra. Eu me torno uma extensão da natureza e a natureza se torna uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de afirmar meus laços com a terra é na verdade uma reativação de crenças primordiais (MENDIETA, 1981 apud DEL RIO; PERREAULT, 1987, p. 17)⁴.

3 Todas as traduções são de responsabilidade da autora e, a fim de conferência, o texto original será colocado em nota de rodapé, sempre que for o caso. Its medium reflects an era of intense artistic experimentation in which artists, inflamed over the economic involvement of art institutions in the Vietnam War, distrustful of the commodification of art, or angered by the racism, sexism, and elitism of gallery and museum exhibitions, tested a variety of ways to democratize and disseminate the art experience.

4 A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la

A abordagem focada no universo do particular e do íntimo própria da arte do corpo e do efêmero que eclodiu nesse período, foi fundamental para a discussão do impacto que questões da esfera pública têm nos corpos, no pensamento e, conseqüentemente, nos processos de subjetivação, aqui entendidos como territórios de disputa. Para Ana Mendieta “a dimensão subjetiva do seu trabalho está indissociavelmente ligada a uma ideia de natureza, história e diferença cultural” (FABA-ZULETA, 2020, p. 138-139)⁵. A máxima de que o pessoal é político se explicita quando se compreende que marcadores sociais – tais como gênero, raça, classe e etnia para mencionar alguns – estão imbricados às oportunidades do sujeito de ser e estar no mundo.

Partindo disso, o presente artigo introduz alguns aspectos da trajetória da artista cubana Ana Mendieta bem como ramificações exploradas por seus trabalhos, por meio de revisão bibliográfica e análise de imagens. Essa breve contextualização foi acompanhada pela leitura de algumas de suas obras performáticas emblemáticas de sua trajetória, possibilitando traçar um diálogo entre seus conceitos, operações e o recorte aqui abordado a fim de compreender a relação entre a arte e o pessoal como via de subjetivação e, portanto, prolífica em possibilidades outras de movimento e existência.

ANA MENDIETA – TRAJETOS E DESVIOS

Em 1961, a cubana Ana Mendieta chegava aos Estados Unidos da América exilada com sua irmã mais velha Raquel: seus pais – católicos – as enviaram ao país norte-americano por meio da sorrateira Operação *Pedro Pan*⁶, após Fidel Castro assumir o governo de Cuba. As irmãs Mendieta foram enviadas para um acampamento para crianças e adolescentes cubanas refugiadas até serem levadas para a cidade de Dubuque, Iowa, e instaladas em uma instituição para órfãos, onde sofreram discriminação e eram vistas como delinquentes, como relata Raquel no documentário *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (1987)⁷. Nele, a irmã também comenta que “quando Ana ingressou no ensino médio, sua experiência de deslocamento e de percepção da diferença enquanto mulher latina tomou novas proporções” (OLIVEIRA, 2022, p. 667) ao ter de lidar com um ambiente hostil de racismo e misoginia por parte dos colegas.

Já em 1966, Ana Mendieta reencontra a família quando a mãe e o irmão vão para os EUA. Seu pai permanecera em Cuba até 1979, visto que esteve preso durante 18 anos devido à sua participação na Invasão da Baía dos Porcos em 1961. É importante ressaltar o engajamento político da família da artista: seu pai Ignacio Alberto Mendieta de Lizáur, sobrinho do ex-presidente interino Carlos Mendieta (1934), era advogado no Departamento do Estado em Cuba, lutou contra o presidente ditador Fulgêncio Batista antes da Revolução e se demitiu quando Fidel se declarou socialista; sua mãe Raquel Oti Mendieta, por sua vez, era química e pesquisadora; sua *abuela*, filha do general mambí⁸ Carlos María de Rojas, lhe contava as

naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias.

5 La dimensión subjetiva de su trabajo está inextricablemente ligada a una idea de la naturaleza, la historia y la diferencia cultural

6 “uma operação contrarrevolucionária orquestrada pelo governo norte-americano e a Igreja Católica [...] foi executada com a propagação de rumores a respeito do novo regime com o intento de alimentar o descontentamento com a Revolução Cubana, além de estimular a emigração da ilha, chegando a exilar cerca de 14.000 crianças e adolescentes” (OLIVEIRA, 2022, p. 666-667).

7 O documentário póstumo *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* de 1987 – dirigido e produzido por Nereida Garcia Ferraz, Kate Horsfield e Branda Miller – traz uma extensa arqueologia da vida e obra da artista, focando principalmente na produção das *Siluetas* (1973 - 1980), contendo depoimentos de familiares, amigos, professores, artistas e entrevistas com a própria Mendieta, e com isso uma intrínseca contextualização política de Cuba e da relação entre o país e os EUA, sendo premiado em 1988 como *Best Video Documentary* no *National Latino Film and Video Festival*.

8 Mambí foi a designação dada ao exército que lutou na Guerra da Independência contra as forças espanholas.

histórias de Cuba e da Guerra da Independência desde que ela era pequena, a politizando e alimentando – como a própria Mendieta afirmou em uma entrevista presente no documentário citado – um sentimento de pertencimento com sua terra natal (FERRAZ; HORSFIELD; MILLER, 1987). Tal engajamento foi, também, uma forte influência da sua terra natal, que a acompanhou durante a vida, repercutindo em sua postura como artista e em seus trabalhos como um todo.

“Em 1967, Ana se transferiu [do, até então, *Briar Cliff College*] para a Universidade de Iowa para estudar arte das culturas primitivas e indígenas” (SILVA, 2018, p. 20). Posteriormente ingressou nos estudos em pintura (1969-1972) e entre 1972 e 1977 se desenvolveu artisticamente no campo da intermídia, onde vislumbrou meios mais prolíficos para a elaboração do seu trabalho. Durante sua passagem pelo Programa em Intermídia⁹ teve contato com uma geração de artistas que traçavam percursos semelhantes a esse outro *modus operandi* da arte como, por exemplo, Hans Haacke, Carolee Schneemann e Vito Acconci¹⁰.

Mendieta foi impactada diretamente pela arte de seu tempo, na medida em que a estética do final da década de 1960 e início dos anos 1970 pode ser definida por ausência – a ausência do objeto matérico, a ausência de mercadoria, a ausência do privilégio autoral, a ausência de permanência e a ausência de celebridade, uma crítica direta ao modernismo (SILVA, 2018, p. 52).

Seguindo nesse movimento, a artista se apropriou do seu corpo como suporte de criação, de discurso, de ação, passível num movimento duplo de questionar e ser questionado. Para além de uma tradição artística onde o belo é designado pela ótica ocidental, Ana Mendieta explorou o jogo de perspectivas, o senso de grotesco e o que *a priori* é rejeitado ou tomado como exótico pelas lentes oficiais.

No Programa ela passou por processos experimentais na escultura, instalação, performance, bem como no vídeo e na fotografia¹¹, meios esses os quais incorporou de maneira peculiar na execução de suas obras efêmeras – tais como *Rape Scene* (1973), *People Looking at Blood, Moffitt Building* (1973), *Death of a Chicken* (1972) e, sobretudo, as inscrições da série *Siluetas* (1973-1980) realizadas na natureza – constituindo “parte substancial na lapidação conceitual e operacional [...] e no atravessamento que as imagens produzidas teriam no espectador” (FABA-ZULETA, 2020 apud OLIVEIRA, 2022, p. 671).

No ensaio *Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess*¹², Raquel Mendieta Harrington¹³ (1988) discorre brevemente sobre a trajetória da artista. Ela destaca como Mendieta se encontrou nessas linguagens que lhe permitiam um contato direto entre a obra e o entorno, sobretudo no que diz respeito a arte performática, pela qual identificou formas mais potentes, do que os meios bidimensionais e estáticos lhe permitiam, de comunicar os atravessamentos do seu corpo, como a própria Mendieta apontou: “Minhas pinturas não eram reais o suficiente para o que eu queria que as imagens transmitissem, e por real eu quero dizer que eu queria que minhas imagens tivessem poder, que fossem mágicas” (MARTER e MENDIETA apud SILVA, 2018, p. 24).

⁹ O programa foi co-fundado e orientado pelo artista alemão Hans Breder. Faba-Zuleta (2020) e Oliveira (2022) apontam que a Intermídia se trata de um conceito – criado pelo artista britânico Dick Higgins – em que as técnicas, linguagens e conceitos se dão numa relação de liminaridade. Desse modo, o foco se encontra muito mais no processo do trabalho artístico do que em seu possível produto final.

¹⁰ Esses artistas tinham em pauta o questionamento e o enfretamento dos paradigmas tradicionais do fazer artístico, como a institucionalização da arte, a conservação das formas modernistas e a perpetuação de uma hegemonia machista, racista e elitista do circuito da arte. Esse período despontou num pós-modernismo que propunha uma democratização com a liberação o objeto de arte e a diluição da autoridade do artista (BLOCKER, 1999).

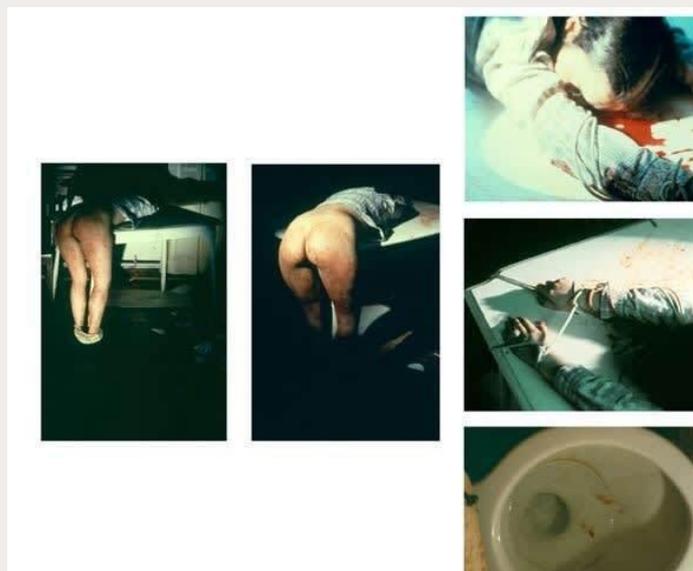
¹¹ “a acessibilização da câmera permitiu a introdução da fotografia e do filme na produção criativa de modo mais informal e experimental, conduzindo ao esgarçamento das possibilidades dessas ferramentas na composição de obras” (OLIVEIRA, 2022, p. 651).

¹² Publicado pela revista *Review: Literature and Arts of the Americas*, fundada em 1968, que promove revisão crítica e reflexão a partir dos trabalhos de artes e produção escrita da América Latina, Caribe e Canadá e que envolvem questões culturais, econômicas e políticas.

¹³ Artista visual, irmã e administradora do patrimônio de Ana Mendieta.

Harrington (1998) conta sobre a iniciativa da irmã de criar uma série de performances – *Rape/Murder Series* – em reação ao caso de violência sexual e feminicídio que aconteceu no campus da Universidade, bem como à violência contra as mulheres em geral. Para ela, essas manifestações artísticas também simbolizavam uma forma de superar seu medo de ser, igualmente, uma vítima de morte violenta. No mês seguinte ao crime, em *Rape Scene* (1973) [img. 01] a artista reconstituiu a cena de estupro em seu apartamento possibilitando que a ação fosse testemunhada por colegas convidados – que de nada sabiam até chegarem ao local – e fotografada. Ana se colocou na cena conforme o crime fora noticiado pela imprensa local: debruçada e nua da cintura para baixo, com sangue espalhado pelo seu corpo e pelo entorno, com objetos domésticos quebrados ao chão. A performance durou aproximadamente uma hora enquanto seus colegas testemunhavam em choque, como relatou posteriormente a própria Mendieta (MANCHESTER, 2009).

Imagem 01 Ana Mendieta, *Untitled (Rape Scene)*, 1973



Fonte: Cristin Tierney Gallery, 2014 ¹⁴.

Outra produção que envolveu a questão do feminicídio e o estímulo do público foi *People Looking at Blood, Moffitt Building*, quando ela dispôs sangue e vísceras em frente a porta do prédio onde morava, em *Iowa City*, e se escondeu nas proximidades em companhia e auxílio da sua irmã para registrar – em vídeo e fotografia – o encontro dos transeuntes com a cena. O artigo *Bodily Rites: The films of Ana Mendieta* (2015) destrincha a obra-acontecimento relatando como a indiferença daqueles que ali transitavam era inquietante, como se não soubessem como reagir ou o que pensar diante do que poderia vir a ser os resquícios de uma brutalidade, acompanhada da ausência da vítima.

Em vez de fazer um espetáculo do corpo abjeto, o filme apresenta a imagem residual da violência como uma ocasião para observar as testemunhas – um experimento psicológico devastador em sua simplicidade e distância objetiva. Em *Moffitt Building Piece*, Mendieta não se detém na violência da luta coletiva – embora a Revolução Cubana tenha desempenhado um papel determinante na sua própria história e chegada a Iowa – mas nos tipos de violência que permanecem ocultos nos espaços da vida cotidiana [...] O fracasso dos transeuntes é o nosso fracasso comunitário em reconhecer e enfrentar o sofrimento daqueles que se tornaram invisíveis por sua diferença (OSTERWEIL, 2015, s/p)¹⁵.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.cristintierney.com/exhibitions/47/works/artworks-2295-ana-mendieta-untitled-rape-scene-1973-estate-print-2001/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁵ Instead of making a spectacle of the abject body, the film presents the afterimage of violence as an occasion for observing the witnesses — a psychological experiment devastating in its simplicity and objective remove. In *Moffitt Building Piece*, Mendieta does not dwell on the violence of collective struggle – although the Cuban Revolution played a determining role in her own history and arrival in Iowa – but on the kinds of violence that remain occluded in the spaces of everyday life [...] The failure of the passersby is our communal failure to acknowledge and address the suffering of those made invisible by their difference.

A respeito da utilização do sangue, pode-se constatar em seus trabalhos uma relação peculiar que vai se transformando ao longo do tempo: “inicialmente se faz carregado de um sentido ocidentalizado diretamente ligado à violência. Posteriormente, o sangue se torna elemento de vida e poder, conotação herdada das práticas e rituais da Santería” (OLIVEIRA, 2022, p. 669)¹⁶.

Essa transição da operacionalidade em seus trabalhos pode ser notada já em 1972 em *Death of a Chicken* [img. 02], ação ritualística filmada em Super 8 na qual a artista segura uma galinha recém-decapitada em frente ao seu corpo nu enquanto o animal se debate até que sua vida se esvaia completamente. Sobre esse trabalho, a pesquisadora Isabela Tozini Silva destaca a simbologia do ato pelo qual, assim como nas práticas da Santería, há uma troca de energia vital entre a artista e o animal sacrificado: “A performance também é um ritual, onde ocorre uma troca de poder, a galinha perde sua força conforme o sangue escoar pelo seu pescoço, enquanto Mendieta a domina, recebendo o axé do animal” (SILVA, 2018, p. 36).

Imagem 02 Ana Mendieta, *Death of a Chicken*, 1972



Fonte: Arthur, 2021¹⁷.

Essa incorporação do ritualístico na ativação dos seus trabalhos teve continuidade na série *Siluetas* (1973-1980), a qual conta com cerca de 200 silhuetas inscritas em locais tais como sítios arqueológicos, margens de rio, riachos, praias, dentre outras paisagens remotas (SILVA, 2018). Não por acaso, a execução dos trabalhos corpo-terra enquanto obras-rituais possibilitou – apesar do seu caráter efêmero e talvez por esse mesmo motivo – que elas não ficassem limitadas à lógica de finitude da obra de arte tradicional, evocando uma relação de ciclicidade – ao invés de uma linearidade estéril – na qual estão em jogo vida e morte, movimento e temporalidade. Desse modo, é possível relacionar esse movimento característico do seu trabalho com a condição de entre-ser, que é própria de uma subjetividade passível de transformar-se, assim como a efemeridade é condição intrínseca à natureza e seus processos.

¹⁶ Também conhecida como *Regla de Ocha*, a Santería é uma religião sincrética entre as religiões iorubanas e o catolicismo, praticada em Cuba.

¹⁷ Disponível em: <https://arthur.io/art/ana-mendieta/untitled-4>. Acesso em: 27 de setembro de 2022.

RITUAIS E SILHUETAS – CONSTRUINDO PASSAGENS

El arte le cambió la vida y le permitió momentos de equilibrio, suspendida entre el dolor del exilio y la trascendencia del ritual.

John Perreault, 1987

As narrativas da Santería¹⁸, assim como os “estudos em antropologia e arqueologia com enfoque nas culturas pré-colombianas e [nas culturas] antigas da Europa que cultivavam uma relação mais íntima e conectada com a terra” (FABA-ZULETA, 2020 apud OLIVEIRA, 2022, p. 657) e as excursões ao México¹⁹, refletiram diretamente na postura que Ana Mendieta passou a ter ao trabalhar com a natureza.

Foi ainda na minha infância, em Cuba, que comecei a ficar fascinada pela arte e culturas primitivas. Parece que estas culturas são dotadas de um conhecimento interior que dá realidade às imagens que criaram. É esta sensação de magia, conhecimento e poder, encontrada na arte primitiva, que influenciou a minha atitude pessoal em relação à criação de arte. Nos últimos cinco anos, tenho trabalhado na natureza, explorando a relação entre mim, a terra e a arte. Utilizando o meu corpo como referência na criação das obras, sou capaz de me transcender numa submersão voluntária e numa identificação total com a natureza. Através da minha arte, quero exprimir o imediatismo da vida e a eternidade da natureza (MENDIETA, 1977 apud SILVA, 2018, p. 29)²⁰.

Por sua vez, os elementos orgânicos – como penas, fogo, flores, água, terra, galhos, pigmentos e pedras – que passaram a compor suas ações performáticas desempenhavam simbolicamente um papel importante na ativação das obras da artista evocando a noção de conexão com o universo – na qual as fronteiras entre vida humana e não-humana são borradas –, bem como a relação vida-morte-vida. Desse modo, na série *Siluetas*, a terra é colocada numa perspectiva enquanto elemento divino para o qual se entrega em reverência e pertencimento. Ao realizar as obras-rituais em diferentes paisagens das mais diversas e isoladas, Mendieta opera processos de ressignificação da própria existência em um jogo de presenças e ausências envolvendo fatores como território, fronteira, ancestralidade, subjetividade e transitoriedade.

18 A artista relata sobre como os contos e rituais da Santería – religião de matriz-africana que, assim como o catolicismo, é uma das mais predominantes de Cuba – fizeram parte da sua infância por meio de narrativas transmitidas pelos afro-cubanos que trabalhavam na casa de seus pais. Por meio dessas narrativas, desde cedo, Mendieta cultivou uma relação de vínculo e sacralidade com a terra e a natureza como um todo. Essa influência se torna ainda mais distinta quando se evoca o que a pensadora Leda Martins desenvolve a respeito da cosmovisão africana de ancestralidade, apontando que “A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir” (MARTINS, 2002, p. 84).

19 Cf. FABA-ZULETA, 2020, p. 146-147 e SILVA, 2018, p. 22.

20 It is perhaps during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge which gives reality to the images they have created. It is this sense of magic, knowledge and power, found in primitive art, that has influenced my personal attitude toward art-making. For the past five years I have been working out in nature, exploring the relationship between myself, the earth, and art. Using my body as a reference in the creation of the works, I am able to transcend myself in a voluntary submersion and a total identification with nature. Through my art, I want to express the immediacy of life and the eternity of nature. The viewers of my work may or may not have had the same experiences as myself. But perhaps my images can lead the audience to speculation based on their own experience or what they might feel that I have experienced. Their minds can then be triggered so that images I present retain some of the quality of the actual experience.

Imagem 03 Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973.

Fonte: Arthur, [s.d.] ²¹

Sua primeira e paradigmática silhueta, *Imagen de Yagul* (1973) [img. 03], foi realizada em uma das muitas viagens que fez ao longo da década de 1970 ao México, num sítio arqueológico zapoteca próximo a Oaxaca. Foi lá, já em 1971, durante sua primeira excursão, que sentiu a possibilidade de se reconectar com sua herança cultural e trabalhar a partir disso. Como a artista declarou, foi um momento chave em sua trajetória: “Aquele verão teve um grande impacto no meu trabalho, pois eu redescobri minha herança e cultura espanhola, além de estabelecer um tremendo vínculo entre mim e as culturas pré-colombianas” (SILVA, 2018 apud OLIVEIRA, 2022, p. 654).

Pensando nesse sentido, em que o contato com o passado traz uma noção de complementariedade e reconexão com suas raízes, Martins (2002) fala de uma filosofia da ancestralidade na qual o tempo não é cronológico nem linear, mas sim, espiralar no qual presente, passado e futuro se comunicam e influem entre si. “Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85).

Essa perspectiva se faz fundamental quando se pensa em pertencimento e desterritorialização. O exílio se configura como um não-lugar – “Eu estou entre duas culturas - você entende?” (WILSON, 1980 apud SILVA, 2018, p. 18) – no qual Ana Mendieta inscreve as silhuetas partindo de pontos de intersecção pelos quais se estabelece uma comunicação entre-tempos e entre-territórios: forma-se um elo entre sua cultura materna e sua existência deslocada em uma cultura estranha. Ao executar as performances nesses espaços do “entre”, ela opera sobre a própria realidade se reapropriando do que lhe fora roubado, colocando em jogo seu corpo e sua subjetividade. “Ela usa, em outras palavras, a performatividade do exílio para questionar os limites e fixidez de identidades” (BLOCKER, 1999 apud SILVA, 2018, p. 18)²².

Pensando nisso, seus trabalhos performáticos, em especial os *earth-body*, podem ser compreendidos em uma posição de interstício, na fronteira entre concepções e existências pré-moldadas:

²¹ Disponível em: <https://arthur.io/img/art/jpg/000017344bbf8cbbe/ana-mendieta/silueta-series/large/ana-mendieta--silueta-series.webp>. Acesso em: 19 de jun. de 2021

²² She uses, in other words, exile performatively to question the limits and fixity of identity.

A fonte central do poder da arte de Ana Mendieta está na sua ocupação dos entre espaços. Seu trabalho, sua biografia, sua posição política, sua visão de mundo foram definidas pela maneira como ela se esforçou para “explorar espaços novos”. Categorias como feminismo, *body art* e *land art* simplesmente não se aplicavam a seu trabalho, porque ela tinha esculpido seu próprio espaço criativo - o ‘*Betwixt Between*’ (SILVA, 2018 apud OLIVEIRA, 2022, p. 656).

No que tange diretamente à dimensão subjetiva, cada obra-ritual constituía uma experiência dotada de agência²³ que, potencialmente, conduziria a uma transformação na realidade dos envolvidos direta ou indiretamente. Ana Mendieta reiterava esse aspecto transformador da arte ao destacar sua relevância para o desenvolvimento intelectual e moral do homem (FABA-ZULETA, 2020). Nesse caso, as silhuetas extrapolam também os limites do aqui agora quando, para além da experiência vivida pela artista ao realizar as obras-rituais, se materializam em imagens meticulosamente registradas em fotografias e vídeos, afetando não só Mendieta como também outros possíveis circunstantes.

Os espectadores do meu trabalho podem ou não ter tido as mesmas experiências que eu. Mas talvez as minhas imagens possam levar o público a especular com base na sua própria experiência ou no que possam sentir que eu experimentei. As suas mentes podem então ser ativadas de modo que as imagens que apresento mantenham um tanto da qualidade da experiência real (MENDIETA, 1977 apud SILVA, 2018, p. 29)²⁴.

Aprofundando um pouco mais na potencialidade de agência da experiência e das próprias imagens, a pesquisadora Paulina Faba-Zuleta aponta que:

[...] o material visual evidencia uma certa vida autônoma, que é possível verificar graças à forma específica como as imagens nos são apresentadas (performance, fotografia e filme). Nesse sentido, as imagens da série não podem ser colocadas antes ou depois da realidade, pois funcionam para constituir a própria realidade [...]. Embora as silhuetas pareçam apontar para o que não está mais lá, elas se colocam ao mesmo tempo como um tipo de ato que dura, tendo potencial para influenciar o presente do observador (FABA-ZULETA, 2020, p. 140)²⁵.

Sobre esse ato que dura, a autora cita o historiador da arte Horst Bredekamp (2015) para denominar “atos de imagem” essa perspectiva que apresenta as silhuetas como “processos e ações” – de caráter inacabado, em aberto e, portanto, potencialmente múltiplo – e não como meras “representações” – estáveis, fixas e imutáveis. Assim, esses processos e ações dão abertura às possibilidades de subversão de formas pré-estabelecidas e de mobilização de forças subjetivadoras, propiciando um terreno fértil à criação de outras relações de mundo possíveis.

23 Conceito desenvolvido pelo antropólogo Alfred Gell que, a grosso modo, diz respeito à não passividade entre objetos artístico, artista e espectador, sendo estes intrinsecamente influenciados pela cultura na qual se inserem. Segundo Spíndola (2020, p. 541) aponta “em uma cadeia de agências verificadas por Gell, é que todas as obras podem ser ativas e pacientes não passivas, dados os elementos ou sujeitos sociais e culturais que rodeiam a obra. Por esta perspectiva, tanto o índice [objeto artístico] quanto o artista e o próprio receptor, público, podem ser agentes”.

24 The viewers of my work may or may not have had the same experiences as myself. But perhaps my images can lead the audience to speculation based on their own experience or what they might feel that I have experienced. Their minds can then be triggered so that images I present retain some of the quality of the actual experience.

25 [...] esto implica que el material visual evidencia una cierta vida autónoma, la cual es posible de constatar gracias a la forma específica en que las imágenes se presentan ante nosotros (performance, fotografía y film). En este sentido, las imágenes de la serie no pueden colocarse ni antes ni detrás de la realidad, porque funcionan para constituir la realidad misma [...] Si bien las siluetas parecen señalar aquello que ya no está, se erigen al mismo tiempo en un tipo de acto que perdura, teniendo el potencial de incidir en el presente del observador.

Imagem 04 Ana Mendieta, *Corazón de roca con sangre*, 1975.

Fonte: Buffalo AKG Art Museum, 2014²⁶

Desse modo, entendendo a arte como meio de operação sobre a realidade do sujeito é possível trazer à luz conceitos como técnicas de si e heterotopia – desenvolvidos pelo filósofo Michel Foucault – que dialogam diretamente com a condição existencial do trabalho de Mendieta. Sobre o primeiro conceito, o pensador aponta que, sendo parte de um grupo de técnicas que permitem à humanidade compreender a si, então:

as técnicas de si [...] permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade (FOUCAULT, s/d, p. 2).

As heterotopias, por sua vez, podem ser concebidas como esses “espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” (FOUCAULT, 2013a, p. 116) que “são desenhados na própria instituição da sociedade [...] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013a, p. 115-116). Para o filósofo, as heterotopias são esses espaços aos quais se vai não por querer, mas por necessidade, obrigação ou tradição; são esses lugares aos quais se é condicionado por algum desvio existencial e/ou social (FOUCAULT, 2013b). A partir desse não-lugar entre o lá e o cá condicionado pelo exílio vivenciado pela artista, a prática artística – agora focada na experimentação, no processo de criação e nos atravessamentos gerados pela relação público x privado – se configura como instrumento de questionamento de fronteiras identitárias rígidas e fechadas e de subversão da produção de subjetividade à cooptação pela lógica imperialista de controle de corpos – políticos – localizados à margem dos padrões hegemônicos de existência.

Desse modo, “a prática artística representou para Mendieta uma forma experimental de desenvolvimento da sua subjetividade, ancorada na construção de diversas corporeidades, temporalidades, materialidades e espacialidades” (FABA-ZULETA, 2020, p. 138)²⁷, possibilitando traçar rotas de passagem aos afetos que lhe deram forma e movimento.

²⁶ Disponível em: <https://buffaloakg.org/artworks/201451-coraz%C3%B3n-de-roca-con-sangre-heart-rock-blood>. Acesso em: 06 de abril de 2022.

²⁷ [...] la practica artística para Mendieta representó una forma experimental de desarrollo de su subjetividad, anclada en la construcción de corporalidades, temporalidades, materialidades y espacialidades diversas.

CONCLUSÃO

O presente artigo buscou apresentar brevemente a trajetória da artista cubano-estadunidense Ana Mendieta (1948-1985) a fim de se fazer compreender sua produção artística dentro de um contexto de virada do *modus operandis* do mundo da arte, pelo qual entravam em pauta: a democratização da arte; a dissolução do objeto artístico estático e vendável; do status do artista e sua aura de intocável; o transbordamento de dicotomias entre indivíduo e coletividade, público e privado, corpo e espírito, humano e natureza, razão e emoção; bem como, um repensar e recriar das técnicas e linguagens disponíveis. Os limites foram borrados, as caixinhas se tornaram obsoletas e a arte precisou expandir para acolher os novos modos de operar do corpo, do pensamento e do ser.

Pensando nisso, a presente investigação conduziu para que se pudesse entender de que forma o corpo afetivo de Mendieta – isto é, seus processos de subjetivação – se entrelaça com seus processos de criação artística, processos esses indissociáveis quando se pensa em arte contemporânea. Assim, fica aqui demonstrado que as fronteiras entre arte e vida se borram no momento em que a arte passa a ser instrumento de compreensão, pelo sujeito, de sua identidade, de sua cultura, de sua ancestralidade, do lugar que ocupa social e geopoliticamente, bem como de operação sobre o que foi, o que é e o que poderá vir a ser de sua própria realidade.

A consciência que a cubana desenvolve ao longo da vida e insere em sua postura enquanto artista diz muito a respeito de uma reapropriação de processos que não competem ao outro comunicar, mas sim a ela que ocupa e vivencia determinados lugares, condições e experiências. A artista traz essa perspectiva ao longo de todo o seu trabalho, como quando ela explora questões de gênero e identidade em *Facial Hair Transplants* (1972), *Glass on Body Imprints* (1972), *Sweating Blood* (1973) e, nos anteriormente abordados, *People Looking at Blood*, *Moffitt Building* (1973) e *Rape Scene* (1973) – mas, sobretudo, em *Siluetas* (1973-1980), trabalho considerado mais significativo em sua trajetória.

Essa série pode ser compreendida como uma espécie de amálgama do que Ana Mendieta buscou conhecer da sua história, da sua etnia, da sua condição fronteiriça, assim como de tudo que ela buscou movimentar a partir do que ela acreditava e do que ela experienciava em seu corpo como, por exemplo, sua relação com a terra e a natureza como um todo. Nesse caso, é possível verificar que, por meio da construção e ativação das silhuetas, a artista pôde mobilizar passado, presente e futuros em potencial, dissociando a própria existência de categorias projetadas para encaixotar e imobilizar corpos e subjetividades, e projetando-a em rotas, espaços e lógicas outras, subversivas, férteis, múltiplas, que viabilizam a manutenção da vida em sua condição de sacralidade, de transitoriedade e, portanto, de eterno devir.

REFERÊNCIAS

BLOCKER, J. **Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile**. Durham: Duke University Press, 1999.

DEL RIO, P. B.; PERREAULT, J. **Ana Mendieta: a retrospective**. 1 ed. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.

FABA-ZULETA, P. El cuerpo como acontecimiento: Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. **Arte, Individuo y Sociedad**, v. 32, n. 1, p. 133-154, 14 ene. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5209/aris.62796>. Acesso em: 23 fev. 2022.

FERRAZ, N. G.; HORSFIELD, K.; MILLER, B. ANA Mendieta: Fuego de Tierra, 1987. **YouTube**: The Met, 2021. 1 vídeo (49 min. 04 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=py4Zzdc3AzA>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FOUCAULT, M. As técnicas de si. Tradução: Karla Neves, Wanderson Flor do Nascimento. **Espaço Michel Foucault** – UnB, *online*, [s.d.]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/tecnicas.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2024.

_____. De espaços outros. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/#>. Acesso em: 11 mai. 2024.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

HARRINGTON, R. M. Ana Mendieta: Self Portrait of a Goddess. **Review**: Literature and Arts of the Americas, Estados Unidos, vol. 22, nº 39, p. 38-39, jan/1988. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08905768808594262>. Acesso em: 30 jun. 2021.

MANCHESTER, E. Untitled (Rape Scene) [summary]. **Tate**, [s.l.] 15 out. 2009. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso em: 14 ago. 2021.

MARTINS, L. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. (orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Poslit/UFMG, 2002. P. 69-91.

OLIVEIRA, V. B. **Caminhos de Ana Mendieta**. In: **ENCONTRO INTERNACIONAL DA ANPHLAC**, XV, 2022, Foz do Iguaçu. Anais [...]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas - ANPHLAC, 2022. P. 649-660. Disponível em: <https://www.anphlac.org/arquivo/>

DESDOBRAMENTOS

CIDAD-
NÜVENS

DESCRIÇÃO E USO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS NA *ORCHÉSOGRAPHIE*, DE THOINOT ARBEAU (1589).

Mário Orlando Mendes Guimarães¹
Monica Isabel Lucas²

RESUMO

O presente artigo é resultado do trabalho de tradução para o português da *Orchesographie* (1589), tratado de danças da Renascença de Thoinot Arbeau (1520 – 1595). Seu objetivo é identificar e apresentar os trechos da obra que mencionam os instrumentos musicais da época e sua utilização nas danças. Para isso, foram usados como fontes o original da *Orchesographie*, publicado em 1589, e o trabalho de transcrição realizado por Nicolas Graner, disponibilizado eletronicamente em 2011.

Palavras-chave: *Orchésographie*, Arbeau, danças da renascença, instrumentos da renascença.

DESCRIPTION AND USE OF MUSICAL INSTRUMENTS IN *ORCHÉSOGRAPHIE*, BY THOINOT ARBEAU (1589).

ABSTRACT

This article is the result of the translation work into Portuguese of *Orchesographie* (1589), a treatise on Renaissance dances by Thoinot Arbeau (1520 – 1595). Its objective is to identify and present the excerpts from the work that mention the musical instruments of the time and their use in dances. For this purpose, the original *Orchesographie*, published in 1589, and the transcription work carried out by Nicolas Graner, made available electronically in 2011, were used as sources.

Keywords: *Orchesographie*, Arbeau, renaissance dances, renaissance instruments.

¹ Possui graduação em Licenciatura em Matemática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986), mestrado em Música Medieval e Renascentista pelo Early Music Program - Sarah Lawrence College EUA (1989). Ingressou no doutorado da ECA/USP em 2022, no programa de musicologia, com o trabalho intitulado: Um estudo crítico sobre a dança renascentista, fundamentado na Orquesografia de Thoinot Arbeau (1589). Na Universidade Federal Fluminense atua junto ao conjunto Música Antiga da UFF, especializado na execução musical de peças da Idade Média e do Renascimento, desde 1984. Realiza oficinas de viola da gamba, de danças da renascença e de prática de conjunto.

² Bacharel em Música pela Universidade de São Paulo (1990); Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Especializou-se como instrumentista (flauta-doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Atualmente ministra as disciplinas História da Música I e II e coordena o Conjunto de Música Antiga no Departamento de Música da ECA-USP.

Como instrumentista, dedica-se aos clarinetes do século XVIII e à flauta doce. Como pesquisadora, dedica-se ao estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. É autora de "Humor e Agudeza em Joseph Haydn: os quartetos de cordas op. 33" (Annablume/Fapesp, 2008).

DESCRIÇÃO E USO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS NA *ORCHÉSOGRAPHIE*, DE THOINOT ARBEAU (1589).

Jean Tabourot³ (1520-1595) tinha uma cultura profunda, adquirida em Paris e Poitiers, sendo versado tanto em ciências jurídicas e teológicas quanto em *Belles-Lettres* e artes profanas. Cultivou a vida eclesiástica, e, a partir de 1542, ocupou, no Capítulo de Langres,⁴ as funções de tesoureiro oficiado e, finalmente, vigário geral. Foi um típico humanista do Renascimento, com uma mente inquisitiva, sabendo combinar a gravidade eclesiástica com a fantasia mais viva, sem derogar a honra canônica.

Sob o pseudônimo (anagrama) Thoinot Arbeau, escreveu o mais detalhado e valioso tratado sobre a dança renascentista, obra que ora nos interessa, intitulada *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* ["Orquesografia e tratado em forma de diálogo, pelo qual todas as pessoas podem aprender e praticar o honesto exercício das danças", 1589].⁵ Trata-se de uma obra curiosa e inesperada, dada a natureza das funções de Arbeau como cônego, bem como sua respeitável idade. O tratado constitui um material de enorme interesse bibliográfico, musicológico e coreográfico. Muitas danças do século XVI são ali descritas com a maior precisão, e a tablatura usada para sua execução está cuidadosamente anotada.

Pequenas gravuras, possivelmente da pena do próprio Arbeau, embelezam o texto e o tornam ainda mais inteligível.

A despeito do reconhecido interesse da Orquesografia, no que diz respeito às coreografias das danças renascentistas, discutiremos, neste artigo, sobre um assunto menos explorado nos estudos sobre o tratado, porém de igual relevância: os instrumentos musicais e seu uso.

Orquesografia é escrita em forma de diálogo entre Arbeau e o jovem Capriol, um pupilo fictício que pretende aprender com o mestre a arte da dança. Inicia-se, então, uma conversa, que transcorreu em um único dia. A forma de diálogo, inspirada principalmente no humanismo renascentista e tão em voga no século XVI, consiste em uma imitação do estilo dos diálogos platônicos, que, aliás, Cícero também cultivou. Não se trata da descrição de um evento que de fato aconteceu, mas uma forma engenhosa de encetar discussões verossímeis.

É interessante observar que, no século XVI, a dança, assim como a música prática, não fazia parte do currículo universitário, dedicado às artes especulativas (*trivium* e *quadrivium*). Entretanto, ambas já encontravam sua validação em fontes clássicas, em especial a República platônica, como conhecimentos essenciais e complementares para a educação, uma vez que Platão afirmava ser a harmonia entre essas disciplinas a responsável por produzir almas moderadas e corajosas.⁶ Dessa forma, a dança passou a figurar como reflexo perfeito desse ideal em escritos posteriores, como ocorre na Orquesografia.

Arbeau deixa bem claro o papel social da dança no universo cortesão e, sempre que pode (ou acredita ser necessário), complementa as coreografias ensinadas com algumas "regras" de cortesia. Atendendo a esses princípios, a educação dos nobres do século XVI previa o ensino da arte da dança, quando damas e cavalheiros de alta linhagem aprendiam as boas maneiras e as graças, essenciais para o convívio e entretenimento nobre na corte.

Após tecer o louvor à dança, Arbeau nos introduz a seus tipos principais: marcial e recreativo, descrevendo os instrumentos musicais adequados a ambos com grau variado de detalhamento:

³ Os fatos referentes à vida de Arbeau, que aqui são postos, foram baseados nas informações obtidas em *Etienne Tabourot, sa famille et son temps* (Dijon, 1926), de Pierre Perrenet.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829/texteBrut>

⁴ Em geral, um capítulo pode ser definido como uma associação de clérigos de uma certa igreja formando um corpo moral e instituído pela autoridade eclesiástica com o objetivo de promover a adoração divina por meio do serviço coral.

⁵ ARBEAU, T. *Orchésographie et traité en forme de dialogue*. Langres: Edição do Autor, 1589. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau.langPT>

⁶ 10 Cf. Platão, República, 410c; 412b; cf., ainda, Aristóteles, Política 1388b-1399a.

Falemos primeiro, então, da dança marcial e depois da recreativa. Os instrumentos utilizados para a marcha militar são: trompetes, trompetes longos, cornetos, trompas, *tíbias*, pífaros, *arigots*, tambores e outros semelhantes aos ditos tambores.⁷ (ARBEAU, 1589, p. 6v)⁸

No trecho acima, Arbeau lista e nomeia os instrumentos próprios à guerra, alguns com nomenclatura muito antiga, utilizados em combates desde o Império Romano, e que funcionam bem com os tambores. Com exceção dos pífaros e *arigots* (ver descrição abaixo), muito agudos e penetrantes, utilizados para acompanhar a marcha e animar o trajeto, todos os outros remetem diretamente ao campo de batalha, onde é necessário o uso de instrumentos resistentes ao transporte e de sonoridade potente, próprios aos ambientes externos. Esses instrumentos, que podem ser ouvidos à distância pelas tropas, eram adequados para o envio de avisos, como preparação para o combate, mudança de formação, retirada etc. Arbeau apresenta o desenho abaixo para ilustrar esta passagem de seu tratado (fig. 1).

Figura 1 - Instrumentos musicais desenhados por Arbeau. Da esquerda para a direita: *arigot*, grande tambor e pífaro.



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 17r

Arbeau nos fornece, logo a seguir, uma descrição mais detalhada do pífaro e do *arigot* (ou *flageolet*). Chamamos de pífaro uma pequena flauta transversal, com seis orifícios, que os alemães e os suíços usam. Como seu tubo é muito estreito, da espessura de uma bala de pistola, emite um som agudo. Alguns usam, no lugar do pífaro, um *flageolet* chamado *arigot* que, de acordo com seu tamanho, tem um número maior ou menor de orifícios. Os melhores têm quatro orifícios na frente e dois atrás, e seu som é muito penetrante; pode-se chamá-los de pequenas *tíbias*, pois originalmente eram feitos das tíbias e pernas do grou. Os tocadores dos referidos tambor e pífaro são chamados pelo nome de seu instrumento. Por isso dizemos, de dois soldados, que um é o tambor e o outro o pífaro de algum capitão.⁹ (ARBEAU, 1589, p. 17v e 18r).

O *arigot* não serviu apenas para o uso militar, como fica claro em seu uso no *Ballet Comique de la Reine*, o primeiro *ballet de cour* a ser apresentado (1581) e impresso (1582):

[Surgiu] o deus Pã vestido de sátiro, envolto em um manto de tecido dourado, tendo uma coroa de ouro na cabeça, e segurando na mão esquerda um bastão nodoso e espinhoso, e na direita seus flageolets ou tubos dourados, nos quais deveria tocar, no momento oportuno.¹⁰ (BEAUJOYEULX, 1582, p. 5r)

⁷ "Parlons donc premierement de la dance guerriere, puis nous parlerons de la recreative. Les instruments servant a la marche guerriere, sont les buccins & trompettes, litues & clerons cors & cornets, tibies, fifres, arigots, tambours, & aultres semblables, mesmement lesdicts tambours."

⁸ Todas as traduções dos trechos de Orchesographie foram realizadas por Mário Orlando Mendes Guimarães, a partir da transcrição realizada por Nicolas Graner, disponível em: <http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html> (acesso em 2 jun. 2022).

⁹ "Nous appellons le fifre une petite flutte traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemands & Suysses, & d'aultant qu'elle est percee bien estroitement de la grosseur d'un boulet de pistolet, elle rend un son agu: aulcungs usent en lieu de fifre dudict flajol & fluttot nommé arigot, lequel selon sa petitesse à plus ou moings de trouz, les mieulx faits ont quatre trouz devant & deux derriere, & est leur son fort esclattant, & pourroit on les appeller petites Tibies, par ce que premierement on les faisoit de Tibies & jambes de Grues. Les joueurs desdicts tambour & fifre sont appelez du nom de leurs instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour & l'aultre le fifre de quelque Capitaine."

¹⁰ "sur laquelle estoit assis le Dieu Pan vestu en Satyre, envelopé d'un mandillet de toile d'or, ayant une couronne d'or sur sa teste, & tenant en sa main gauche un baston nouailleux & espineux, & en la droite ses flageolets ou tuyaux dorez, desquels il devoit sonner en temps ordonné."

O *flageolet* (ou *arigot*) é um instrumento com quatro ou seis orifícios para os dedos na frente, e um ou dois na parte posterior. Seu som é bastante agudo e penetrante, como o do flautim. Foi confeccionado até o século XIX.

Figura 2 - Consort de flageolets. Construídos por Philippe Bolton, a partir dos textos de Marin Mersenne e Pierre Trichet (séc. XVII). De cima para baixo: soprano em D (Mersenne), soprano em C (Trichet), alto em G e o baixo em C.



Fonte: <https://www.flageolet.fr/flageolet-consort-gb.html>

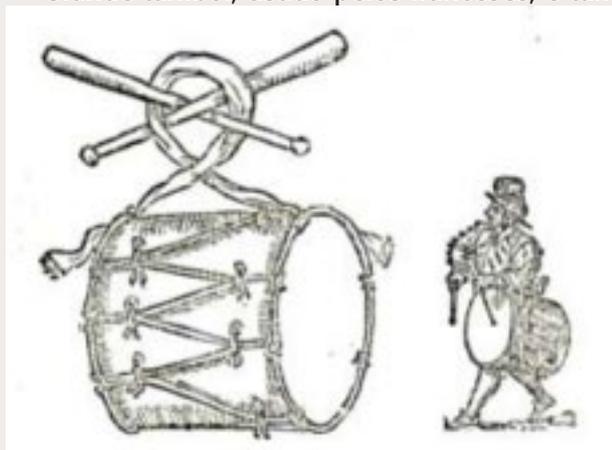
Arbeau fornece tablaturas de melodias que poderiam ser tocadas no pífaro ou no flageolet e discorre sobre dois possíveis tipos de articulação (uma mais mole - relê, outra mais dura - tetê). Também descreve, com mais detalhes, três tambores, dois deles utilizados na marcha militar pelos alemães e pelos franceses e o terceiro, próprio para as danças recreativas, que só é apresentado mais adiante no tratado.

O tambor persa (usado por alguns alemães, que o carregam no arco da sela) é composto de uma meia esfera de cobre coberta com um pergaminho resistente, com cerca de dois pés e meio de diâmetro. Faz um barulho como o de um trovão quando a dita pele é tocada com bastões [baquetas].

O tambor usado pelos franceses (bastante conhecido por todos) é de madeira oca, de cerca de dois pés e meio de comprimento, coberto de ambos os lados por dois círculos de peles de pergaminho, amarrados com cordas para que fiquem mais esticados. Faz (como você já deve ter ouvido várias vezes) um barulho enorme quando as referidas peles são tangidas com os dois bastões que o tamboreiro segura em suas mãos. A figura é bastante conhecida de todos, porém, vou colocá-la aqui (fig. 3) já que estamos falando dele.¹¹(ARBEAU, 1589, p. 6v e 7r).

¹¹ "Le tambour des perses (duquel usent aucungz allemands le portans à l'arçon de la selle) est composé d'une demysphere de cuyvre bouchée d'un fort parchemin, d'environ deux pieds & demy de diametre: & faict bruit comme d'un tonnerre, quant ladicté peau est touchée avec batons. Le tambour duquel usent les françois [assés cogneu par un chacun] est de bois cave long d'environ deux pieds & demy, estoupé d'un cousté & d'autre de peaulx de parchemin, arrestées avec deux cercles d'environ deux pieds & demy de diametre, bandées avec cordeaux affin qu'elles soient plus roides: & faict [comme vous pouvez avoir ouy plusieurs fois] un grand bruit, quant lesdictes peaulx sont frappées avec deux battons que celluy qui les bat tient en ses mains. La figure en est assés cogneue à un chacun, toutesfois je la mettray icy puis que nous en sommes en propos."

Figura 3 – Grande tambor, usado pelos franceses, e tamboreiro.



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 7r.

Ao ver finalizada a explanação sobre a marcha de guerra, Capriol mostra-se ansioso para entrar no tema de seu real interesse: as danças recreativas. Arbeau inicia esse tópico descrevendo o *tamboril*,¹² o tambor utilizado para o acompanhamento das tão esperadas danças.

Devo primeiro informá-lo que, à semelhança do tambor do qual falamos acima [o grande tambor], foi feito um instrumento pequeno, chamado *tamboril*, com cerca de dois pés de comprimento e um pé de diâmetro, que Isidoro [bispo de Sevilha (602 – 636 d.C.)] chama de *meia sinfonia*, e em cujos fundos e peles colocamos fios torcidos, enquanto no grande tambor colocamos um cordão duplo no diâmetro de apenas um dos fundos.¹³ (ARBEAU, 1589, p. 21v). (...) Quanto ao nosso *tamboril*, não colocamos sinos nele, e geralmente o acompanhamos com uma longa flauta, ou tibia grande. E, na referida flauta, o músico toca todas as canções que desejar, segurando a com a mão do braço esquerdo, em cujo ombro sustenta o *tamboril*.¹⁴ (ARBEAU, 1589, p. 22r e 22v).

Nestas passagens, além de apresentar o *tamboril*, Arbeau nos descreve o par conhecido, em inglês, como *pipe and tabor* e apresenta seu desenho (fig. 4):

12 No original em francês: *tabourin*, que atualmente significa pandeiro. Na época de Arbeau *tabourin* tinha outro significado, era um tambor sem platinelas. Uma das primeiras representações do par “*pipe and tabor*” aparece no século 13, nas cantigas de Santa Maria, de Afonso X de Castela, El Sabio (1221-1284). O *tabor* é um *tamboril*. Por essa razão, optei por traduzir *tabourin* como *tamboril*, que usarei a partir daqui.

13 “*Il vous fault premierement premectre qu’à la similitude du tambour, duquel nous avons parlé cy dessus, on en a fait un petit que l’on appelle tabourin à main, long d’environ deux petits piedz & un pied de diametre, que Ysidorus appelle moityé de Simphonie, sur les fonds & peaulx duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu’au grand tambour on y met sur le diametre de l’ung des fonds seulement un double cordeau.*”

14 “*...Quant à nostre tabourin, nous ny mettons point de sonnettes, & l’accompagnons ordinairement d’une longue flutte ou grand tibia: Et de ladicte flutte le joueur chante toutes chansons que bon luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soustient le tabourin.*”

Figura 4 - *pipe and tabor*

Fonte: ARBEAU, 1589, p. 22v.

Capriol surpreende-se que alguém possa segurar e tocar um instrumento com uma única mão, e ainda usar a outra para tocar o *taboril*. Arbeau, neste trecho, nos ensina como fazê-lo:

A extremidade superior [bico, bisel, embocadura] é apoiada na boca do flautista e a extremidade inferior sustentada entre o dedo mínimo e o dedo anelar. Além disso, para que ela não escorregue da mão, há um gancho na base da flauta onde se coloca o dedo anelar para apoiá-la e sustentá-la. Ela tem apenas três orifícios, dois na frente e um atrás, e é admiravelmente inventada pois, tocando com os dedos indicador e médio os dois orifícios da frente e o de trás com o polegar, as notas da escala são facilmente encontradas.¹⁵

Após a apresentação do par *pipe and tabor*, o tema da conversa se volta para os instrumentos de palheta dupla:

CAPRIOL

Na verdade, os oboés [charamelas] (fig. 5) têm alguma semelhança com os trompetes e fazem uma consonância bastante agradável quando os grandes, soando uma oitava abaixo, são combinados com os pequenos oboés [charamelas], na oitava acima.

ARBEAU

Este par é excelente para fazer um barulho tremendo, como é exigido em festas de aldeia e em grandes assembleias, mas se ela fosse tocada com a flauta, ofuscaria seu som. Bem se pode juntá-la com o *taboril* ou com o tambor grande.

CAPRIOL

Pode-se fazer uso do tambor grande em danças recreativas?

ARBEAU

Sim, certamente, principalmente com os ditos oboés [charamelas], que são barulhentos e estridentes, e soprados com força.¹⁶ (ARBEAU, 1589, p. 23v e 24r)

¹⁵ "Le bout pres la lumiere est soustenu dans la bouche du Joueur, & le bout d'embas est soustenu entre le doigt auriculaire & le doigt medicin, & oultre ce afin qu'elle ne coule hors la main du Joueur, il y a une esguillette au bas de ladicte flutte ou se met ledict medicin pour l'angaiger & la soustenir, & n'a que trois pertuis, deux devant, & ung derrier, & est admirablement inventee, car du doig demonstrant & du doig du meillieu qui touchent sur les deux pertuis devant & du poulce qui touche sur le pertuis derrier, tous les tons & voix de la game s'y treuvent facilement."

¹⁶ "Capriol.

A la verité les haulbois ont quelque ressemblance aux trompettes, & font une consonance assez agreable, quand les gros sonnans l'octave en bas, sont menez ensemblément avec les petits haulbois qui tiennent l'octave en hault. Arbeau.

Ceste couple est bonne pour faire resonner un grand bruit, tel qu'il fault és festes de village & grandes assemblees, mais si elle estoit jointe avec la flutte, elle offusqueroit le son de ladite flutte: Bien la peult-on joindre avec le tabourin, ou avec le grand tambour.

Capriol.

Se peult-on ayder du grand tambour pour la dance recreative? Arbeau.

Fig. 5 - músico tocando charamela



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 24r.

E o mestre segue:

O *tamboril*, acompanhado da flauta longa (entre outros instrumentos), era utilizado no tempo de nossos pais porque bastava um único músico para tocar os dois juntos, e fazia a sinfonia e harmonia inteiras, sem a necessidade de despesa maior com outros instrumentos, como violinos e similares. Hoje em dia, não há pequeno trabalhador que não queira ter oboés [charamelas] e sacabuxas em suas núpcias.¹⁷ (ARBEAU, 1589, p. 24r).

Nesse trecho do tratado, nos é apresentada a combinação entre charamelas, sacabuxas e a percussão (próprios à “música alta”, aquela executada com instrumentos muito sonoros). Arbeau afirma, ainda, que não se deve mesclar esses instrumentos com os mais suaves, sob o risco de abafá-los. Finaliza apontando a existência de uma burguesia ascendente, agora capaz de contratar músicos para suas próprias celebrações, como casamentos.

Finalmente, o ensino das danças recreativas se inicia, com a *basse-dance*, que, segundo Arbeau, fora apreciada pela geração anterior e já estava fora de moda. Após aprender os passos da dança (e posteriormente da pavana), Capriol pergunta se as ditas danças só poderiam ser acompanhadas pela flauta longa e pelo tamboril.

ARBEAU

Não, a não ser que se queira, pois podem ser tocadas com violinos, espinetas, flautas transversas ou flautas de nove orifícios [flautas doces], oboés [charamelas] e todos os tipos de instrumentos. Podem até ser cantadas. Mas o *tamboril*, com suas batidas uniformes, ajuda maravilhosamente a fazer com que os pés executem as posições corretas, requeridas pelos movimentos da dança.¹⁸ (ARBEAU, 1589, p. 33v).

O violino é detalhado mais adiante no tratado, logo após Capriol ter aprendido a *branle dupla* e querer experimentar seus passos.

CAPRIOL

Ouvi ao longe [lá em baixo], em sua pequena sala, mestre Guillaume com seu violino. Dê-me a tablatura da *branle dupla* e vou praticá-la para ver se consigo chegar ao final.

ARBEAU

Isso é muito oportuno. Vamos descer e fazê-lo tocar seu violino. Todos os instrumentistas

Ouy certes: mesmement avec lesdits haulbois qui sont bruyans & cryards, & sont soufflez avec force.”

¹⁷ “Le tabourin accompagné de la flutte longue entre aultres instruments, estoit du temps de nos peres employé pource qu’un seul joueur suffisoit à mener des deux ensemble, & faisoient la symphonie & accordance entiere sans qu’il fust besoing de faire plus grand despençe, & d’avoir plusieurs aultres joueurs comme violons, & semblables, maintenant il n’est pas si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir les haulbois & saqueboutes.”

¹⁸ “Non qui ne veult: Car on les peult jouer avec violons, espinettes, flattes traverses & à neuf trouz, haulbois, & toutes sortes d’instruments: Voires chanter avec les voix: Mais le tabourin ayde merueilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements.”

estão acostumados a começar as danças, em uma celebração, com uma *branle dupla*, que eles chamam de *branle comum*.¹⁹ (ARBEAU, 1589, p. 69r).

Figura 5 – Músico tocando violino



Fonte: ARBEAU, 1589, p. 69v.

Em todo o seu texto, Arbeau menciona uma única vez o alaúde (e a *citern* ou *citole*) como instrumento utilizado para acompanhar as danças, no caso, uma galharda. E ficamos sabendo que Capriol, além de cantar, tocava alaúde, como convinha ao cortesão.²⁰

CAPRIOL

Quando dávamos nossas *aubades* [alvoradas] em Orleans, sempre tocávamos uma galharda, chamada *Romanesca*,²¹ em nossos alaúdes e *citerns*, mas a achava muito comum e trivial. Aprendi uma no alaúde que gostei de ver dançada pelos meus companheiros, pois sabia tocá-la e cantá-la. E pareceu-me que os passos eram bem marcados por aqueles que a dançavam.²² (ARBEAU, 1589, p. 52v).

O enorme número de danças presentes nas coleções de música para alaúde dos séculos XVI e XVII sugere que era um instrumento de acompanhamento muito utilizado para essa recreação. Outras evidências estão presentes na iconografia da época, representando bailes na corte, além dos inventários que constam nos relatos dos entretenimentos castelãos, que mencionam o emprego de alaudistas. Estes relatos comprovam, também, a presença das violas da gamba nos bailes, e é sabido que elas já eram utilizadas na França, e em toda a Europa, nesse período. Neste sentido, é curioso que o instrumento não seja mencionado uma vez sequer por Arbeau.

No discurso de despedida, o mestre se desculpa por não ter sido capaz de demonstrar, na prática, seus ensinamentos, devido a sua idade avançada (outro artifício retórico), e promete um segundo tratado, contendo danças dos entretenimentos produzidos em Langres.

ARBEAU

¹⁹ “Capriol.

Jay ouy là bas en vostre sallette maistre Guillaume avec son violon, donnez moy de la tabulature pour le branle double, & je la pratiqueray pour veoir si j'en viendray bien au bout.

Arbeau.

Cela vient bien à propos: Descendons, & luy faisons sonner son violon: Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun...

²⁰ Sobre isto, cf. ZWILLING (2016, P. 10).

²¹ Romanesca. Fórmula melódico-harmônica utilizada nos séculos XVI e XVII como ária para a poesia cantada e como tema para variações instrumentais. As composições sobre a Romanesca eram de todos os tipos e ao fim do século XVII já somavam centenas. Não é de admirar que Capriol ache a melodia comum e banal.

²² “A Orleans quant nous donnions des aulbades, nous avions tousjours sur noz Lutz & Guiternez la gaillarde appellee la Romanesque: Mais je la treuvis trop frequentee & triviale: J'en apprins une sur le Luth que je voyois volontiers dancer par mes compaignons, par ce que je la sçavois jouer & chanter, & aussi qu'il me sembloit que les pas y estoient bien marquez, par ceulx qui la dançoient.”

Gostaria de ter sido capaz de igualar meu desempenho a grande afeição que tenho por você, e que o receba com esse espírito, esperando que eu lhe dê as melodias e movimentos de vários balés de *mascarades* feitos nesta cidade, os quais serão abordados em um segundo tratado, o mais breve possível. Enquanto isso, pratique as danças honestamente e torne-se companheiro dos planetas, que são dançarinos naturais. E das ninfas, que Marco Varro disse ter visto na Lídia, saindo de uma lagoa ao som de flautas, dançando, e depois regressando a ela. E, após ter dançado com sua amada, retorne ao grande lago de seus estudos, para se beneficiar deles, enquanto rogo a Deus que lhe conceda a Graça.²³(ARBEAU, 1589, p. 195).

Infelizmente, o segundo volume mencionado jamais foi escrito, privando-nos das descrições das danças dos vários balés de *mascarades* produzidos na cidade de Langres. De toda forma, o tratado de Arbeau é certamente a mais importante referência sobre a dança renascentista e o material que nos chegou é de valor inestimável para a recriação das danças do século XVI. Ele apresenta explicações detalhadas não apenas sobre as coreografias e sobre o decoro das danças, mas, ainda, sobre os instrumentos musicais, que constituem o objeto do presente artigo.

No tratado, a dança é validada não apenas pela autoridade platônica, constituindo a unidade perfeita entre a música e a ginástica, mas por um número considerável de referências da antiguidade. Essas referências fundamentam o uso dos instrumentos segundo suas possibilidades decorosas: ambiente externo ou interno, âmbito militar ou cortesão, utilização por camponeses ou cortesãos etc.

Ao considerar a iconografia, descrição e uso dos instrumentos musicais na Renascença, Arbeau não é uma fonte que vem imediatamente à mente, como é o caso das famosas tabelas apresentadas por Praetorius, em seu *Syntagma Musicum*. Entretanto, suas descrições são claras, precisas e as indicações de uso dos instrumentos são complementares às informações presentes nas fontes especificamente musicais. O intuito do presente artigo é, portanto, o de chamar atenção para a relevância da Orquesografia para o conhecimento e a prática da música renascentista.

23 "Je desirerois avoir peü egaller l'effect a ma bonne affection, que prendrez de bonne part, attendant que je vous recite les airs & mouvements de plusieurs balletz de mascarades faictes en ceste ville, dont nous traicterions en une seconde partie a nostre premier loysir: Ce pendant pratiquez les dances honnestement, & vous rendez compagnon des planettes qui dancent naturellement, & de ces Nymphes que M. Varron dit avoir veu en Lydie sortir d'un estang au son des flutes, dancer, puis rentrer deans leur estang, & quand vous aurez dancé avec vostre maistresse, rentrez dedans le grand estang de vostre estude, pour y proffiter, comme je prie Dieu vous en donner la grace."

REFERÊNCIAS

ALFONSO X, O SÁBIO. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: https://www.pipeandtaborcompendium.co.uk/Europe_iconography/co_untryPortugal/PortugalAll.html(Acesso em: 30 abr. 2022).

ARBEAU, Thoinot. **Orchésographie et traicté en forme de dialogue** ... Langres, 1589. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x.r=Thoinot+Arbeau_u.langPT (acesso em 28 mai. 2022).

..... **Orchésographie et traicté en forme de dialogue** ... Transcrição realizada em 2001 por Nicolas Graner.

Referência: <http://graner.net/nicolas/arbeau/>

Disponível em: <http://dineth.forodrim.org/orchesographie/orchesographie.html> (acesso em 2 jun. 2022).

ARISTÓTELES. **Política**. Madrid: Gredos, 1994

BEAUJOYEULX, Balthasar. **Balet comique de la Royne , fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur**. Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamert Patisson, 1582. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002> (acesso em 3 mar. 2023).

PERRENET, Pierre. **Etienne Tabourot, sa famille et son temps**. Dijon: Raisant, 1926.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97679829> (Acesso em 4 mai. 2022).

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Gulbenkian, 2001.

ZWILLING, Carin. **O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione**: tradução e comentários de passagens a respeito da música. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311065938_O_Livro_do_Cortesao_de_Baldassare_Castiglione_-_traducao_e_comentarios_de_passagens_a_respeito_da_musica_por_Carin_Zwilling (Acesso em 6 out. 2023).

O ATO CRIADOR COMO PEDAGOGIA EMANCIPADORA E DECOLONIAL¹

Adolfo Albán Achinte²
Tradução de Sávio Farias³

RESUMO

Este texto apresenta o mito da racionalidade criado pelo ocidente europeu como uma marca simbólica da colonialidade a partir dos seus ideais de certeza, segurança e êxito como operadores das bases dos sistemas educacionais e, conseqüentemente, dos sistemas artísticos. Nesse sentido, são exploradas estratégias para enfrentar o colonialismo reconhecendo os medos, a incerteza, os erros e a instabilidade como componentes da vida social. O ato criador, inseparável da vida e encontrado nas sabedorias populares e suas produções materiais e espirituais, é sugerido como um conjunto de expressões autênticas e criativas das comunidades latino-americanas que quando se atualizam e se renovam invocam contranarrativas para a racionalidade colonial e criam possibilidades de emancipação pedagógica e decolonial.

Palavras-chave: ato criador; pedagogia emancipatória; pedagogia decolonial.

THE CREATIVE ACT AS AN EMANCIPATORY AND DECOLONIAL PEDAGOGY

ABSTRACT

This text presents the myth of rationality created by western european as a symbolic mark of coloniality based on its ideals of certainty, security and success as operators of the bases of educational systems and, consequently, of artistic systems. In this sense, strategies are explored to confront colonialism by recognizing fears, uncertainty, errors and instability as components of social life. The creative act, inseparable from life and found in popular wisdom and its material and spiritual productions, is suggested as a set of authentic and creative expressions of Latin American communities that, when updated and renewed, invoke counter-narratives to colonial rationality and create possibilities for emancipation pedagogical and decolonial.

Keywords: creative act; emancipatory pedagogy; decolonial pedagogy.

EI ACTO CREADOR COMO PEDAGOGÍA EMANCIPATORIA Y DECOLONIAL

RESUMEN

Este texto presenta el mito de la racionalidad creado por occidente europeo como una marca simbólica de la colonialidad basada en sus ideales de certeza, seguridad y éxito como operadores de las bases de los sistemas educativos y, en consecuencia, de los sistemas artísticos. En este sentido, se exploran estrategias para enfrentar el colonialismo reconociendo los miedos, la incertidumbre, los errores y la inestabilidad como componentes de la vida social. El acto creativo, inseparable de la vida y que se encuentra en la sabiduría popular y sus producciones materiales y espirituales, se sugiere como un conjunto de expresiones autênticas y creativas de las comunidades latinoamericanas que, actualizadas y renovadas, invocan contranarrativas a la racionalidad colonial y crean posibilidades por la emancipación, pedagógica y decolonial.

Palabras clave: acto creador; pedagogía emancipatoria; pedagogía decolonial.

1 Palestra-performance apresentada no 5º Seminário de Formação Artística: encontro com a criatividade, a arte e a educação, organizado pela Instituição Educativa La Pamba, Popayán-Colômbia, de 10 a 12 de outubro de 2007.

2 Licenciado em Belas Artes, Mestre em Comunicação e Desenho Cultural, Doutor em Estudos Culturais Latinoamericanos. Professor do Departamento de Estudos Culturais da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Cauca (Colômbia).

3 Artista da cena, professor e pesquisador. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (PPGDança-UFBA); Licenciado e Bacharel em Teatro (UFPB).

O ATO CRIADOR COMO PEDAGOGIA EMANCIPADORA E DECOLONIAL

NOTA INTRODUTÓRIA DO TRADUTOR

Há alguns anos, enquanto procurava materiais educativos sobre Didática e ensino de Artes/Teatro, encontrei este texto que lhes apresento traduzido a seguir. Como docente do setor didático-pedagógico de um curso de Licenciatura em Teatro, compartilhei esta minha tradução ainda não publicada com diversas turmas para leitura e apreciação, visando uma discussão profícua sobre processos e procedimentos didáticos, questões de ensino-aprendizagem, bem como formação e experiência de artistas-docentes.

Nos componentes curriculares referentes às didáticas e aos estágios supervisionados em ensino de artes/teatro, este material foi compartilhado especialmente no tocante aos desafios que as licenciandas e licenciandos enfrentam no desenvolvimento das suas práticas docentes em diferentes contextos, como o desejo constante de acertar e o medo de falhar. É sabido que o ensino de Artes/Teatro no Brasil, sobretudo o público, está majoritariamente ambientado em territórios compostos de muitas instabilidades e incertezas, o que torna a experiência docente permeada de desafios e dificuldades como a falta de um espaço adequado para aulas de teatro e a escassez ou ausência de materiais didáticos que resvalam no impasse entre planejamento e execução, além de muitas vezes resultar em frustração ou desencanto pela carreira de professora/professor.

É diante desse cenário que se dá o interesse em publicar esta tradução, a fim de que a ampla divulgação dela possa colaborar nas mais variadas atividades formativas nas quais se envolvem as Pedagogias do Teatro. Pois, os aspectos da colonialidade, à luz da racionalidade ocidental, como apresentados no texto, parecem ainda participar de modo intenso e constante das experiências artístico-pedagógicas nas quais se inserem as nossas tomadas de decisão, sejam nas salas de ensaio, nas salas de aula ou nas salas de espetáculo.

.....

Em seu trabalho acerca do projeto iluminista do século XVIII, Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969) mostraram como o ocidente europeu expulsou o mito da vida dos sujeitos, criando um novo mito: o da racionalidade.

Essa perspectiva do pensamento crítico me permite afirmar que o sujeito moderno se emancipou de seus deuses e, nesse desencanto, criou a sensação de certeza, que por sua vez gerou o que chamo de armadilha da emancipação na medida em que, paradoxalmente, os medos foram estabelecidos como um correlato daquele processo no qual nem a dúvida nem a incerteza poderiam se encaixar.

A pretensão de segurança baseada no poder da razão como fundamento de qualquer explicação do mundo colonizou a vida cotidiana do sujeito a ponto de ancorá-lo na necessidade imperativa de alcançar um nível de estabilidade em diversas ordens da existência: laboral, afetiva, econômica, social e emocional. A noção de êxito estava determinada pela manutenção a qualquer custo dessa estabilidade e a sua ruptura implicou em falha e, conseqüentemente, foi deixada de fora dos benefícios dessa condição.

A narrativa do nosso sistema educacional transita pela construção de subjetividades que se acomodam a esses preceitos da modernidade. Nesse sentido, a estabilidade como princípio se aprende junto com as letras do alfabeto. Educaram-nos para alcançar o sucesso e, por consequência, garantir-nos um futuro próspero, distante de qualquer sinal de insegurança que colocaria em risco a única possibilidade da vida.

No entanto, paralelamente a esse discurso da estabilidade, a perseguição ao seu contrário foi inoculando em nós os medos de perdê-la; assim ficamos atados entre o desejo da segurança do trabalho e o medo do desemprego, a necessidade de ter um parceiro permanente e o medo da solidão, o sonho de uma vida determinada pela obtenção de rendas e o medo da precariedade econômica, o prestígio social alcançado pela via de ser um profissional e o medo de não lograr as metas impostas ou autoimpostas e a aposta por uma vida economicamente equilibrada e o medo de perder a razão.

A colonialidade de nossas existências nos prende no confronto entre levar uma vida sem sobressaltos e uma realidade assustada com as contingências que assombram nossas sociedades nunca estáveis e sem garantias. A narrativa se impõe à força dos dispositivos familiares, escolares e sociais que nos pressionam a cumprir com preceitos que desenham o horizonte de possibilidade de plena realização, criando a ilusão de um mundo feliz, isento de contradições ou, no melhor dos casos, despojado do incerto e, nesse sentido, extraordinariamente previsível.

Ser estável é a premissa obrigatória para estar bem no mundo, que pressiona e desqualifica se a rota se desvia pelas trilhas do imprevisível, do inexato, do suposto, do paradoxal. Manter o equilíbrio é a norma com a qual se estabelece o padrão que aceita ou rechaça, legitima ou intimida, reconhece ou discrimina.

Temos sido colonizados pela narrativa da exatidão, pela linearidade da existência que vai se desenvolvendo por etapas que devem ser superadas a todo custo para que possamos chegar a ser. Nesta medida, o erro é um sacrilégio que se paga a custos sociais elevados sob o olhar ampliado pela lupa da censura e do estigma que não economiza em nada para adjetivar a quem falta para com a norma.

Os medos nos rondam a cada instante, desdobrando inescrupulosamente a sua adaga do proibido, isto é, da impossibilidade de faltar a certeza e a estabilidade, de cumprir o previsível em detrimento do misterioso, do fantástico, do irremediavelmente desconhecido.

Se a modernidade emancipou o sujeito de suas crenças, proponho então emancipar-nos da emancipação ocidental para que o telúrico produza sentidos, as emoções vibrem sem limites preestabelecidos, as imagens nos levem até as entranhas e o enigmático se converta em uma possibilidade de espreitarmos outras formas de existir. Emancipar-nos do hegemonicamente racional é um exercício que se deve realizar a partir da consideração dos medos como contranarrativas do certo, de tal maneira que nos guie com a consciência de que os medos não são outra coisa senão a contraface da racionalidade ocidental.

O ato criador, assumido como uma prática desconstrutiva que nos leve a desaprender, se converte na possibilidade de descolonizar nossas mentes na medida em que possamos, de mãos dadas com a Pedagogia, entendida como prática reflexiva do sentido de ser humano, expressar-nos sem apontamentos nem amarras, sem restrições nem defeitos e para que consigamos trazer à tona o que nos constrange a alma. Criar ou ser criativo nada mais é do que remexer nas profundezas de nosso próprio ser de onde afloram realidades que nos interpelam e interpelam nossas próprias realidades; é nos dar a oportunidade de deixar a rotina descansar para enfrentar o fato de permitir que a imaginação se pronuncie em favor de mostrar a própria subjetividade.

O ato criativo é a pedagogia da existência, na medida em que deve desatar os nós que a narrativa ocidental estabeleceu em cada um e cada uma de nós e que talvez reproduzimos com a inconsciência de não saber que, quando na escola, em casa ou em qualquer outro espaço sociocultural defendemos a certeza, não estamos mais do que construindo medos que nos aprisionam na maravilhosa gaiola de suas próprias imagens fantasmagóricas. Enfrentar os medos é trabalhar no lado oculto da presunção da estabilidade e equilíbrio, é adentrarmos nas tormentosas águas da autonegação que impuseram o discurso da lógica que

nos privou da experiência da vida.

A colonialidade do ser, ou seja, a imposição da imagem que os outros construíram de nós, adjetivando nossas emoções, divindades, crenças e práticas, fez com que nos neguemos para que possamos nos **re-conhecer**, desenraizando-nos para cumprir o propósito humanista da civilização. Essa colonialidade, que tem caminhado ao longo do tempo ajustando-se camaleonicamente de acordo com as contingências de transformações socioculturais, nos persegue desde o passado até os dias atuais, tornando-nos repositórios da hegemonia de outros que fizeram de nós a sua “alteridade”.

Como enfrentar o colonialismo a partir do ato criativo como uma pedagogia emancipatória? Há uma tarefa a ser feita em todos os espaços da vida que nos convida a nos re-conhecer e a nos afirmar em nossas particularidades socioculturais.

O reflexo dessa tentativa de assumir o ato criativo como uma opção decolonial e emancipatória é este livro *As culturas contam, os objetos dizem...*⁴ que nos convida, individual e coletivamente, a realizar uma viagem imaginária por esta América profunda, cheia de enigmas e incertezas, presenças e silêncios, planícies e montanhas milenárias, urdiduras e cores tecidas em ponchos pelas sábias mãos de mulheres e homens endurecidos pelos ventos de suas próprias histórias.

Adentrarmos nesses mundos latino-americanos diversos e complexos é abordar uma surpreendente geografia física e humana, repleta de histórias intermináveis que circulam pelos caminhos da sabedoria popular, que cria e recria suas próprias narrativas rebocando-as da lama, nos teares; na oralidade fez lendas, nas diferentes arquiteturas que abrigaram os sonhos de comunidades inteiras, nos colares que guardam os segredos dos sistemas de crenças cheios de símbolos, nos conjuntos que as plumagens amazônicas nos oferecem ou nas notas de uma quena⁵, que dialoga com o charango⁶ cantor acompanhado de tambores ancestrais.

Há outras lógicas no ato criativo que nos levam desde a Patagônia até o México, em nossas comunidades indígenas, afros e camponesas mestiças; são expressões que não seguem os cânones de um Ocidente moderno/colonial que tentou homogeneizar um tipo de estética incorporada em uma concepção de arte, em detrimento da negação de outras formas de ver, sentir, pensar, fazer e representar o mundo e que foi catalogado desdenhosamente como “artesanato”. Tecidos, cerâmicas, esculturas de madeira, cestaria e amuletos são memórias perdidas nas profundezas do tempo, mas constantemente atualizadas nos ritos, cerimônias e festividades que possibilitam que as expressões da criatividade permaneçam e fluam renovadas.

O ato criativo de nossos povos não está separado da própria vida, mas transcorre com ela e uma concepção de arte é possível de ser pensada além da instrução das academias clássicas de educação artística com seu fardo eurocêntrico que não reconhece em outros referentes geo-históricos de criatividade. Os artefatos culturais de nosso povo significam, dão sentido de existência, coesão e reafirmam o sentido de lugar, sem pretensões, sem arrogância, apenas com a necessidade de expressar o que tem sido e o que é, em uma relação profunda entre o ser criador e a comunidade que conhece e reconhece os seus produtos.

Tanto o mundo material quanto o mundo espiritual fazem parte do ato criativo de nossos povos e ambos bebem e se nutrem, sem que seja necessário separá-los para identificá-los. A produção material e o ritual se unem, preenchendo a vida cotidiana com simbolismo. É outro universo de criação não-ocidental, que está ancorado na história sem negá-la e apresenta suas expressões tangíveis inundadas de cores e

⁴ ACHINTE, Albán Adolfo, “El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial”, p. 11–14, Prólogo. In: DE ZITO FONTAN, Liliana Madrid. *Cuentan las culturas, los objetos dicen*. Ediciones Fundación Pajcha, Salta, Argentina, 2008.

⁵ *Nota do tradutor*: Instrumento musical de sopro originário da América Latina, similar a uma flauta, geralmente feito de madeira de bambu.

⁶ *Nota do tradutor*: Instrumento musical de cordas de origem sul-americana, geralmente possui cinco cordas duplas.

formas diversas e complexas, nas quais o naturalismo ou o realismo – os bastiões da arte ocidental – não necessariamente são o fim da representação do mundo.

Esta “nossa América”, tingida de indígena, afro e mestiço, tem produzido sistemas de representação que dão conta das particularidades de seus lugares de criação – sem a pretensão de universalidade que a arte ocidental revogou – fazendo-se coletiva pela mesma forma de seus processos criativos e a circulação que flui de geração em geração num *continuum* que o tempo nos permite apreciar neste presente que é globalizado e, por sua vez, está localizado nas mãos e sonhos dos nossos criadores e nossas criadoras.

Quando os leitores fizerem a viagem imaginária, acompanhados pelas páginas deste livro, e retornarem à Salta pelo coração da montanha e das estradas, outro mundo de criatividade será exposto diante de nossos olhos, nos convidando a nos reconhecer no que temos sido e no que deixamos de ser, no que não somos, e nos incitam a nos situar na “outra margem” de onde podemos desafiar a hegemonia de um projeto moderno/colonial que impôs – com relativo sucesso – um modo de estar no mundo daquele que devemos nos emancipar, olhando para nós mesmos no espelho de nossas próprias criações.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Albán. Arte, docencia y investigación. In: **Hablas y decires, Revista de la Facultad de Comunicación Social y Publicidad de la Universidad, Nº 5**, Universidad Santiago de Cali, Santiago de Cali, 2007, p. 11-27.

CAMNITZER, Luís. Reflexiones sobre pedagogía. In: **Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte**. Instituto departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, 1995, p. 15-34.

MALDONADO, Torres Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: **Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Org.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: **Edgardo Lander (Org.), La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p. 216-271.