

conexões paradoxais

:uso impróprio

US
IMPR
PRI



ISBN:

978-85-93471-04-9

REALIZAÇÃO:

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense

PARCERIA:

Prefeitura Municipal de Niterói
Secretaria Municipal de Cultura
Fundação de Arte de Niterói
Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Solar do Jambeiro
Instituto MESA
Galeria do Poste Arte Contemporânea
Museu de Arte do Rio
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - UFF
Instituto de Arte e Comunicação Social - UFF
Coordenação do Curso de Graduação em Artes - UFF

conexões paradoxais
:uso impróprio

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda
[organizadores]

PPGCA-UFF
Niterói
2016



Copyright © 2016 PPGCA-UFF

Todos os direitos desta publicação estão reservados ao PPPGA-UFF
(Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
da Universidade Federal Fluminense).

É proibida a reprodução parcial ou total sem autorização
expressa da Editora.

PPGCA-UFF

Rua Tiradentes, 148, Ingá

Niterói, Rio de Janeiro

Telefone: (21) 2629-9672

E-mail: secretaria_ppgca@vm.uff.br

Normalização: Caroline Alciones

Revisão linguística: Caroline Alciones | Dora Moreira | Luiz Sérgio de Oliveira

Projeto gráfico, editoração eletrônica: SMB Arte | [Duplo Criativo]

Logomarca do Uso Impróprio: Hélio Carvalho

Capa: Luiz Sérgio de Oliveira (a partir de imagem reproduzida à página 178)

Esta publicação é parte integrante do USO IMPRÓPRIO:
Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes.

SUMÁRIO

Apresentação	5
A ideologia da composição: prática plástica da palavra na Rússia futurista (1913-1929)	7
Victor Scatolin Serra	
Novos horizontes para uma pesquisa em artes	23
Victor Raphael Rente Vidal	
Autoria em dança contemporânea	37
Marcelo Augusto Mendonça Domingues	
Texto como acontecimento - experiência poética e produção de modos de vida	57
Gabriela Machado	
Daniele Alves	
Maria Helena Falcão Vasconcelos	
Ensino de danças dos Orixás e reflexões sobre identidades de gênero a partir do movimento	71
Gabriel Ramon Ferreira Lima	

Cartografia e dominação: rotas de fuga	89
Marcia Franco dos Santos Silva	
Sophie Calle: a construção de um território singular	103
Bianca Coutinho Dias	
Fragmentos de intimidade: <i>Sinta-se em casa</i>	119
Stéphane Dis (Stéphane Dimocostas Marcondes)	
Dança de salão, gênero e objetos cênicos na criação em dança	127
Elisa de Brito Quintanilha	
Cidade oculta: uma pesquisa em poéticas visuais	141
Bruno Ravazzi Lima	
Corpos (in)disciplinados: movimentos da cultura popular na arte-educação	157
Judivânia Maria Nunes Rodrigues	
Imagens do corpo na arte contemporânea: caso Laura Ferguson	173
Sílvia Ferreira Lima	
Áudio vírus e descolonização da memória: uma proposta de escuta para <i>A cidade é uma só?</i>	187
Guilherme de Castro Duarte Martins	
<i>O menor gesto: como levar a sério uma tentativa?</i>	197
Lucas Ferraço Nassif	
Informações sobre os organizadores	213
Informações sobre os autores	215

APRESENTAÇÃO

Na contramão de um uso pretensamente responsável de meios e modos da arte, autorizado e orientado por êxitos passados, irrompe um outro uso, impertinente, inconveniente, impróprio. Dele disparam linhas de fuga para além das periferias do uso apropriado, transgredindo seus protocolos por considerá-los portadores insuficientes de questões estéticas e éticas que lhes desafiam. São berros, urros que distorcem o sinal puro da convenção em ruído bruto, despejando de forma violenta e inconveniente cargas de energia e signos que o uso “apropriado” dos meios de expressão artística não dão mais conta de transmitir. Ao menos, não sem que se estilhacem suas estruturas e modos de existência.

Uso impróprio também pode ser pensado como resultado de apropriações de conceitos, de dispositivos e de linguagens alheias. Um “fazer sem saber”, ultrapassando a noção de saber como ciência aprofundada de algum modo próprio, autorizado e detalhado em manuais de operação de determinado dispositivo ou linguagem.

Partindo dessas constatações/provocações lançadas pela organização do Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes na convocatória do encontro, um número expressivo de artistas, pesquisadores e teóricos do

campo das artes acolheu o desafio de propor ações artísticas e de pensar a arte na contramão de usos correntes supostamente responsáveis, em um conjunto que revela o vigor e a vitalidade da produção artística brasileira.

Como resultado dessa colaboração singular, 66 trabalhos de pesquisadores de 22 instituições de ensino e de pesquisa de diferentes partes do país foram selecionados pelo Comitê Artístico e Científico do Uso Impróprio para apresentação no seminário, sendo 36 artigos, 19 relatos de pesquisas artísticas e 11 proposições artísticas.

Essas contribuições são agora reunidas em uma coleção de três publicações canceladas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, da qual *Conexões paradoxais :uso impróprio* é parte integrante.

Os organizadores do Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes aproveitam para expressar seu reconhecimento a todos que colaboraram para a realização do seminário e para a materialização desta publicação.

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda

A IDEOLOGIA DA COMPOSIÇÃO: PRÁTICA PLÁSTICA DA PALAVRA NA RÚSSIA FUTURISTA (1913-1929)

Victor Scatolin Serra
Universidade de São Paulo

Premissas para uma ideologia da composição

É mais que conhecido o ensaio de Edgar Allan Poe *A filosofia da composição* publicado em 1846. Cem anos mais tarde, João Cabral de Melo Neto escreveria *Psicologia da Composição*, sua incitação “ao verso nítido e preciso”. E Décio Pignatari diz que propôs-se “a possibilidade de uma ideologia da composição, para contrapô-la àquela vaga psicologia joão-cabralina”. (PIGNATARI, 2005, p. 31). O poeta paulista lança a público tal ideia em um ensaio que antecede suas traduções da poeta russa Marina Tsvietáieva, contemporânea dos artistas que serão citados ao longo deste artigo. Mas já antes disso, em outra ocasião Pignatari aludia ao que nomeou de “ideologia poética” como

um pique, um *drive*, um mergulho, um pulso, uma pulsão, um impulso que nasce do sentimento de carnação, encarnação e reencarnação da palavra em relação à vida. Quando Balzac disse

que fazia parte da oposição chamada vida, estava definindo essa ideologia. Todos falam em vida – só o poeta fala em morte. Porque ele sabe que a palavra *vida* não é a vida. Mas sabe também que a vida pode ser resgatada pela palavra *vida*. Os signos são mortos – e a vida passa. Que é mais morto? O signo ou isto que nós chamamos de vida? Por que o poeta passa – e sua poesia não? Porque uma foto-retrato vive mais que a pessoa fotografada? Vive? Re-vive? *A ideologia poética é uma ideologia icônica, que escapa aos conceitos.* (PIGNATARI, 1995, p. 74)

Não uma ideologia política, portanto, mas poética. Pensando na Rússia revolucionária, claro que fica muito fácil confundir ambas. Pretendemos aqui manter a atenção na última frase desta longa citação – os grifos são nossos. Mas antes voltarei à longa digressão feita por Pignatari (2005) em seu ensaio sobre Tsvietáieva. Diz o poeta que a ideologia a qual se refere nasce com o romantismo, citando Sterne, Byron, Courbet e Chopin. E vai mostrando como essa tomada de consciência de linguagem icônica, essa ideia de ideias, vai tomando forma e contaminando artistas rumo “*l’opposition qui s’appelle la vie*” de Balzac (Balzac, não por acaso, um dos autores prediletos de Karl Marx). Então elencados estes citados, e lembrando da *Filosofia da composição* de Poe, mais Marx e a fratura exposta da revolução romântico-industrial nós começamos a ter um horizonte de base para nossa exposição.

Lembre-se aqui ainda que antes de Décio Pignatari ocupar-se destas confabulações, Haroldo de Campos, apoiado em um diálogo com Mário Pedrosa, formulou a possibilidade de, durante a arte concreta, o debate criativo migrar de uma fenomenologia da composição rumo à matemática da composição. Vê-se que tais questões ocupavam lugar central no ambiente teórico das vanguardas do pós-guerra. (CAMPOS, Haroldo, 2006, p. 133-134)

Mas, e lá atrás, na Rússia ainda arcaica e pré-revolucionária, aquela Rússia que também teve um romântico na linha de frente de fundação de sua linguagem poética (Aleksander Pushkin)? Qual papel tomou esta ideologia da forma em meio aos debates que levaram ao triunfo da outra ideologia na revolução de 1917? Como a outra ideologia, esta – a icônica ideologia da composição – foi ganhando força conforme a arte russa se desenvolvia na direção de uma grande revolução?

Não é novidade nem para leigos “a abertura do horizonte abduativo que propiciou aquela súbita e surpreendente eclosão criativa artística e cultural das três primeiras décadas do século XX” na Rússia. (PIGNATARI, 2005, p. 27) Em todas as áreas da criação artística os russos foram exímios, criaram arte de alto nível inventivo em tudo que colocaram a mão: da dança ao design, na poesia, escultura, pintura, cinema, teatro, há um nome – ou mais – crucial para cada uma dessas áreas. E dentro desta cadeia de ideias começaram a ser formulados alguns movimentos que tiveram na arte russa um impacto maior que o do próprio Partido Bolchevique: o cubo-futurismo, o suprematismo e o construtivismo. Junto deles vieram a arte não-objetiva e a poesia transmental (ou *zaum*, transracional: forma de poesia criada e praticada por Khliébnikov e Krutchônikh, principalmente, na qual a ordenação criativa se dá através do som, não do sentido; espécie de projeção do sonoro sobre o semântico).

Estas ideias dinamitaram os antigos alicerces e ergueram as novas pilastras da arte russa moderna. E a nosso ver, um acontecimento é singularmente especial dentro deste quadro: a idealização, criação e montagem coletiva da peça *Vitória sobre o Sol* (“Победа над Солнцем”, *Pobeda nad Solntsem*). A equipe era formada por Kasimir Malevich, Mikhail Matyushin e Aleksei Krutchônikh .

Durante o mês de julho de 1913, reunidos na casa de veraneio de Matyushin, os três conceberam a ópera que já acenava para aquilo que Malevich, em uma carta a Matyushin em 1916, iria definir como a junção analógica ideal entre a pintura suprematista e a poesia transmental. Não nos ateremos ao conteúdo de *Vitória sobre o Sol* por ora, pois o que nos interessa aqui é o método composicional da peça, estreitamente ligado à malha da ideologia da composição. Eis o trecho do carta de Malevich:

Uma vez alcançada a ideia do som, tivemos as notas-letas que exprimem as massas fônicas. Pode ser que encontremos um novo caminho justamente na composição dessas massas fônicas (ex-palavras). Assim arrancamos a letra de seu alinhamento, de sua direção única, e possibilitamos-lhe o livre movimento. (As linhas convêm ao mundo dos funcionários e à correspondência doméstica.) Por conseguinte chegamos à... distribuição das massas de letras-sons no

espaço, exatamente como o suprematismo na pintura. Essas massas serão suspensas no espaço e proporcionarão à nossa consciência a possibilidade de avançar, distanciando-se mais e mais da terra.”¹
(POMORSKA, 1985, p. 166)

O que Malevich está pontuando nesta carta vai ao encontro direto do caráter de intercâmbio entre as artes, particularmente as artes do som, pictórica e da palavra, intercâmbio este que passou a refletir um verdadeiro compromisso das forças da vanguarda russa naquele período. É notável que entre os poetas cubofuturistas que giravam em torno do grupo signatário do manifesto “Um tapa na cara do gosto público” de 1912, todos tivessem alguma inclinação a uma prática plástica ou pictórica.

Estas “composições de massa fônica” aludidas pelo pintor suprematista são uma referência direta à poesia *zaum* ou transmental. E esta poesia, por seu caráter anti-discursivo, anti-significativo e, como seu nome indica, querendo ir além dos limites da mente, era como que a contraparte verbal da arte não-objetiva como viria a ser proposta por Malevich, em 1926, em seu famoso texto *O mundo não-objetivo*. Malevich, como se nota, é uma figura central naquele primeiro momento da outra revolução russa.

Os poetas reunidos em torno do cubo-futurismo também tiveram seu Malevich. Viktor Velimir Khliébnikov foi um destes que encampou a ideologia da composição de modo desbravador. Na peça *Vitória sobre o Sol* seu papel foi secundário, pois apenas escreveu o prólogo. Mas foi convidado para tal tarefa porque seu papel na vida do outro autor, Krutchônikh, foi fundamental. Khliébnikov era uma alma generosa, conhecedor de mundos diversos, poeta na acepção mais completa do termo. Ele esboçou os fundamentos da prática *zaum*, que marcou quase que por inteiro o trabalho vocabular de Krutchônikh naquele período. Para explicar em parte o trabalho de ambos, recorremos aos quase-verbetes de Maiakovski, que constam no texto *Nosso trabalho vocabular*. (SCHANAIDERMAN, 1984)

Krutchônikh. Experimento de utilização da fonética do jargão,
para a expressão de temas anti-religiosos e políticos.

1 O trecho em questão encontra-se citado no precioso posfácio de Pomorska, junto de seu comentário: “Tal gênero de correspondência, que tem por finalidade um verdadeiro intercâmbio intelectual, caracteriza aquela época e particularmente os homens da vanguarda russa.”

[...]

Khliébnikov. O máximo da expressividade, atingido pela linguagem coloquial, livre de todo o poético anterior.

Neste texto, Maiakovski faz um apanhado do trabalho vocabular dos poetas ligados ao cubo-futurismo até aquele momento (1923). Publicado na revista *Lef*, órgão dos construtivistas combativos, constitui interessante delineamento das propostas e programas do grupo. Em 1923, Khliébnikov, por exemplo, já havia morrido (de frio e fome, em 1922). O texto em si é carregado do tom de manifesto que marca os escritos teóricos de Maiakovski. Vladimir Maiakovski foi talvez o mais ideológico dos poetas cubo-futuristas, falando em termos da outra ideologia. Mas mais adiante nos atermos em sua curiosa ideologia poética.

Delineamos todos estes detalhes (melhor seria dizer *retalhes*, visto que apenas esboçamos características de um e outro) em torno dos poetas pois uma das nossas convicções acerca da validade de uma ideologia da composição seria exatamente este intercâmbio, ou câmbio intersignico, entre as diversas artes naquele período russo. A ligação dos poetas com os pintores, escultores e *designers* marcou a produção de ambas as partes. Fez o visual verbalizar-se e o verbal visualizar-se, em uma meta-operação icônica de mutação mútua. Esta operação tecnicamente pode ser chamada de projeção de um eixo sobre outro, da contiguidade sobre a similaridade e vice-versa. É notável que o cineasta Sergei Eisenstein (contemporâneo dos artistas aqui descritos) tenha chamado sua célebre operação da montagem por atrações de montagem ideológica ou intelectual, revelando que as escolhas de justaposições cinematográficas obedeciam ao caráter de projeções de qualidades na dialética imagem/mensagem. São também projeções de um eixo sobre outro. Uma luta de classes no mundo dos signos, como quis Décio Pignatari. (2004, p. 187)

Esta ideologia icônica é uma traço comum entre artistas. Os poetas foram privilegiados por, a partir desta predisposição, entrarem em contato de trabalho direto com artistas como Natalia Goncharova, Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, El Lissitzky. Isso foi possível graças a esta convergência dos primeiros para com a imagem, dos segundos para com a palavra (ou a linguagem verbal, digamos).

A ideologia poética é uma ideologia icônica, que escapa aos conceitos. É uma ideologia não-verbal, que se exprime através do e no verbal. Esta sua contradição.” (PIGNATARI, 1995, p. 75)

Esta ideologia não-verbal ou icônica aparentemente regeu – diríamos, vêm regendo – as pontas dos lápis e pincéis e dos dedos nas máquinas de escrever e em teclas brancas e pretas de pianos por um período considerável de tempo. A nosso ver, encontrou certo ápice nos anos anteriores e imediatamente posteriores à revolução de outubro de 1917. E um dos índices mais instigantes neste sentido é o que chamamos de uma prática plástica da palavra aliada ao intercâmbio transdisciplinar decorrente desta prática.

A prática plástica da palavra

Estas experiências com a palavra através do *design* e de uma tentativa de inserções verbo-visuais efetuadas pelos artistas, ora em colaboração com poetas – casos de Rodchenko e Goncharova que trabalharam, respectivamente, com Maiakovski e Khliébnikov – ora em trabalhos individuais de criação unindo palavra e imagem, como são os casos mais curiosos de Stepanova e Lissitzky (cujo trabalhou com Maiakovski, que abordaremos mais adiante, é tema central deste artigo), foram de suma importância para o processo de realização de um projeto *verbivocovisual* como o proposto pela poesia concreta, por exemplo. A revolução tipográfica e o caráter *anarconcreto* da poesia *zaum* são duas das maiores contribuições dos russos para a vanguarda da palavra (em escala mundial). Poetas como Krutchônikh e Khliébnikov, além de Vassili Kamienski – outro grande praticante de poesia *zaum* e de grande habilidade para a *performance* tipográfica – exerceram grande influência em muitos dos artistas citados, como já vimos. Essa dimensão plástica da palavra foi uma preocupação central de poetas e artistas daquele período.

Antes de atermo-nos em Lissitzky e, principalmente, em sua parceria com Maiakovski, gostaríamos de falar brevemente de Varvara Stepanova. Stepanova é uma conhecida artista gráfica que levou sua técnica a outras dimensões. Tendo se iniciado na pintura, fez trabalhos como *designer* para a ainda rudimentar indústria têxtil soviética (são famosas suas indumentárias) e criou uma curiosa espécie de poesia que chamou de não-objetiva, notavelmente alguns anos antes de Malevich escrever seu famoso tratado. Segundo John Bowlt (1988), durante a mostra de 1918 na qual alguns destes trabalhos foram expostos, “foi a primeira vez na história da arte que um gênero conhecido como poesia visual foi exposto”. O trabalho de Stepanova e sua *performance* visual da palavra, que aqui chamamos de prática plástica, são operações dignas de nota do avanço da Rússia naquele momento no campo da

palavra em sua dimensão visual e mereciam por si um estudo mais abrangente.

Tudo isso para dizer que constituem-se em preciosos documentos os trabalhos daqueles artistas desbravadores. Há um livro, dentre todos aqueles editados na Rússia no período que aqui nos referimos, um em particular merece especial atenção. Trata-se de *Для голоса* (*Dlya Golosa*) ou “Para voz”, coletânea de poemas de Maiakovski, diagramada (ou traduzida visualmente) por El Lissitzky e editada por este em Berlim em 1923. Antes de irmos ao livro, porém, seria interessante algumas notas sobre esse artista.

Como iniciamos esse artigo destacando o que gostaríamos de chamar – com o ar-rimo terminológico de Décio Pignatari – de ideologia da composição, é necessário dizer o porquê de enxergarmos em Lissitzky um artista de natureza ideológica, mas uma ideologia da forma, icônica e artística, como a apresentada nas linhas iniciais deste trabalho. Além de pintor de formação (seus mestres foram Marc Chagal, Kasimir Malevich e Vladmir Tatlin, cada um a seu modo responsável por uma esfera pictórica da arte russa moderna), foi arquiteto, escultor e *designer*. Um *proto-designer* que influenciou com seus projetos e manifestos todas as gerações posteriores. Um artista de dimensões totais, consciente da linguagem em seus extremos, técnico e criativo como poucos.

Poderíamos destrinchar cada uma das áreas de atuação de Lissitzky e comentar, em parte, cada uma das inovações trazidas por seu trabalho para os diferentes campos que atuou, mas optaremos, neste trabalho, por razões de espaço, por apresentar sua faceta de desenhista da palavra, construtor de tipos novos na aurora da segunda era industrial. É nestes trabalhos que seu “estilo” pode ser com mais clareza reconhecido, cremos.

Vamos recortar e analisar Lissitzky a partir de três distintos projetos, cada um deles a nosso ver marcado pelos encontros com os mestres que mais moldaram sua trajetória. Assim, ao debater-se com um projeto de livro como o do *Had Gadya*, litografias coloridas de um belo livro infantil (de 1919), nota-se a marca sutil da influência de seu primeiro mestre, Chagal. Em um projeto como *Acerca de dois quadrados*, de 1922, já no nome está implícita a marca de seu mentor-mor, pois além da alusão aos quadrados, este célebre conto infantil é conhecido como um conto suprematista. E *Para voz*, o projeto do livro de poemas com Maiakovski carrega fortes influências de Tatlin, a quem Lissitzky conheceu no ano de 1921 no

famoso Vkhutemas, a escola de arte conhecida como a Bauhaus soviética, onde ambos lecionaram. No entanto, a despeito das influências, um breve olhar sobre estes projetos já denota uma marca daquilo que possibilita em muitos casos olharmos um trabalho e podermos asseverar: “trata-se de um Lissitzky”. Talvez com a exceção do *Had Gadya*, obra feita em parte devido à cooperação de Lissitzky com um grupo de artistas judeus.

Nos ateremos, portanto, aos dois trabalhos supracitados: *Acerca de dois quadrados* e *Para voz*.

O conto dos dois quadrados é um curioso enredo suprematista a respeito do encontro de dois quadrados, uma história sobre o estudo das dimensões da página, sobre a convergência das formas geométricas e, em um certo sentido, sobre a assimilação de técnicas tipográficas por Lissitzky em seu ápice profissional. Algumas das escolhas visuais adotadas neste sóbrio livro infantil iriam ser amplificadas em *Para voz*. Não à toa ambos são seus dois trabalhos mais conhecidos como *designer* e tipógrafo.

Se os poetas são mesmo “*designers* de linguagem”², o que a cada dia mais nos inclinamos a acreditar, só podemos considerar Lissitzky como um grande poeta da concreção, expoente dos limites mais tênues entre a palavra e o desenho, dotado de muita precisão das funções gráfico-poéticas da linguagem.

É nesta concreção esboçada nas funções gráfico-poéticas da linguagem que a ideologia da composição se faz presente, dentro de uma contradição (*contradição*, poderíamos dizer) aparente ao convergir formatos de linguagem em formas de linguagem. É a possibilidade das possibilidades de assimilação. Tradução por atração ao sugerir a projeção de um eixo sobre outro, saturação dos limites entre uma arte e outra, talvez.

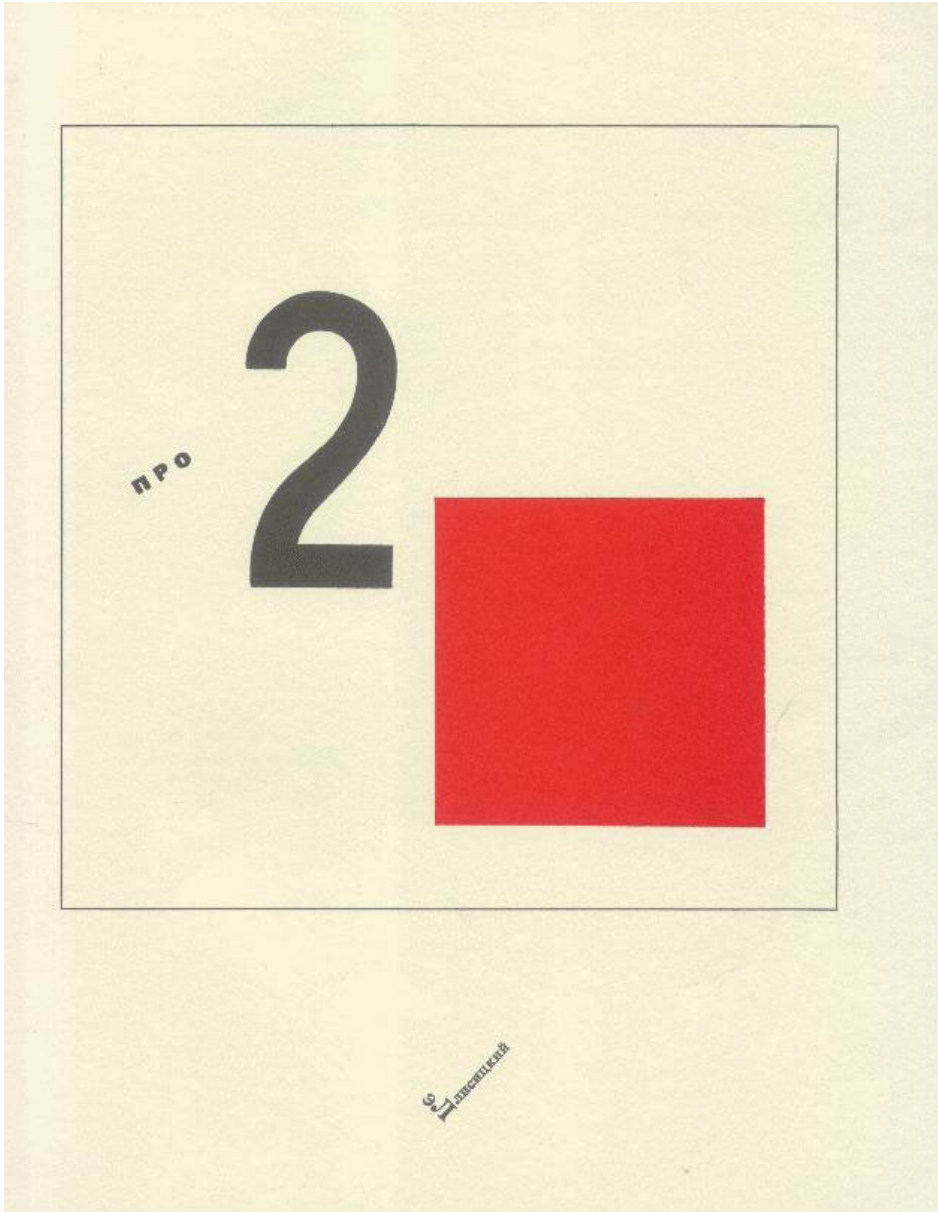
El Lissitzky consegue em seu trabalho grafo-vocabular expor com precisão estas contradições e, em seu livro junto de Maiakovski, estes dados se tornam ainda mais elementares. O trabalho gráfico da revista *Lef*, por exemplo, é outra amostra desta projeção de uma ideologia da composição.

2 PIGNATARI, Décio. Teoria da Guerrilha Artística in *Contracomunicação*: “O poeta é um *designer* de linguagem – não um artesão. Cria protótipos de linguagem, não tipos.” (p. 175). E, em *Depoimento*, ainda no mesmo livro: “O artista é um *designer* da linguagem, ainda que marginalizado – e especialmente.” (p. 32)

A revista (*Lef*, sigla para “Frente de esquerda”) era guiada pela ideologia política que avançou com a revolução, mas um lance de olhos sobre suas páginas torna aparente até para um não-leitor de russo que o apuro crítico-criativo de seus proponentes só podia ser reflexo de uma bem-articulada ideologia da composição.

A ideologia da composição é uma articulação de essências e medulas, ou para falarmos com Peirce, uma semiose complexa acerca do périplo do signo em sua cadeia de interpretantes permanentes. A arte é o horizonte – ou engrenagem – no qual esta articulação de intercâmbios sígnicos faz mover a semiose, *performance* ou ação dos signos. Ouvimos certa vez de Décio Pignatari que “ideologia é o superpensamento que comanda a ponta do seu lápis”. Parece-nos ainda que tal ideologia faz-se presente em toda operação criativa do signo artístico. Racional, porém sensível. Ou “*non razionale, - ma che sente, dico*”, como disse Guido Cavalcanti sobre o amor, em algum lugar do século XIII.

Abaixo imagens de *Acerca de dois quadrados* e *Para voz*.



Capa de Acerca de dois quadrados com o nome de seu autor abaixo. Note-se que o quadrado em si substitui o vocábulo.



Página original de *Para voz* e abaixo traduzida por Rui Moreira Leite.
É notável e considerado consenso que este se trata de um dos mais audaciosos projetos de livro jamais desenhados.

Consideramos El Lissitzky como um dos mais radicais proponentes da arte construtiva do século XX. Em uma asserção em tom explicativo, julgamos ser essa arte aquela na qual a “vontade de construir superou a vontade de expressar”. (PIGNATARI, 2006, p. 175) E em certo sentido (estendido ao momento político vivido pela Rússia durante seus principais anos de atuação), sua “ideologia da composição” era a mesma de outros personagens daquele mesmo momento – não apenas russos, pense-se em parceiros como Theo van Doesburg e Hans “Jean” Arp. Tal ideologia estava, cremos, acima de seu ideário político – seu envolvimento com os anárquicos dadaístas europeus é um exemplo disso.

Vladimir Maiakovski, parceiro de Lissitzky na empreitada de *Para voz*, artista conhecido por sua militância comunista na revolução que ajudou a forjar, foi um dos grandes proponentes também da ideologia da composição na Rússia naquele período. Como Lissitzky e tantos outros artistas daquela geração (nascidos no bojo das décadas de 70, 80 e 90 do século XIX), sabia que nenhuma arte seria revolucionária senão começasse sua revolução pela forma. São um belo testemunho desta militância artística programática os textos que compõem o trabalho de doutoramento de Boris Schnaiderman, *A poética de Maiakovski através de sua prosa*. Mas mais do que em palavras contidas nestes programas, foi em um poema presente em *Para voz* que Maiakovski expôs com precisão esta ideologia icônica da composição. Estamos certos que Lissitzky estava de acordo com cada um daqueles versos quando montou as bandejas que compuseram tais páginas. Trata-se do poema “Ordem nº2 ao Exército das Artes”, que segue abaixo, primeiro no desenho de sua página inicial por Lissitzky e, em seguida, na magistral versão para o português realizada por Haroldo de Campos.

Antes, gostaríamos de citar uma última vez as palavras de Décio Pignatari em seu artigo aqui analisado, *A ideologia poética*. Diz-nos Pignatari (1995, p. 77): “Por que decaem os poetas? Por esgarçamento de sua ideologia poética? Ou por falta de assistência de uma poética ideológica?”

Escolhemos analisar este recorte específico do trabalho de Lissitzky e consequentemente o de Maiakovski por ali alojar-se, a nosso ver, ecos constantes deste conflito ideológico no mundo dos signos e da criação artística. A Rússia deste período assistiu florescer e esmorecer uma significativa geração de artistas, que emergiram junto à Revolução e dela extraíram sua própria revolução, não no campo do

conteúdo, mas da forma. Infelizmente, o espaço aqui é ínfimo para a abordagem mais competente deste problema. No entanto, é digno de nota pensar que alguns daqueles dados lançados há pouco mais de 100 anos ainda prossigam emitindo índices que auxiliem na sedimentação do que Pignatari anteviu como uma ideologia da composição.

A partir de 1929, o realismo socialista na então URSS liderada por Stalin conseguiu jogar sal por toda a plantação iniciada naqueles anos antes da Revolução. A *Vitória sobre o Sol* não se concretizou. Mas alguns quadrados e composições de massa fônica trataram de incentivar a luta.



Ordem nº2 ao Exército das Artes

A vós
- barítonos redondos -
cuja voz
desde Adão até à nossa era
nos atos buracos chamados teatros
estronda o ribombo líricos de árias.

A vós
- pintores -
cavalos cevados,
rumino-relichante galardão eslavo,
no fundo dos estúdios, cediços como dragos,
pintando anatomias e quadros de flores.

A vós
rugas na testa entre fólhos de mística
- micro-futuristas
-imagistas,
-acmeístas -
emaranhados no aranhol das rimas.

A vós -
descabelando cabelos bem penteados,
barganhando escarpins por solados,
vates do Proletcult,
remendões do fraque velho de Pushkin.

A vós -
bailadores, sopradores de flauta,
amolecendo às claras
ou em furtivas faltas,
e figurando o futuro nos termos
de um imenso quinhão acadêmico.

A vós todos
eu -
que acabei com berloques e dou duro na Rosta -
gênio ou não gênio, tenho
a dizer: basta!
Abaixo com isso,
antes que vos abata o coice dos fuzis.
Basta!
Abaixo,
cuspi
no rimário,
nas árias,
nos róseos açafates

e mais minincolias
do arsenal das artes.
Quem se interessa
por ninharias
como estas: "Ah pobre coitado!
Quanto amou sem ter sido amado...?"
Artífices,
é o que tempo exige
e não sermonistas de juba.
Ouvi
o gemido das locomotivas,
que lufa das frinchas, do chão:
«Dai-nos, companheiros,
carvão do Don!
Ao depósito, vamos,
serralheiros,
mecânicos!»

À nascente dos rios,
deitados com furos nas costas,
- «Petróleo de Baku!» - pedem navios
uivando das docas.

Perdidos em disputas monótonas,
buscamos o sentido secreto,
quando um clamor sacode os objetos:
«Dai-nos novas formas!»

Não há mais tolos boquiabertos
esperando a palavra do «mestre».
Dai-nos, camaradas, uma arte nova
- nova -
que arranque a República da escória.

1921

(Tradução de Haroldo de Campos)

Referências

BOIS, Yve-Alain. El Lissitzky: Reading Lessons, Trad. Christian Hubert. *October* 11: Essays in Honor of Jay Leyda, p. 113-128, 1979,

CAMPOS, Haroldo de. Maiakovski e o construtivismo. In CAMPOS, Augusto: CAMPOS, Haroldo. *Maiakovski Poemas* (trad. e org. Boris Schnaiderman). São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

FAUCHEREAU, Serge. Du Cubo-futurisme et du suprématisme au constructivisme. In *Avant-Gardes du XXe Siècle – Arts & Littérature 1905-1930*. Paris: Flammarion, 2010.

GUMPERT, Lyin. El Lissitzky Proun I. Kestnermappe. *Bulletin 2*, p. 56-69, 1979.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Kristina. *Diálogos* (trad. E.A. Kossovitch, B. Schnaiderman, L. Kossovitch). São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

LAVRENTIEV, Alexander. *Varvara Stepanova: A Constructivist Life* (edição e introdução de John E. Bowlt). Londres: Thames and Hudson, 1988.

LISSITZKY-KUPPERS, Sophie. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

PIGNATARI, Décio. Ideologia Poética. In *Letras, Artes, Mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PIGNATARI, Décio. Prefácios: Outradução e Ideologia Poética. In *Marina Tsvietáieva*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005, p. 9-25; 27-36.

PIGNATARI, Décio. O ícone e o ocidente. In *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

NOVOS HORIZONTES PARA UMA PESQUISA EM ARTES

Victor Raphael Rente Vidal
Universidade Federal Fluminense

Em 1542, os portugueses aportaram no Japão. Algum tempo depois chegaram os jesuítas para uma de suas missões catequizadoras. Dentre eles estava o padre Luís Fróis que, movido pelo propósito de manter o Vaticano e outras colônias jesuíticas informadas do andamento da missão, redigiu inúmeras cartas e tratados a respeito da vida e das pessoas no Japão. No tratado de 1585, Luís Fróis investigou as diferenças entre os costumes na Europa e os costumes no Japão, buscando demonstrar a suposta distância existente entre uma cultura e outra.

[...] os europeus acham bonitos os olhos grandes, os japoneses os acham horríveis, eles consideram belos os olhos fechados, como se estivessem chorando; as mulheres na Europa não saem de casa sem a permissão do marido, as japonesas têm a liberdade de ir onde quiserem, e o fazem sem que o marido nada saiba; os religiosos católicos fazem a barba e portam a tonsura, os bonzos raspam a cabeça e o rosto todos os quatro dias; os europeus comem sempre com os dedos, os japoneses, homens e mulheres, desde crianças utilizam dois pauzinhos. (ORTIZ, 2000, p. 19)

O texto de Fróis nos dá a impressão de que os japoneses fazem tudo ao contrário dos europeus. “Nós” fazemos dessa maneira, “eles” fazem daquela outra. Por essa via, o horizonte japonês surge como um mundo inverso ao “nosso”, um lugar enigmático, um arquipélago afastado do mundo com uma cultura incompreensível.

Edward W. Said, no seu *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, trabalha com a ideia de que tanto o termo “oriente” quanto o termo “ocidente” não possuem estabilidade geográfica e ontológica. Ambos se constituem de esforços humanos, “parte afirmação, parte identificação do Outro”. (SAID, 2007, p. 13) Oriente e Ocidente são resultados de um violento e profundo choque de civilizações. Ao estabelecer o Oriente como o outro, o Ocidente buscou dominá-lo. E também por meio da contraposição estabelecer sua própria identidade. Os aparelhos discursivos, relatos de viagens, romances, pinturas, demonstram essa vontade ao elencar adjetivos como irracional, bárbaro, atrasado e primitivo para tratar do Oriente. No século XIX, a pintura com “temática oriental” foi bastante popular, ocupando as palhetas de grandes pintores como Eugène Delacroix e Jean-Auguste Dominique Ingres. Nas cenas desses dois pintores, o Oriente é a terra do absurdo.

O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. [...] O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma de suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais. (SAID, 2007, p. 14)

Said nomeia a construção discursiva a respeito do Oriente como orientalismo, um termo que abarca uma empreitada europeia disposta a revelar aspectos reais do mundo oriental, mas que desnuda o modo imperialista de agir do Ocidente. A grande questão que parece girar ao redor do nome “orientalismo” é se há uma possibilidade de sobreviver às consequências geradas pela divisão da realidade humana em culturas, histórias, tradições. Outra questão aberta pelo orientalismo é se existe realmente um Oriente, se ele não é apenas um discurso de poder instituído pelo Ocidente. Pensar no Oriente como ficção nos faz também refletir se o Ocidente também não seria uma ficção. De acordo com Said, o humanismo é capaz de evitar a hostilidade que a divisão entre “nós” e “eles” acaba empreendendo. O termo orientalismo atualmente não se resume apenas ao embate entre Oriente e Ocidente; é também utilizado para identificar a relação daqueles países que um dia foram colonizados, mas ainda sofrem consequências pós-coloniais.

A história da arte é uma disciplina europeia cujas origens remontam ao italiano Giorgio Vasari e ao alemão Johann Joachim Winckelmann. A base do método vasariano é a individualidade do artista como o gênio criador e a progressão histórica. Com o seu *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (primeira edição, 1550; segunda edição, 1568), Vasari demonstra que o desenvolvimento da arte assim como o desenvolvimento do corpo humano tem o nascer, o crescer, o envelhecer e o morrer. Esta estrutura é a síntese de ideias que avançam desde a Antiguidade, isso pode ser constatado nos textos de Plínio, o Velho, ao entender a história como progresso; e atinge o ponto mais alto no Humanismo renascentista. Vasari não realiza apenas descrições de obras, mas detalhadas análises e estabelece um sistema que divide as artes em maiores e menores, um sistema que até pouco tempo ainda vigorava. Segundo Giulio Carlo Argan, Vasari é o primeiro exemplo de uma figura autorizada a determinar uma metodologia em arte que modifica eventos em favor de uma tese pessoal. Seu trabalho desqualifica o que foi produzido na Idade Média e tudo aquilo que não se encontra no eixo Roma-Florença.

Mas é com Johann Joachim Winckelmann no século XVIII que a história da arte se torna uma disciplina autônoma. A consequência imediata do Iluminismo na arte foi à separação definitiva entre arte e artesanato. Esse processo levou a autonomia da arte que passou a ser encarada como criação, não mais como trabalho. Arte era agora uma criação de ordem contemplativa estética sem função utilitária e que devido às suas características nos permitia uma transcendência. Seu acesso decorre

de um processo de contemplação e reflexão. Podemos perceber que a forma como entendemos arte atualmente é uma invenção do século XVIII. Os historiadores da arte tradicionais e positivistas procuraram estabelecer uma narrativa linear e sucessória que conseguisse abarcar produções artísticas de diferentes épocas e localidades, dentro de uma mesma ideologia dominante oferecida por meio de instituições como museus, galerias, academias. O estabelecimento da história da arte corresponde à era da afirmação do museu. Em Winckelmann, o estudo da arte não segue mais aquela estrutura de Vasari de biografias de artistas e suas genialidades, mas o “desenvolvimento da arte como território do belo e da forma”. (ARGAN; FAGIOLO, 1994, p. 89)

Esse método coloca a Antiguidade grega no centro e todo o resto produzido até então como meramente um reflexo seu. Winckelmann propôs como modelo de beleza para a arte renascentista italiana o corpo imóvel e equilibrado da Antiguidade. Winckelmann tirou os seus modelos da escultura grega, em uma época que se desconhecia o fato de que essas mesmas esculturas eram bastante coloridas. Essa descoberta tirou o terreno firme onde a afirmação de uma arte sóbria e equilibrada se encontrava. De acordo com Aby Warburg, quando se elege outros elementos da Antiguidade como modelo que não a escultura, mas o teatro, por exemplo, esse corpo imóvel e equilibrado desaparece.

Mesmo quando a história da arte intentava ser universal sempre foi europeia, seguindo os modelos de desenvolvimento histórico e cultural da Europa e, por isso, muitas outras culturas não se sentiram representadas por ela. A história da arte enquadra a arte a partir de parâmetros muito limitados, ou seja, sua utilização é restrita e sua noção de arte é restrita. As artes da África, da China, dos povos indígenas não conseguem se enquadrar nesse modelo. A ideia moderna de uma noção de arte universal e integradora de todas as nações não é capaz de dar conta das nuances e dos verdadeiros engajamentos que as artes empreendem. O fim da história da arte proclamado por Hans Belting não significa o seu fim absoluto, mas o fim de uma tradição, o fim de determinado enquadramento. A tradição que chega ao fim diz respeito àquele modelo de história da arte com uma lógica interna, que se descrevia a partir de estilos de épocas, de uma consciência linear, sucessiva e positivista.

Na abertura do capítulo Olhando Para o Oriente, presente no livro *A história da arte*, Ernst Hans Gombrich afirma: “Antes de voltarmos ao mundo ocidental e reatarmos a história da arte na Europa, cumpre-nos pelo menos relancear o que aconteceu em outras partes do mundo durante esses séculos de efervescência”. (GOMBRICH, 2009, p. 143) O autor trata a história da arte e a história da arte chinesa como duas coisas distintas e impossíveis de serem intercambiáveis. A internacionalização da arte contemporânea e o boom da arte chinesa contemporânea demonstram a inadmissível continuidade de se estudar as artes separando o que é produzido pelos de cá com os de lá.

Uma unidade e homogeneidade da arte acarretam uma história da arte local e de fatos, que não consegue integrar as artes primitivas, pré-históricas, fora do eixo europeu, relegando às mãos de especialistas essa tarefa. Essas diferenças históricas e geográficas não resultam em alteridade caso correspondam à multiplicidade. O plural em artes significará diversidade de épocas, de geografias, de relações com tempo e com o espaço, diferentes funções.

Se a temática da globalização é a temática do atravessamento, da transversalidade, estamos realizando tal prática ao ignorar outras artes, outras culturas, outras histórias? A globalização permite borrar fronteiras que antes se apresentavam rígidas e bem demarcadas, mas o quão efetivamente borradas essas fronteiras estão? Muitos preconceitos têm sido repetidos sobre o Japão, por exemplo. A cultura japonesa é homogênea, aut centrada e não muda, é um país fechado, todos os japoneses são iguais, as artes japonesas se restringem às gravuras ukiyo-e e às artes influenciadas pelo zen-budismo, como a arte da cerimônia do chá e a pintura monocromática. Não é preciso se aprofundar na história do país ou em sua história da arte para perceber que declarações como essas são falaciosas. Essa noção de que o Japão é uma cultura fechada e que não muda remonta aos dois períodos em que o país fechou suas portas, se isolando do resto do mundo. O primeiro período isolacionista ocorreu durante a Era Heian (794-897) e o segundo ocorreu durante a Era Edo ou Tokugawa (1603-1867). Porém, estudos comprovam que as portas japonesas não se mantiveram tão fechadas quanto à mitologia nos induz a pensar, e as trocas com a China, por exemplo, não foram interrompidas. Esses períodos de isolamento serviram de amadurecimento da cultura japonesa, que estava absorvendo elementos de culturas estrangeiras, dando um novo significado e, desse modo, produzindo outra coisa a partir desse contato.

A relação Japão e China é o que mais comprova o quão falaciosa é a ideia de que o japonês é autocentrado e não muda. É importante ressaltar que algumas vezes tratar da arte japonesa é também tratar da arte chinesa. A cultura japonesa floresceu em contato com a cultura chinesa, tendo importado sua escrita de ideogramas, a religião budista, diversos elementos artísticos e a estrutura social e política desde o século IV até o final do século XIX, durante a Era Meiji (1868–1912). A importação compreende assimilação e transformação, em um processo denominado japonização³. Pesquisadores como Michiko Okano não consideram enganoso afirmar que a história da arte japonesa, com exceção dos dois últimos séculos, corresponde a uma história da arte sino-japonesa. É a partir de meados do século XIX que o olhar japonês transfere sua atenção da China para o Ocidente. A China perde o prestígio entre os japoneses após perder algumas guerras e as sociedades ocidentais se transformam no centro do seu interesse. A presença ocidental passa a ser encontrada nas formas de organização de produção, no sistema de transporte, no sistema educacional e no sistema político. Falar de um “ser” japonês é errado. A história japonesa é comumente narrada com a chegada de exilados chineses e coreanos ao arquipélago nipônico, que povoaram o espaço e o coabitaram com os pequenos povos nômades que lá viviam.

Em sua troca de cartas com o compositor Hans-Joachim Koellreutter, Satoshi Tanaka, professor da Universidade de Tóquio, afirma que a cultura japonesa é fruto de um processo de reação e adaptação de impulsos externos. “Como já disse, é destino da cultura japonesa desenvolver-se sempre sob influência de outras [...]. Assim, o japonês reúne, de culturas estrangeiras que lhe agradam, partes dificilmente reuníveis, na intenção de criar o melhor e o mais extraordinário”. (TANAKA apud. KOELLREUTTER, 1984, p. 29-30)

Shigemi Inaga defende, a despeito da orientação moderna, a impossibilidade de realização de uma história da arte global. E que a estética japonesa é constantemente caracterizada no Ocidente pela falha ou recusa de representar-se. Para o Ocidente, a história da arte japonesa costuma centrar-se em mestres antigos e inventários de relíquias budistas. Inexiste uma arte contemporânea que vá além de Yoko Ono e Yayoi Kusama. O estudo da arte japonesa é sempre visto no mundo acadêmico como “estudos culturais” e encarado como um intruso no meio da história da arte

3 O termo foi inventado durante o século XIX na França para se referir a coisas e modos “ao estilo japonês”. Atualmente o termo é também utilizado para se referir à absorção e adaptação de elementos ocidentais na cultura japonesa.

“normal”. Inaga é duro ao criticar a postura dos membros do Comitê Internacional de História da Arte (International Committee of Art History, CIHA) ao afirmar que, embora exista uma presença global na associação, sua dedicação é ainda exclusivamente voltada para a arte ocidental. A arte oriental tem sido encarada como um complemento, um auxiliar, à pesquisa sobre arte.

O livro *L'Histoire de l'art du Japon*, compilado durante a Exposição Universal na Paris de 1900, se mostrou insuficiente para “provar”, como se isso fosse necessário, a existência de uma Bela Arte japonesa à altura da Ocidental. O livro tratava exclusivamente de cerâmica em um período de grande interesse europeu por tudo o que era considerado nipônico⁴. Pesquisadores ocidentais encontraram nas esculturas antigas budistas um equivalente às esculturas gregas do período clássico. Foi feito um verdadeiro esforço em direção a ocidentalizar a arte japonesa e encaixá-la dentro dos modelos históricos de Vasari e Winckelmann.

O livro do chá (1906) de Kakuzo Okakura é uma resposta a essa tentativa de compreender a arte japonesa por meio de critérios europeus. O livro foi escrito durante sua temporada nos Estados Unidos e publicado pela primeira vez em inglês, deixando claro que seu público de maior interesse eram os intelectuais do Ocidente. O propósito de Okakura não era desmerecer a estética ocidental em favor da japonesa. Na abertura do seu livro, ele afirma que o Oriente tem a aprender com o Ocidente assim como o Ocidente tem a aprender com o Oriente.

Okakura encontra na casa da cerimônia do chá a essência da arte japonesa. O aposento é vazio e silencioso, os gestos são mínimos, mas o respeito e a concentração imensos. A China foi o país que inventou o chá, mas é no Japão que o ato de beber se tornou uma verdadeira religião, uma religião que adora a beleza das pequenas coisas da vida diária. A cerimônia do chá enfatiza os valores de singeleza, humildade e amor à simplicidade. A prática do cháismo é muito importante para o treinamento de samurais. Entende-se que aquele que não consegue segurar uma xícara de chá com precisão, elegância e temperança não está apto para portar uma espada. A mesma precisão que um samurai necessita para realizar um movimento com uma espada, ele também necessita para se portar em uma cerimônia do chá. Concentração e plena consciência ao momento presente são os elementos proporcionados pela cerimônia do chá. O livro de Okakura foi escrito também como uma

4 No século anterior, a Europa passou pelo mesmo movimento, mas em relação à China. O gosto por aquilo que era chinês e a produção de objetos com elementos chineses foi chamado de *chinoiserie*.

forma de criticar a prática de beber chá na China, ligada à corte e à sofisticação, e assegurar a arte da cerimônia do chá como um elemento tipicamente nipônico. Enquanto nas elites chinesas se valorizava uma bela e dispendiosa porcelana para se beber o chá, no Japão não acontecia o mesmo.

A arte europeia pode muitas vezes ser entendida pela ótica do horror vacui e tende a enfatizar apenas o visual. A cerimônia do chá, por sua vez, enfatiza todos os cinco sentidos. Contempla-se a possibilidade de um aposento vazio, ouve-se o som da natureza do lado de fora, o canto dos pássaros, o ruído do vento, o farfalhar das árvores; sente-se o cheiro das folhas de chá queimando; prova-se o amargo da bebida; toca-se a porcelana quente com a bebida dentro. A cerimônia do chá oferece uma experiência sinestésica.

A arte japonesa é sustentada pelo princípio do wabi sabi (gosto tranquilo e simplicidade elegante), um termo que compreende a renúncia à ostentação, valorizando aquilo que é simples, rústico, desprezioso, modesto, aquilo que não é exagerado. Todo o excesso precisa ser evitado na estética do wabi sabi, mesmo o excesso à simplicidade. É considerada arte de qualidade aquilo que consegue se equilibrar entre pobreza e simplicidade e riqueza e ostentação. A arte no Japão não foi fundada nos princípios impressionistas, construtivistas ou expressionistas; mas no princípio da sugestão. Outros conceitos que conduzem a estética japonesa são miyabi (elegância refinada) e mono no aware (pathos da natureza).

Aqueles incapazes de sentir em si mesmos a pequenez das coisas grandiosas tendem a ignorar nos outros a grandiosidade das pequenas coisas. O ocidental comum, em sua branda complacência, verá na cerimônia do chá nada mais que outro dos mil e um exemplos de esquisitices que para ele se constituem em singularidades e infantilidades do Oriente. O ocidental comum se habituou a considerar o Japão como um país bárbaro [...]. Quando o Ocidente compreenderá ou tentará compreender o Oriente? Nós, os asiáticos, ficamos com frequência consternados com a estranheza de fatos e fantasias que tem sido tecida a nosso respeito. Somos descritos como seres que vivem do perfume do lótus, quando não

de ratos e baratas. Ou é fanatismo inútil ou sensualidade abjeta. A espiritualidade indiana tem sido ridicularizada como ignorância, a sobriedade chinesa como estupidez e o patriotismo japonês como resultado do fatalismo. Dizem até que somos menos sensíveis à dor e ao ferimento em decorrência de certo endurecimento da nossa estrutura nervosa!. (OKAKURA, 2008, p. 31-32)

Embora Okakura estabeleça essas e outras diferenças entre as artes japonesas e ocidentais, sua proposta não é polarizar; o autor almeja evitar que uma seja entendida e estudada pelos critérios da outra e negar uma suposta rivalidade entre o Japão e as sociedades ocidentais. Podemos dizer que *O livro do chá* é uma reação à febre do japonismo na Europa no século XIX. É um livro importante por valorizar a estética japonesa em um período no qual o Japão estava imerso em influências ocidentais.

A pesquisa em arte oriental nas academias sofre muitos preconceitos e impedimentos para a sua realização. Uma delas aponta que o pensamento japonês, enfatizando a não-verbalização, a empatia, aquilo que não tem lógica, é contrária ao modo cartesiano de pensar do Ocidente. Por isso apenas os japoneses estariam aptos a compreender o Japão. A língua, ou a falta de domínio da língua japonesa, é outro impedimento imposto ao pesquisador que almeja se debruçar sobre arte oriental. É quase um requisito, do contrário não se conseguiria estudar de maneira aprofundada. Não se sabe, ou ignora-se, que existe uma vasta bibliografia aprofundada sobre diversos temas da arte oriental em inglês e francês.

Há no Brasil colônias japonesas desde 1908, quando o navio Kasato Maru chegou ao porto de Santos trazendo os primeiros imigrantes. Depois do Japão, Brasil é o país com o maior número de japoneses. Absorvemos elementos da sua culinária, arte e literatura. O haikai floresceu aqui como em nenhum outro lugar do mundo, tendo de fato uma vertente exclusivamente brasileira do poema de versos curtos. Estudar arte japonesa é realmente estudar o “outro”? Não só a japonesa. A experiência missionária dos jesuítas fez circular objetos de uma colônia a outra, de modo que a arte luso-brasileira deve muito à arte chinesa e à indiana, por exemplo.

Para citar apenas museus no Rio de Janeiro com coleções de arte asiática, temos o Museu de Arte Moderna, os Museus Castro Maya – Chácara do Céu e Açude –, a Fundação Eva Klabin, o Museu Histórico Nacional, entre outros. Em muitos casos, essas peças não são conhecidas, não estão disponíveis ao público, não foram estudadas e nem mesmo devidamente catalogadas. Estudar essas obras de artes não é apenas se dedicar a uma cultura que está do outro lado do mundo e que erradamente acreditamos nada ter a ver conosco, mas estudar a história do nosso colecionismo e dos nossos museus.

O pintor flamengo Frans Balthazar Solvyns realizou na Índia operação similar à do francês Jean-Baptiste Debret em seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Chamado *Les hindouïs*, Solvyns pinta também em aquarela um álbum com a vida e os costumes do povo indiano durante o século XIX. Os desenhos de ambos os artistas são muito similares, assim como as narrativas apresentadas.

Ainda na Índia do século XIX, vemos academias e escolas de artes de influência europeia serem abertas. A Sociedade de Belas Artes de Madras foi fundada em 1860 por britânicos e as obras dessa escola formaram mais tarde parte da coleção do Museu de Madras; história similar à formação da coleção do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

O significado para a palavra Gutai, nome do grupo japonês de arte experimental durante a década de 1950 é “concreção”. “Assim, Gutai seria uma ‘concreção’, mas não ainda ‘concreto’”. (PEDROSA, 2000, p. 311) As convergências entre o grupo Gutai e as vanguardas concretas no Brasil centram-se, além da terminologia, no contexto histórico em que se inseriram. Tanto o Gutai quanto os grupos Ruptura, Frente e Neoconcreto foram vanguardas do pós-guerra, em regiões periféricas da cena artística internacional, com uma economia emergente e com um projeto de renovação política e cultural muito forte.

O que nossa história da arte tem a ganhar quando comparamos nossas imagens a outras semelhantes encontradas em geografias e culturas diferentes da Europa? Os exemplos citados acima são apenas algumas relações ainda pouco ou nada exploradas que podemos estabelecer entre Brasil e os povos da Ásia. Relações essas que abrem um novo olhar sobre nossas obras de arte.



Frans Balthazar Solvyns (1760-1824)

Sem título, 1808.

(Fonte: SOLVYNS, Frans Balthazar. Les hindouïs. Paris: chez l'auteur & H. Nicolle, 1808).



Jean-Baptiste Debret (1768-1848)

Calceteiros, 1825.

Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

(Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>)

Conforme ressalta Kuan-Hsing Chen em seu livro *Asia as Method: Overcoming the Present Conditions of Knowledge*, a produção de conhecimento é um dos principais lugares onde o imperialismo opera e pratica o seu poder. É o local em que se atribui valor e se retira valores, onde umas culturas mantêm outras culturas inteiras sob o domínio intelectual, corroborando conflitos ao redor do mundo. Ásia como método é uma tentativa de superar as limitações dessa produção de conhecimento que reforça tais dominações culturais, além de avançar as discussões sobre descolonização, imperialismo e as consequências da Guerra Fria. Basicamente sua proposta é fazer de toda a Ásia uma âncora simbólica, onde diferentes culturas dessa vasta região possam transformar uma a outra em pontos de referência, dessa forma reconstruindo seu autoentendimento e sua subjetividade. Como é de conhecimento, a Ásia é uma região muito extensa e compreende culturas muito diferentes entre si, que o imperialismo intelectual trata de uniformizar e categorizar como o “outro”, o “diferente”. A proposta de Chen é se valer de diferentes experiências, histórias e práticas para produzir olhares alternativos e alargar perspectivas. No todo, busca-se reformular a compreensão cultural e histórica do mundo.

O autor exemplifica ao falar das consequências da Segunda Guerra Mundial. No lugar de uma sociedade da Ásia buscar imitar as ideias de produção e política dos Estados Unidos, sugere que se procure outra sociedade também da Ásia cujas características encontram maior correspondência. Ásia como método não é uma ação autoexplicativa mesmo para aqueles que vivem na Ásia, o que demonstra o quão voltados para a Europa e a América esses povos estão. Essa metodologia busca não deixar de olhar para a Europa e para a América, mas acrescentar à lista de referências e de modelos locais da Ásia, como Kyoto, Shangai, Taipei etc. A ideia é acabar com a estrutura binária Ocidente *versus* Oriente. Com isso, Chen está falando sobre políticas de representação que permitem determinadas representações e, ao mesmo tempo, não permitem e desvalorizam outras. Até mesmo o termo “Ásia” torna-se redutor nessa perspectiva, admitindo diferentes significados. “[Ásia] é colonial, e também anticolonial; é nacionalista, e também internacionalista; é Europeu, mas também moldou a autocompreensão do Europeu”. (WANG apud CHEN, 2010, p. 214)

Por outro lado, Ásia como método não trata apenas da Ásia, como região e cultura, mas de um posicionamento crítico frente às políticas de representação. Ou seja,

Ásia como método pode ser utilizado em outras localidades, basta evitar a prática de determinar uma cultura como central e superiora, enquanto todas ao seu redor são periféricas e inferiores.

Ao analisar, de imediato, as diferenças entre o pensar e o sentir japonês e ocidental é preciso levar-se em consideração o fato de que a arte e a estética, no Japão e no ocidente, se fundam em duas formas de consciência completamente diferentes que, à primeira vista, parecem diametralmente opostas, mas que, no futuro, poderão vir a se complementar, enriquecendo-se mutuamente.
(KOELLREUTTER, 1984, p. 26)

Em tempos de globalização, pensar em sociedades autônomas, o Japão ou a China distantes de uma Europa e América independentes, não faz mais sentido. Interdependência é a palavra que caracteriza a contemporaneidade. Pensar diferentes relações entre Ocidente e Oriente não é acabar com as fronteiras, mas pensar em novas fronteiras, móveis e pouco nocivas.

Por que não recorrer a essas outras culturas em busca de novos aparatos conceituais que revelem diferentes facetas de um mesmo trabalho artístico? Por que não se valer de conceitos como o Único Traço de Pincel da China Song ou o *wabi sabi e o ma*⁵ do Japão, da mesma forma como importamos da Europa noções como Belo, sublime e modernidade? Ou continuaremos produzindo estudos como o de Vasari, Winckelmann e tantos outros ao ignorar e desqualificar tudo o que não está na zona de conforto entre a Europa e a América? É importante refletir que, sob certos pontos de vista, nós, brasileiros, também somos o “outro”.

5 Noção que literalmente significa “espaço-entre”. Esta noção opera relações singulares entre espaço e tempo, valorizando a intermediação e o intervalo. Se a paisagem “ocidental” é preponderantemente marcada pela dominação e ordenação espacial promovida pela perspectiva, a paisagem japonesa é constituída pelo *ma*, gerando relações transitivas, que ao mesmo tempo divide e une distintos elementos, instigando conexões e diálogos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as Method: Overcoming the Present Conditions of Knowledge*. Durham/Londres: Duke University Press, 2010.

FREITAS, Rosana Pereira de. O elogio da distância. In *O oriente nas letras e nas artes*. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. São Paulo: Ltc Editora, 2009.

INAGA, Shigemi. Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View. In ELKINS, James (ed.). *Is Art History Global?* Nova York: Routledge, 2007.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. *À procura de um mundo sem "vis-à-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

OKANO, Michiko. Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar. In CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. (org.). *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012: direções e sentidos da história da arte*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e a modernidade-mundo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (orgs.). *Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AUTORIA EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Marcelo Augusto Mendonça Domingues
Universidade Federal Fluminense

Autoria na perspectiva barthesiana

Em *A Morte do Autor*, Roland Barthes afirma que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (1988, p. 65) Assim, podemos perceber a escrita como um meio pelo qual um autor pode externar sua criação. Barthes comenta que toda vez que a escrita é utilizada de forma ficcional, o autor morre. Ele desaparece dentro da escrita, de modo que fica difícil distinguir o que é a voz da personagem e o que é a voz do autor. (1988, p. 65)

Barthes diz ainda que

o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (1988, p. 66)

Através desta fala podemos observar que nem sempre a noção de autor – tal como a conhecemos hoje – existiu. Ela é fruto de uma série de fatores e construções socioculturais.

O filósofo francês levanta outras questões interessantes: a primeira é de como, muitas vezes, costumamos associar o autor com a sua obra, de como confundimos e os fundimos em um só como se fosse “o autor que nos entregasse a sua confiança”. (BARTHES, 1988, p. 66) Isto é, muitas vezes não dissociamos o nome do criador de sua obra, fazendo com que para compreender a obra seja imprescindível que atentemos à vida do autor. Em conformidade com o que afirma Manuela Cunha Peixinho, em *O lugar do a(u)tor na contemporaneidade: Revisitando e revendo conceitos* (2014), devemos sempre ter em mente que, apesar de muitos autores se inspirarem em suas próprias experiências para criarem suas obras, “a vida vivida não é a vida narrada”. (p. 4) Contudo, esta afirmação é uma falácia; a obra e seu criador nem sempre estão intrinsecamente ligados, eles podem ser entendidos de formas separadas. Ele também vê o autor como apenas um intermediário entre a ideia e sua fixação: “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como o *eu* não é senão aquele que diz eu”. (BARTHES, 1988, p. 70) Neste caso, talvez possamos pensar no autor como um articulador: na dança, o corpo e sua movimentação já existem antes mesmo de tornarem-se uma obra; assim, o coreógrafo é a pessoa responsável por criar a partir desta pré-existência, articular a movimentação do corpo de maneira a transformá-la em obra.

Barthes faz uma diferenciação entre o autor – aquele que existe antes da obra – e o *escriptor* – que nasce junto com a obra (1988, p. 68-69). Este último é como o filósofo francês pensa o autor moderno, como uma *performance*. De certa forma, ele compara o ato da escrita com o ato performativo, de modo que ele acredita que escrever é um ato único, contido no aqui e agora, como na *performance*. Chartier, de certo modo, corrobora esse pensamento:

O inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto. O que se pode encontrar no francês antigo quando, em um *Dictionnaire* como o de Furetière, em 1690, distingue-se entre os “*écrivain*” e os “*auteur*”. O escritor

(*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas. (1999, p. 32)

Assim, podemos perceber que ser autor não é apenas criar algo; é necessário o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de *gesto*.

Neste momento, cabe introduzir uma concepção de *performance* para que nossa discussão fique mais clara. Josette Féral, em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2009), apresenta e comenta dois conceitos de *performance* (p. 198-199). O primeiro, de Richard Schechner, compete a uma questão mais social e antropológica da *performance*, que vai além do campo artístico; engloba desde linguagens artísticas a manifestações culturais e cotidianas de determinada sociedade. O segundo, de Andreas Huyssen, diz respeito a uma concepção apenas artística, uma linguagem que possui caráter estético. Consequentemente, Féral afirma que, segundo a visão de Schechner, um *performer* (a pessoa que realiza a *performance*) possui dois sentidos: um relacionado ao ato de superar determinados padrões e o outro correspondente a fazer parte de algum tipo de espetáculo, ritual ou jogo. (2009, p. 200)

Buscando um diálogo com Barthes, nos apoiaremos na *performance*\ *performer* como um ato artístico-cultural e social, contido no espaço tempo do aqui e agora. Assim, criar uma obra de arte é um ato performático, na medida em que o momento no qual a obra é externada pelo autor é único e não se repetirá.

De acordo com a perspectiva barthesiana, o autor não deve ser encarado como o gênio criador de uma obra, mas como a pessoa que foi capaz de articular pensamentos de tal forma que tornou possível a criação de algo “novo”. É por este motivo que o semiólogo francês acredita que criar uma obra⁶ é, desta maneira, um ato performativo: a *performance*, por estar inserida no aqui e agora, na efemeridade do tempo-espaço, se distancia da genialidade autoral, mas, ao mesmo tempo, esse instante de criação torna-se único.

Segundo a concepção de Barthes, a linguagem é a “verdadeira autora”, pois é ela quem entra em contato com o público, e não o autor. A obra só alcança plenitude

6 Ele fala em relação à escrita, mas acredito que podemos utilizar este pensamento para a produção de outras linguagens artísticas.

em contato com o público, que desvenda os sentidos da obra. E para que isso ocorra é preciso que a morte do autor aconteça, isto é, que o autor não seja o único conhecedor dos processos de escrita – e dos processos que compõem a linguagem, de um modo geral. Na dança, a linguagem usada em uma obra é a corporal, são os movimentos do corpo traduzidos em coreografia. É a obra de dança que entra em contato com o espectador e, através dessa relação de comunicação, proporciona sua decodificação de modo que cada espectador presente na plateia possa formar seu próprio entendimento sobre a mesma.

Ele também fala de como o leitor pode ser o autor de uma obra, afinal, é para ele que a linguagem da obra converge, é para ele que a obra é escrita, é ele quem decifra os signos e códigos contidos em uma obra. (1988, p. 70) De acordo com esta visão, “a queda do autor enquanto autoridade da leitura correta dá espaço para a polissemia, promoção do leitor e liberdade de comentário”. (PEIXINHO, 2014, p. 5) Isto é, o autor não mais possui poder absoluto sobre sua obra, nem sobre o significado da mesma e seus desdobramentos; quando a linguagem assume esse poder, fica a cargo do leitor decodificá-la e expandir seus significados e desdobramentos. No que concerne à dança, como apontado no parágrafo anterior, o poder é do espectador; a obra de dança existe na relação que ela estabelece com o público, uma vez que é para ele que ela é produzida. De certa maneira, ocorre uma transferência de poder do autor da obra para o público; o autor morre para que o espectador ascenda.

Segue: o espetáculo é *Jogo de Damas*⁷, assistido no dia 18/09/2016. Em cena há oito mulheres de idades e corpos diferentes. A obra tem início e uma das mulheres começa a dançar, minutos depois outra toma a mesma iniciativa até que, em determinado momento, estão todas dançando e, não necessariamente, executam o mesmo movimento. Há algumas dezenas de espectadores, cada um com uma bagagem de vida e experiência cultural diferentes. O que pretendo dizer com isso é que cada espectador vai focar em uma das intérpretes, ou mais, ou até mesmo tentar acompanhar todas as ações que ocorrem no palco. O espectador tem esse poder: escolher, no palco, o que lhe agrada e, a partir disso, formar sua própria obra.

7 “*Jogo de Damas* promete o lúdico e o poético ao público iniciado e não iniciado nos jogos da dança contemporânea, investindo no quanto as variadas intensidades afetivas geradas na atualidade do jogo atuam na corporeidade dançante a ponto de transformá-la continuamente no atrito da experiência. Possibilidade de atar o laço entre palco e plateia que, uma vez dentro da casa teatral, são também tornados participantes entre si de um ato de jogar.” (Therеза Rocha, disponível em <http://www.esterweitzman.com/jogo-de-damas/>. Acesso em 20/08/2016)

Há outro ponto interessante presente no debate proposto por Barthes e que diz respeito ao texto e sua natureza: ele diz que o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura”. (1988, p. 69) Ele continua: “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”. (1988, p. 69) Logo, notamos como tanto a obra quanto o autor podem possuir dinamicidade no mundo; ambos podem possibilitar novos diálogos e novas perspectivas, desde que não estejam fechados em si mesmos. Quando falamos de dança, o texto é a coreografia; ela é a elucidação simbólica dos movimentos corporais. Ela funciona como uma compilação de movimentos que, combinados de determinada maneira, produzem um sentido único que é experimentado de maneira diferente por cada espectador. Helena Katz fala que o coreógrafo contemporâneo é um *DJ*⁸: “um misturador autoral de materiais pré-existentes”. (1998, p. 11) O movimento corporal já existe; assim, o coreógrafo utiliza esse movimento, o reorganiza estética e espacialmente, de determinado modo a dar-lhe sentido na construção de uma obra.

Faz-se necessário ressaltar que não é intenção de Barthes, ao afirmar a morte do autor, que este último não existe; contudo, o semiólogo francês fala a respeito dos demasiados privilégios que o autor possui. Ele acredita que o leitor é quem também possui certo poder de criação junto à obra, uma vez que é ele quem a decodifica; assim, é o leitor quem deve ocupar, segundo o filósofo francês, o lugar do (dito) morto. (TREFZGER, 2014)

O objetivo de Barthes não é desacreditar a figura do autor, mas mostrar que há outros fatores envolvidos na autoria de uma obra, que não unicamente uma pessoa – supostamente – provida de genialidade. Ao afirmar que o leitor detém poder sobre a obra, ele desmistifica o autor como gênio criador e o coloca em uma posição menos privilegiada, sem retirar seu mérito pela criação. Em suma, para Barthes não existe o autor em uma concepção genial do mesmo, apenas alguém que se serve dos elementos culturais nos quais está inserido e cria a partir disso.

Esta é uma das razões pelas quais ele declara a morte do autor; isto não significa que o autor não exista, apenas que a forma como o pensamos não corresponde ao seu real significado, pelo menos não na contemporaneidade. Hoje o autor diz

8 Sigla em inglês que significa *disc jockey*, é o profissional responsável por reunir e executar, em uma determinada ordem, músicas.

respeito não a um conceito único e intransponível, mas a um conceito maleável e poroso.

O que realmente importa é a obra em si e sua relação com o espectador. O autor é importante sim, afinal foi ele quem processou a informação e o conhecimento que deram origem à obra, mas ele não precisa ser visto como um criador genial. A intenção, neste sentido, é tentar apontar que o público – para quem a obra é feita – também é importante nesse processo, pois, em sua particularidade como espectador, introduz experiências e vivências próprias, dando um novo significado à obra. Transferindo esta questão para a dança, podemos pensar que o(a) coreógrafo(a), diretor(a) da companhia de dança, os(as) intérpretes-criadores(as) importam sim, mas cada espectador, cada pessoa que está na plateia assistindo e que possui uma experiência de mundo distinta, traduz a obra a que assiste em sensações e sentimentos e sentidos distintos de acordo com sua própria vivência.

O autor como *gesto* em Giorgio Agamben

Analisando brevemente a palavra gesto podemos perceber que ela se caracteriza através de múltiplos significados: além da relação mais explícita com a gestualidade (movimentação corporal), há também certa afinidade com o que diz respeito ao ato.

Giorgio Agamben inicia seu pensamento a respeito do gesto, refletindo sobre a dimensão da gestualidade, compreendida como um conjunto de gestos (movimentos) do corpo. Houve um tempo em que o gesto era discreto, comedido, tudo fazia parte de uma convenção social. Porém, com o passar do tempo, gesticular tornou-se comum e isso acarretou a “perda do gesto”. Ao mesmo tempo em que isso ocorre socialmente, a dança se apropria do gesto e o leva para a cena.

Na arte, a ideia de expressão parte de um pressuposto de exteriorizar uma subjetividade, uma interioridade do sujeito. É a partir daí que podemos começar a compreender a concepção de gesto que Giorgio Agamben nos dá. Na dança, podemos perceber o gesto tanto na forma de gestualidade como também através do ato do autor/artista. Ambas são uma forma de expressão do autor/artista. Através da história, vemos como a própria concepção de gestualidade se transformou. Ela já significou técnica de dança, mas também pôde ser entendida como gestual cotidiano apreendido pela dança e lavado para a cena. Os passos do que hoje conhecemos

como dança clássica – o balé – eram tão importantes socialmente que os conhecer se tornou uma forma de educação e de boas maneiras. Com o passar do tempo, esta mesma técnica se aprimorou ainda mais, de maneira que a técnica aprendida – e apresentada nos palcos – hoje é a que foi aperfeiçoada durante o movimento romântico no século XIX. Mas não apenas o balé é composto por uma técnica de dança.

A dança de Isadora Duncan baseava-se no que ela chamava de “o ritmo profundo da emoção interior”. Ritmo era a matriz que controlava tempo, espaço, dinâmica, gestos e movimentos. Seu “vocabulário” servia apenas de pano de fundo para a dinâmica de seu movimento, pois era como ela se movia – e, às vezes, como ficava parada – que distinguiu sua dança. Já a *Contraction \ Release* da estadunidense Martha Graham⁹ baseava-se na respiração e na contração e expansão – como o nome sugere – dos músculos corporais.

É quando o gesto torna-se ato que pensamos nele como uma forma de autoria. Agamben expõe que Marcus Terêncio Varrão, filósofo da Roma Antiga, “inscreve o gesto na esfera da ação, porém o distingue nitidamente do agir (*agere*) e do fazer (*facere*)”. (2015, p. 58) O gesto detém mais responsabilidade que o ato ou o fazer. O gesto, pode-se dizer, está ligado a uma complexidade, sem ser, ele mesmo, complexo. É sua simplicidade que produz tamanho significado.

O que também fica explícito em Agamben é que pensar o autor como gesto é o mesmo que pensar no autor como sujeito, mesmo que esse sujeito esteja no limiar da obra, e mesmo que, desta forma, o sujeito esteja presente-ausente na obra. Autoria em dança através do gesto, significa expandir.

O gesto do artista/autor, visto como um ato, pode ser melhor compreendido se pensarmos nele como uma forma de assinatura ou um disparador de pensamento. O artista francês Marcel Duchamp, por exemplo, transformou objetos comuns em obras de arte através de seu gesto. Isto é, o ato de Duchamp, potencializado pela figura do próprio artista, fez com que seu “simples” gesto tivesse importante significado para a história da arte.

9 Martha Graham, (11 de maio de 1894, Allegheny County, Pensilvânia, EUA - 01 de abril de 1991, Nova York, Nova York) foi uma influente dançarina, professora e coreógrafa americana de dança moderna, cujas obras tinham como objetivo mostrar a expressividade presente no corpo do homem. Durante mais de 50 anos, ela criou muitas obras, desde solos a obras para serem dançadas por sua companhia, na maioria dos quais ela mesma dançou. Ela deu à dança moderna nova profundidade como um veículo para a expressão intensa e vigorosa das emoções primitivas.

Em *Gesto analítico, ato criador: Duchamp com Lacan* (2005), Tania Rivera – tratando dos *ready-mades*¹⁰ de Marcel Duchamp – afirma que “qualquer objeto pode tornar-se uma obra de arte, basta um gesto do artista”. (p. 67) Ela continua: “o gesto mostra-se aí mais fundamental do que o produto”. (p. 67) Assim, percebemos o gesto como um ato potencializador, no qual o gesto do autor/artista adquire certa responsabilidade.

Em *O autor como gesto*, de Giorgio Agamben, há um paradigma interessante relacionado à presença-ausência do autor. Ele expõe que “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência”. (AGAMBEN, 2007, p. 58) A presença, não-carnal, do autor – na obra – se faz presente por meio de sua marca enquanto sujeito; embora de certa forma ausente, o autor se torna perceptível através de suas marcas pessoais deixadas na obra. Assim, “o gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha”. (AGAMBEN, 2007, p. 61)

É a partir dessa presença-ausência do autor que compreendemos melhor esse conceito para o filósofo italiano. Para Agamben, o autor é gesto pois ele se torna, em certa medida, o suporte da e para a obra, uma vez que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta”. (AGAMBEN, 2015, p. 58) E ele continua: “o autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado”. (AGAMBEN, 2007, p. 63). Deste modo, Agamben pensa o gesto como significante.

Quando adentramos à noção de autor como gesto em Agamben, é importante estarmos atentos pois o gesto não define a obra, mas sim o artista/autor. Contudo, artista e obra podem ser pensados como gesto de maneiras diferentes. Podemos, também, dizer que a noção de autor presente em Agamben diz respeito diretamente ao sujeito¹¹, no qual o gesto é aquilo que permite ao sujeito estar como uma marca e permanecer no objeto. Logo, o sujeito acaba se tornando um efeito da obra e pensar o autor como gesto é encará-lo como sujeito.

10 Para Duchamp, o *ready-made* era uma obra sem qualquer pensamento estático envolvido, onde sua “escolha baseava-se numa reação de indiferença visual, combinada, combinada a uma total ausência de bom ou mau gosto ... de fato, uma completa anestesia” (DUCHAMP, 1994, p. 191).

11 Segundo Agamben, “o sujeito [...] é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo” (2007, p.63). Isto é, o sujeito é encontro entre o vivente e o dispositivo (linguagem).

O ponto principal de Agamben, e que o difere da concepção de Foucault, é o autor-sujeito. Em certa medida, esta concepção agambeniana de autor-sujeito é entendida como uma fronteira entre o autor-indivíduo e a função autor, pois, para Agamben, o autor encontra-se no limiar do texto (ou discurso). Isto é, o gesto (do autor) é o que continua inexpresso em cada ato de expressão.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, podemos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto que possibilita a expressão na mesma medida em que nela se instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59) Assim, ao pensar no gesto, algo está sendo colocado em jogo. É o acontecimento. O gesto torna-se o lugar onde o sujeito se arrisca na objetividade; onde o sujeito se expressa apesar da inexpressividade existente.

Autoria em Dança

Diferentes formas de produção, distintas formas de autoria

É interessante pensarmos no que diz Foucault (2006, p. 291): “os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos [obras] variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma”. Mais ainda: o autor “passa a responder a outra dinâmica histórica e social”. (CERBINO; MENDONÇA, 2011, p. 355) Isto é, se no século XVIII o autor era dono de sua obra porque ele era visto como seu único produtor, hoje ele pode ser “um dos donos”, pois ele não é o único responsável por sua produção. Logo, torna-se importante atentarmos para o fato que as diferentes maneiras como a dança vem sendo produzida ao longo do tempo implicou em diferentes formas de como a autoria dessas obras foi percebida.

É na Idade Moderna, no século XVII, que há o fortalecimento de uma figura/profissional muito importante para a dança: o Mestre de Balé. Esse profissional era responsável por transmitir a técnica de balé aos estudantes e, também, por conceber as obras de dança que eram apresentadas ao público. Ou seja, na atual concepção que possuímos sobre autor/autoria, ele era o autor das obras de dança.

No caso do balé é interessante perceber que ele se constitui a partir de uma técnica de dança, inicialmente transmitida através da oralidade e, depois, com o auxílio

de livros publicados por teóricos da dança¹². Partindo deste princípio, podemos pensar que há determinados tipos de corpos habilitados, através desta técnica, a dançar as obras de balé. Todavia, não apenas com a técnica de balé podemos pensar desta forma. Outras técnicas de dança, como a desenvolvida por Martha Graham, pressupõem que apenas os corpos que possuem estas técnicas têm a habilidade de executar as obras compostas a partir do uso das mesmas.

Contudo, e quando pensamos na dança contemporânea, que não pressupõe a necessidade do corpo ser habilitado/treinado em uma técnica específica para que uma obra seja executada? Mais ainda, ela não impõe formatos corporais para o executor da obra. Isto é, diferentes corpos podem executar uma mesma obra, um mesmo movimento.

Além do mais, se partirmos desse pressuposto e acrescentarmos outro, que na dança contemporânea não podemos pensar em sequência de passos pré-determinada, como no balé, como podemos pensar a autoria da dança na contemporaneidade? A quem atribuímos a autoria de uma obra de dança contemporânea? E se a obra em questão for uma remontagem? É importante pensarmos nessas questões, pois, por não exigir uma técnica de dança específica para a formação dos corpos, a dança contemporânea possibilita múltiplos arranjos e combinações em sua produção artística, que a difere do balé, por exemplo – que possui uma técnica específica – e, por sua vez exige um determinado modelo de corpo para que a técnica seja executada com a maior precisão possível.

Um fato importante para pensarmos é que a produção artística e cultural não ocorre de maneira isolada. Por exemplo: cada etapa da produção de uma obra de dança depende da outra. Ou seja, ela é produzida e coreografada por diferentes profissionais, que estão não necessariamente no mesmo lugar, muito menos no mesmo espaço-tempo. Assim, diferentes autores de uma única obra de dança final. Também podemos ter em mente que na atual conjuntura sociocultural, com os ciberespaços, as noções de autor, leitor/receptor, produtor (de conteúdo), dentre outros, se misturam e se confundem a todo momento. (ANTONIO, 1998, p. 190)

12 Um dos primeiros tratados sobre dança, *Il ballarino*, foi publicado na Itália por Fabrizio Caroso (c.1526 – 1605), em 1581. Na França, em 1589, Thoinot Arbeau (1519-1595), lançou outro tratado, o *Orchésographie*. Além destes pode-se citar *Le gratie d'amore*, de 1602, publicado por Cesare Negri (c.1535-1604), reeditado em 1604 com o título de *Nuvone inventioni di balli*. E em 1700, Raoul Auger Feuillet (1653-1709) publicou seu mais importante livro: *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caracteres*.

Podemos considerar que a produção artística e cultural contemporânea permite múltiplos arranjos em sua produção e criação. A socióloga francesa Nathalie Heinich, em *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea* (2012), aponta que “as diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas em um único eixo, entre polo inferior e superior, mas em vários eixos”. (p. 180) Isto é, as criações contemporâneas estão mais dispostas a autorias maleáveis, que fujam da figura genial do autor moderno.

Sendo assim, quando se trata de dança surge a seguinte questão: Quem é o autor? Esta indagação se torna pertinente uma vez que, em uma obra de dança, o coreógrafo compõe a obra, mas o bailarino também a compõe já que ele “empresta” seu corpo à obra. O corpo do bailarino faz parte da obra, é também a obra. Logo, o bailarino, juntamente com o coreógrafo, pode ser considerado autor da coreografia. Todavia, assim como o exemplo dado acima, outros fatores compõem uma obra coreográfica. Como, por exemplo, o cenário e o figurino de uma obra. Voltamos a questão apresentada acima: Quem é o autor de uma obra coreográfica? Será que ela só pode ser considerada a partir dos movimentos executados pelo corpo e não a montagem como um todo?

Podemos, desta forma, não apresentar uma única resposta, mas oferecer um possível caminho para esta pergunta: uma vez que há distintos profissionais envolvidos em diferentes e múltiplos processos de criação para a formação de uma obra de dança, e que esses atores contribuem de formas diversas para a composição de uma única obra, podemos dizer que todos são autores.

Em dança, quando pensamos no autor de uma obra, logo nos vem em mente a figura do coreógrafo. Como se esse profissional fosse, sozinho, quem inventasse e organizasse os passos de dança para serem fielmente executados pelos bailarinos. Também é comum associarmos coreografia a uma determinada sequência de passos, executada em determinado tempo-espço. Entretanto, não é sempre que podemos utilizar este conceito.

É importante salientar que a produção artística é uma parte da sociedade. Desta forma, quando pensamos em balé logo lembramos que ele é constituído por uma técnica, cuja domínio técnico leva muitos anos de estudo e de preparo. Essa técnica agrega um determinado tipo de informação ao corpo de quem dança.

Outro fato importante para se pensar é que com o passar do tempo essa técnica se desenvolveu para chegar tal qual a conhecemos hoje. Se hoje vemos uma bailarina na ponta dos pés é porque alguém, lá atrás, iniciou esse pensamento a respeito da técnica de balé¹³.

Uma vez que a produção cultural e artística é parte da sociedade, é interessante levarmos em consideração os fatos históricos quando falamos da mesma: o homem dos séculos XVIII e XIX é um indivíduo muito fragilizado pelo que estava ocorrendo socialmente naquele momento e, por isso, ele desejava “fugir” daquele mundo. É neste contexto que surge o movimento artístico conhecido como Romantismo. Em contraposição ao Racionalismo Iluminista, abundante no século anterior, esse movimento é marcado pela exaltação do “Sujeito Eu”, isto é, os artistas estão concentrados em si próprios, mas de forma a retratar o drama e as mazelas humanas – amores trágicos, ideais utópicos, seguidos por um desejo de escapismo.

Tocar neste ponto específico é interessante, pois essa ideia de escapismo do Romantismo, no século XIX, tem ligação direta com intensificação industrial pela qual a Europa passava, na qual as fábricas expeliam fumaça, fuligem, poluição. Para o homem romântico isso era terrível, ele queria fugir deste mundo sujo. À vista disso, quando a bailarina entrava em cena na ponta dos pés, o sujeito do século XIX – uma vez que os pés mal tocavam o chão devido à rapidez dos movimentos – podia ter essa impressão de fuga da realidade, que é uma das reflexões propostas pelo homem romântico; é por isso, também, que há muitos balés produzidos nessa mesma época com uma temática surreal¹⁴.

Esses ideais representados pelo movimento romântico aparecerão na dança. Eles aparecem no corpo através da verticalização do próprio, ligado a uma ideia de fuga do mundo (“sujo”) que estava marcado pela revolução industrial. Essa verticalização do corpo aparece, em sua forma máxima, através da ponta. As bailarinas passam a dançar na ponta dos pés para dar uma sensação de leveza e de “fuga” do mundo.

O final do século XIX foi marcado por um momento de triunfo da modernidade. Cada novo invento levava a uma cadeia de inovações, que por sua vez abria

13 Para mais informações, consultar: BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006; FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

14 É comum nos balés românticos a presença de seres fabulosos, como fadas e bruxas. Como exemplo podemos citar os balés *Gisele* (1841) e *La Sylphide* (1832).

perspectivas e projeções inéditas. Isto é, nada é pensado de forma isolada, tudo está interligado de alguma forma. Isso vai se refletir no modo de produzir arte, também. Os artistas buscam novos meios de misturar e interagir com materiais diferentes.

O homem moderno do século XX não possui as mesmas preocupações que o homem do século anterior, uma vez que suas preocupações voltam a ser mais racionais do que sentimentais. O mundo passa por um momento de tensão, principalmente com o advento da Grande Guerra – Primeira Guerra Mundial¹⁵. Mais uma vez, estes fatores sociais vão influenciar o modo de vida do indivíduo, bem como o modo de produzir e usufruir da arte.

Há algumas produções de dança que merecem destaque, pois além de serem obras marcantes para a história da dança, têm relevância por tratarem de temas atuais: *Lamentation* (1931), da coreógrafa estadunidense Martha Graham; *A Mesa Verde* (1932), do coreógrafo alemão Kurt Jooss¹⁶; e *Points In Space* (1986), do também coreógrafo estadunidense Merce Cunningham¹⁷ vão, da mesma forma, falar sobre a sociedade em que foram produzidas.

Martha Graham, através de sua obra, trata do momento um tanto quanto conturbado que o mundo passava. Através da expressividade da bailarina – e do nome da obra também, claro – temos a dimensão de que ali está, mesmo que representativamente, alguém lamentando. Para a dança, esta obra é importante pela técnica que a própria Graham criou e pela expressividade visível em todo o corpo da bailarina.

A obra de dança moderna de Kurt Jooss, obra que retrata bem o momento de tensão pelo qual passava a sociedade no período entre guerras, representa alguns líderes

15 Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Revolução Russa (1917), Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Criação do Estado de Israel (1948); para citar alguns fatos.

16 Kurt Jooss (12 de janeiro de 1901 – 22 de maio de 1979), começou sua formação em dança com Rudolf Laban em 1920 e rapidamente incorporou as técnicas de Laban. Jooss foi influenciado principalmente pela técnica de Rudolf Laban. Foi essa influência que moldou sua dança e habilidades coreográficas. Jooss tendiam a trabalhar com “identidade social” no movimento, em vez de o expressionismo da técnica de movimento de Laban. É considerado o precursor da dança-teatro ou *thanztheater* por promover a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro, onde a dança-teatro ocorria como ação dramática em grupo.

17 Merce Cunningham, (16 de Abril de 1919, Centralia, Washington, EUA - 26 de julho de 2009, Nova York, Nova York) foi um bailarino e coreógrafo americano que desenvolveu novas formas de movimento abstrato de dança. Cunningham iniciou seus estudos em dança aos 12 anos de idade. Começou profissionalmente, em New York, com Martha Graham, de 1939 a 1945. Em 1944 fez o seu primeiro espetáculo solo, com John Cage, e, em 1953 formou a Merce Cunningham Dance Company.

mundiais em torno de uma mesa – representando o planeta Terra – onde se pode perceber que eles estão discutindo respeito do destino do mundo. A obra também faz uma menção representativa à morte e a guerra. Isso é, esta obra faz menção clara e direta ao caos global que se instaurou durante e depois da Primeira Guerra Mundial. Ela é importante por conta do contexto político da época: a mesa de jogo – que, em certa medida, representa o mundo – é também a mesa do debate político.

Já a obra de Merce Cunningham começa a instigar um pensamento de que dança – enquanto movimentação do corpo – não precisa estar, necessariamente, em conjunto com a música. Seu modo de fazer dança consistia na separação entre música e dança, e isso marcou o cenário artístico da época. Ele acreditava na independência dos elementos que constituíam a dança. Desta forma, Cunningham recusou as estruturas clássicas de narração, noções de ápice, pontos privilegiados no espaço do palco, e eliminou a concepção do solista como ponto principal do foco visual do espaço cênico.

Com a dança contemporânea não será diferente. Ela surge com a proposta de que todos os corpos podem dançar e que (quase) tudo é permitido, uma vez que o suporte de uma técnica, uma informação para o corpo, não é tão imprescindível como era antes. Ou seja, há fala, há som corporal, há música (ou não) que acompanha (ou não) a movimentação em cena. A dança contemporânea nasce como uma forma de quebrar barreiras outrora estabelecidas.

Início de um pensamento sobre autoria em dança

Quando falamos da dança clássica – balé –, quem é o autor de uma obra coreográfica? Ora, uma vez que era o mestre de balé quem pensava e ensinava os passos para os bailarinos, quem compunha a obra coreográfica, ele podia ser considerado o autor da obra. Desta forma, “normalmente reconhecemos a dança deste ou daquele artista, atribuindo ao sujeito certa singularidade”. (MARINHO, 2009, p. 1) Ou seja, a autoria de uma obra de balé pode estar na singularidade enquanto valorização do sujeito.

50 Na dança moderna ainda há também a necessidade dessa figura intrínseca à organização corporal e espacial-corporal na dança. Todavia, vamos percebendo que a necessidade em torno deste profissional acaba se perdendo. E é o que vigora na

dança contemporânea: o coreógrafo pode ser entendido, aqui, como um guia, e não mais um professor ou criador com verdade absoluta.

Quando pensamos em dança contemporânea, devemos levar em consideração uma série de fatores que contribuem para a criação cênica desta arte: iluminação, cenário, figurino, os bailarinos e a própria coreografia, claro. Todos esses fatores contribuem, em conjunto, para a formação de uma obra coreográfica.

É óbvio que esses fatores já estavam presentes na dança cênica anteriormente – e, em hipótese alguma, quero dizer que eles não eram importantes, pelo contrário. Antes, o coreógrafo era o único autor e os elementos citados acima eram a ambientação da dança que acontecia em cena; hoje esses elementos são, também, a dança.

Também podemos perceber as prioridades que cada dança dá à sua construção cênica. O balé prioriza os primeiros bailarinos, os principais, e toda a ação cênica gira em torno do casal principal. Na dança contemporânea, o que importa é a ação cênica como um todo; também é interessante pensar que não há essa hierarquia de bailarinos, como no balé.

Um outro fator é muito especial para pensarmos a dança contemporânea: o corpo. Nirvana Marinho (2009) vê o corpo contemporâneo – que dança – como uma mixagem de experiências, em um contexto de absorção da cultura e experiências de mundo ao seu redor. O corpo torna-se, na contemporaneidade, uma antena que capta, absorve, de certa maneira, o que se passa ao seu redor.

Mas como transmitir uma informação (coreografia) de um corpo para outro, uma vez que os corpos são diferentes e possuem bagagens diferentes? Esta é uma questão interessante a ser considerada, primeiro porque cada corpo tem uma identidade própria – e isso influencia na autoria de uma obra; depois, isso nos leva a pensar na circulação e remontagem de uma obra de dança: se o corpo que dança não é o mesmo da obra “original”, como lidar com a questão de “quem é o autor, uma vez que os corpos imprimem identidades diferentes aos movimentos?”

Desta forma, voltamos às enfáticas perguntas: de quem é a coreografia apresentada ao público? Quem a criou? Quem é o autor desta obra?

Na dança contemporânea, costumamos nomear os criadores/coreógrafos das companhias como seus autores e, assim, acabamos definindo suas identidades. Desta forma, muitas vezes, os bailarinos acabam sendo esquecidos, mesmo sendo peça fundamental neste quebra-cabeças. Na dança contemporânea, um profissional tem um papel essencial para entender o processo autoral: o bailarino. Na contemporaneidade, o bailarino não é visto mais como mero executor de determinada sequência de passos; ele também tem como função o pensamento por trás do corpo em movimento. Logo, ele se torna, em certa medida, um bailarino-autor.

É importante atentarmos à problemática que este termo traz consigo e envolve um outro, o corpo. Quando falamos de dança contemporânea, o bailarino atua em conjunto com o coreógrafo na composição coreográfica. A partir deste ponto podemos perceber que o bailarino atua, de certa maneira, como autor da obra na medida em que ele empresta movimentos de sua memória corporal para compor uma obra. Mas ele também empresta seu corpo, que está impregnado com um tipo de informação, uma experiência e identidade próprias. Logo, podemos perceber como o bailarino se torna, também, um autor na dança contemporânea.

Uma vez que múltiplos fatores e profissionais participam do processo de criação, dão sua contribuição para a obra, emprestam à obra um pouco de suas habilidades, é interessante pensar que todos eles são autores de uma única obra, “não se podendo delegar a autoria a apenas um, pois o sujeito é feito de vários constituintes”. (LEITE, 2012, p. 5) A pesquisadora Ivana Buys Menna Barreto explica um pouco mais sobre isso: “A criação contemporânea no contexto da dança, assim, configura-se como resultado de um processo de informações e associações; porém os graus de participação, dedicação e função são diferenciados”. (2012, p. 26)

Assim, também é interessante pensar que hoje, devido a todos esses fatores explicitados acima, há uma forma de autoria diferente daquela a que estamos habituados: “surge o autor em rede, de natureza difusa e distribuída, composto da interação entre uma multidão de atores que produzem a obra de forma compartilhada”. (MARTINS, 2013, p.33)

A dança ainda não possui algo concreto em relação à autoria (contemporânea), devido à complexidade desta arte que usa corpo, som, música e até a palavra. Todavia, ao pensarmos esta questão, cabe lembrar que o cenário contemporâneo é um cenário múltiplo, compartilhado. (MARINHO, 2007, p. 3)

Ao refletirmos a respeito da dança contemporânea, vale considerarmos que ela é um campo poroso:

Por vezes contraditória, dividida entre múltiplas referências, a dança contemporânea incorpora tanto técnicas tradicionais como técnicas que escapam ao movimento dançado, podendo também dispensar o uso de uma técnica específica em prol daquilo que determinado processo criativo possa suscitar. (TEIXEIRA, 2014, p. 18)

Teixeira (2014) comenta um ponto importante para entendermos com a dança cênica ocorre na contemporaneidade: o bailarino começou a compreender que conhecimento técnico e virtuosismo não são suas maiores qualidades, muito menos que ele é mero executor de movimentos.

Como vimos, durante o Romantismo estabeleceu-se um modo de dançar regido por uma técnica que transmite um tipo de informação específica para o corpo, no qual “o(a) bailarino(a) era reproduzidor e executor dos passos dados pelo mestre de balé”. (FERREIRA, 2012, p. 3) A dança moderna, mesmo que ainda haja hierarquização entre as figuras do bailarino e coreógrafo, há mais de uma técnica de dança utilizada pelas companhias e não apenas a técnica do balé. A contemporaneidade, por sua vez, traz um modo diferente de pensar o sujeito e a hierarquização presente nas companhias de dança. Se outrora havia uma posição hierárquica bem definida, hoje, há porosidade e horizontalidade.

O bailarino, antes visto como apenas um executor de passos, alguém que apresentava suas habilidades e virtuosismo em prol da obra de outrem, agora é visto como um intérprete-criador.

aquele que dança não mais tem a Dança, mas é a própria que torna-se disponível para o processo de criação dentro de uma parceria entre aquele que propõe o trabalho (coreógrafo, diretor, regente de cena) e aqueles que propõem caminhos (coreógrafo/diretor/regente de cena e intérprete-criadores). (FERREIRA, 2012, p. 6)

Assim, podemos dizer que o bailarino/intérprete-criador, bem como o corpo que dança – na verdade, o corpo que é a própria dança – possui consciência não apenas

de seu lugar no mundo, mas de seu lugar na cena. Em outra medida, esse mesmo bailarino/intérprete-criador tem conhecimento de sua importância na participação da criação coreográfica, juntamente com o coreógrafo/diretor da companhia, tornando-se, desta forma, coautor.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O Autor como gesto. In *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANTONIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 27, n. 2, 1998.

BARRETO, Ivana Buys Menna. *Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas*. São Paulo, 2012. 127 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 7, n.2, 2011.

CHARTIER, Roger. O autor entre punição e proteção. In *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 22-43.

DUCHAMP, Marcel. *Sobre os readymades*. Palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição A arte da assemblagem. Tradução francesa em Duchamp du Signe, Paris: Flammarion, 1994, p. 191-192.

FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v. 8, p. 197-210, 2008.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e coautor. *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA*. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (orgs.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo, Senac, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *O declínio da autoria na web & artes*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/o-declinioda-autoria-na-web-nas-artes>. Acesso em 16 jul. 2014.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. *Lições de dança*, v. 1, p. 11-24, 1999.

MARINHO, Nirvana. Copyleft – Alguns direitos reservados: autoria em dança. *Anais da Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 4, 2006. Rio de Janeiro: ABRACE. Disponível em <http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>. Acesso em 07/10/2014.

MARINHO, Nirvana. *Autoria: qual é a da dança?* Disponível em <http://idanca.net/autoria-qual-e-a-da-danca/>, 2007. Acesso em 20/10/2014.

MARINHO, Nirvana. A identidade zelig na dança contemporânea: outros em mim. *Anais da Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 5, 2009, São Paulo. São Paulo: ABRACE. Disponível em http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Nirvana_Marinho_Identidade_zelig_da_danca_contemporanea.pdf. Acesso em 23 out. 2014.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede: um estudo dos processos autorais interativos de escrita nas redes de comunicação*. São Paulo, 2012. 157 f. Tese (Doutorado

em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Beatriz Cintra. Autoria e propriedade: inflexões e perspectivas de uma relação em crise. *Logos 39, Ética e Autoria*, v. 20, n. 2, 2013.

PEIXINHO, Manuela Cunha. O lugar do a(u)tor na contemporaneidade: revisitando e revendo conceitos. *Tabuleiro de Letras*, v. 8, p. 03-15, 2014.

RIVERA, Tania. Gesto criador: Duchamp com Lacan. *Pulsional* – Revista de Psicanálise, ano XVIII, n. 184, dez. 2005.

RODRIGUES, Kadma M. e OLIVEIRA, Gerciane Maria da C. Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola de Pirambu. In BUENO, Maria Lucia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Senac, 2012.

TEIXEIRA, Clarissa Rêgo. *Dança contemporânea e colaboração: instauração de mundos*. 2014. 146 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Niterói, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Agamben e Chartier, leitores de Foucault: um retorno ao autor. *Revista da ANPOLL* (online), v. 1, p. 14-38, 2014.

TEXTO COMO ACONTECIMENTO – EXPERIÊNCIA POÉTICA E PRODUÇÃO DE MODOS DE VIDA

Gabriela Machado
Universidade Federal de Juiz de Fora

Daniele Alves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Maria Helena Falcão Vasconcelos
Mutirão da Meninada do Vale Verde – Juiz de Fora

Esta pesquisa e registro se manifestam, sobretudo, como uma aposta na eficácia de dispositivos em que se ensaia abertura à força da vida irrompendo por todos os poros, mesmo em situações onde parece que a vida e a dignidade estão esmagadas. Diversas atividades que não são valorizadas em si mesmas, mas na capacidade de serem experimentadas como fazer lúdico e inventivo e que por isso mesmo proporcionam alegria na potência de agir, experimentando-se digno. Dewey reafirma a experiência como um ato da vida em sociedade:

a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os

aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. (DEWEY, 2010 p. 109)

Docência e aprendizagem se imbricam. E a condição humana, como a condição de todo vivo, é um estado de aprendizagem, de tateios para situar-nos, aprendendo a criar sentidos para existir. Afinal de contas, como nos ensina Guimarães Rosa, “O homem nasceu para aprender. Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é viver mesmo”. (ROSA, 1986) Aprendizagem, aqui, não apenas enquanto aprendizagem disso ou daquilo – também isso, é claro – mas, sobretudo, aprendizagem de uma modalidade de existência; “a experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente”. (LARROSA, 2007. P. 25)

Só existimos na convivência com coisas, pessoas, sons, instituições, pensamentos, valores. E é nesse *entre* que vamos inventando sentidos. Misturando tudo é que vão se produzindo modos de existência. Mas no conviver social, um modo de existência é apresentado como o melhor, o certo, com promessas mirabolantes de felicidade, poder e sucesso. Esse modo de existência, mais do que explicitado, vem intrincado na lógica do social, instaurando o processo de subjetivação majoritário na sociedade de controle em que nos movimentamos.

Nossa condição de seres vivos produzidos e imbricados em uma trama de relações nos mergulha em contínuo e involuntário processo de subjetivação. A sociedade é um dispositivo em que todas as forças estão dispostas para criação de um tipo de subjetividade que funcione “harmoniosamente” na lógica que interessa ao formato da sociedade de controle. Usando outra expressão, podemos dizer que o dispositivo de controle *educa* seus súditos.

Mas quando num território delimitado, uma universidade, uma escola, um casal, um grupo informal, um grupamento popular, uma família, até se compõe em outra lógica que não a lógica do dispositivo social maior e inventa outra disposição para as forças circulantes, aí se modifica o cenário. E pode-se ensaiar uma modalidade de subjetivação, que conteste efetivamente o modo de estar no mundo em curso na sociedade maior.



O corpo é em si relato e acontecimento.
Registros do experimentar o Texto como Acontecimento
Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
Acervo de pesquisa (Fotografia: Daniele Alves)

Revolução sutil e radical essa. E não se exime de participar de outros modos de revolucionar a lógica do dispositivo social maior.

Desde o início, essa pesquisa vem afirmando a efetividade de dispositivos. Dispositivo que na esteira de Foucault e Deleuze é uma espécie de nó, uma meada, ou melhor, um arranjo de linhas de força que produz efeitos eficazes. Assim como a sociedade cria e compõe dispositivos que garantem o controle, podemos criar e agenciar as forças em outro tipo de arranjo que produza outros efeitos que não a submissão, a intimidação, a anulação da própria dignidade. Nem a arrogância, nem a dominação.

Entre as possíveis formas de se constituir um dispositivo e habitar uma experiência, as linguagens artísticas tem sempre oferecido um potencial que gera, além de processos de criação, processos de ressignificação do corpo em movimento, da palavra em movimento, do espaço em movimento, do desejo em movimento.

Brincadeiras

No quintal a gente gostava de brincar com as palavras
mais do que de bicicleta.

Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.

A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:

A céu tem três letras

O sol tem três letras

O inseto é maior.

O que parecia um despropósito

para nós não era despropósito.

Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três

logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)

(...)

(BARROS, 2010, p.17)

Assim, temos produzido espaços de experiências que levam em conta o corpo como aquilo que somos ao habitar relações. A palavra que somos para habitar textos. Espaços que somos para habitar encontros. Para que a educação possa passar por essa experiência, de habitar e habitar com (de *ser-se em*), é preciso experimentar o corpo antes do discurso. Um corpo que experimenta o mundo, ao afetar e ser afetado, inaugurando sentidos.

Queremos experimentar, portanto, esse habitar em seu estado indeterminado, esse que é capaz de inaugurar-se para a existência, para o *estar aí*; podendo inventar novos modos de vida, como Bernardo na poesia de Manoel de Barros.

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que
os passarinhos ouvem de longe
E vêm pousar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes.
Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho;
I abridor de amanhecer
I prego que farfalha
I encolhedor de rios – e
I esticador de horizontes.
(Bernardo consegue esticar o horizonte usando três
Fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada.)
Bernardo desregula a natureza:
Seu olho aumenta o poente.
(Pode um homem enriquecer a natureza
com a sua Incompletude?)
(BARROS, 2010, s/p.)

Nós somos capazes de gerar um corpo onde a palavra circule como acontecimento? Nosso corpo em movimento, nosso corpo no entre corpos é capaz de produzir novos modos de habitar o mundo?



A infância da língua.

Registros do experimentar o Texto como Acontecimento
Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
Acervo de pesquisa (Fotografia: Daniele Alves)

Encontramos as poesias de Manoel de Barros que nos colocam frente à gramática e ao entendimento de um modo outro. Não é um entendimento da palavra no geral. Não há uma regra coletiva de percepção. As palavras são tomadas como corporeidade, como sonoridade, como possibilidade. Possibilidade esta que nos coloca em aberto, que nos convida a dizer em voz alta o que pode um corpo. Manoel de Barros nos convida para uma nova construção de discursos que geram imagens, geram realidades, inventam vidas.

Experimentando o espaço e o corpo no texto como acontecimento

O desejo e a pesquisa desencadearam uma vivência em forma de oficina. Sua provocação foi criar um espaço de percepção e modos de habitar que pudessem passar pela experimentação do corpo em seu estado indeterminado. Experimentar a construção/invenção de movimentos, vozes, sons, imagens, textos como acontecimentos. Ressignificar o espaço de aprendizagem colocando o foco no encontro entre corpos que sejam capazes de gerar formas estéticas de habitar (habitar-se) e afetar (afetar-se) (n)o mundo.

Experiência

ex.pe.ri.ên.cia

sf (lat *experientia*) 1 Ato ou efeito de experimentar. 2 Conhecimento adquirido graças aos dados fornecidos pela própria vida.

3 Ensaio prático para descobrir ou determinar um fenômeno, um fato ou uma teoria; experimento, prova. 4 Conhecimento das coisas pela prática ou observação. 5 Uso cauteloso e rovisório.

6 tentativa. 7 Perícia, habilidade que se adquire pela prática.

(MICHAELIS, 2012)

Propomos um processo, uma ação que continua; onde o modo de vida gerado com as indicações dos mediadores pudesse produzir um texto que fosse além do discurso majoritário e que inventasse uma nova provocação naquele *ex-istir*. Uma provocação manifesta no corpo, isto é, na palavra, na sonoridade, no gesto, na imagem e nas composições/corporificações gráficas que ele pode produzir quando afetado.

Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como juntamos as palavras e as coisas de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.

(LARROSA, 2004, p. 153)

Para estruturar esse encontro/acontecimento foi coberta uma pequena sala de aula (suas paredes e seu chão) com papel *craft*. Músicas estimulavam sonoramente e, mais tarde, materiais riscadores, traçadores, coloridores e pintadores, foram disponibilizados para cerca de 20 participantes. Na inscrição, cada participante recebeu uma das poesias contidas no decorrer deste texto com a indicação de leitura prévia até o dia da oficina. Para tal feito, cinco passos foram disparados em sequência, gerando uma dinâmica e criando um corpo coletivo a partir da experimentação naquele espaço.

- 1- Exploração de movimentos inúteis: gerando uma sequência de movimentos para cada participante. A chegada naquela sala, já alterada de seu estado cotidiano, uma vez que foi oferecida uma nova textura para o chão e as paredes, abriu-se o convite para explorar o corpo em movimento. Havia uma música de fundo, que gerou também uma nova melodia para aquele espaço, intervindo no ritmo e nos movimento de cada corpo. Aos poucos, cada um foi fixando uma dança pessoal pelo espaço.
- 2- Exercitando a palavra – explorando os ruídos e sonoridades das palavras: gerando uma partitura sonora com a voz de cada um. Já com sua dança pessoal “definida”, pediu-se para que cada um incluísse no movimento as palavras da poesia de Manoel de Barros. Uma sequência sonora foi sendo tecida junto aos movimentos daquelas danças. Ainda cada um trabalhava individualmente, apesar de que pequenos encontros, esbarros ou diálogos, já começassem a ser produzidos.
- 3- O gesto do corpo em movimento: gerando uma manifestação gráfica impressa naquele espaço-tela. Agora que tínhamos uma intimidade com aquele espaço, quando já criamos danças e sonoridades que o modificaram e geraram novos sentidos; disponibilizamos os riscadores, traçadores, coloridores e pintadores para que cada um gerasse, a partir



O sublime, a suspensão, o registro.

Registros do experimentar o Texto como Acontecimento
Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.
Acervo de pesquisa (Fotografia: Daniele Alves)

de sua sequência, marcas gráficas daquela dança sonora. Assim foram aparecendo novos trajetos, ambientes, ruídos e impressões, motivando novas imagens conjugadas com os movimentos e a grafia por ele produzida.

- 4- Improvisação do habitar: *performance* coletiva gerada entre as danças. Por fim solicitamos que todos deixassem aquele espaço. Dividimos os participantes em dois grupos, que se revezaram ocupando ora o espaço de atuação, ora o espaço de plateia. Para os que estavam na sala revestida e visitada por aquela experiência anterior, foi dado um tempo para improvisarem com a sequência de movimentos e voz, abrindo-se agora para o encontro com o outro, gerando novos modos de habitar ali. Nesses dois momentos, novos relatos e acontecimentos foram tecidos entre os participantes. Novas lógicas e enredos foram sendo tecidos na potência do devir. Linhas de forças e de fuga foram sendo habitadas por corpos inventados. Naquele momento o espaço era modificado a cada instante além de percebido em movimento por cada participante. Foi uma experiência do inaugurar-se ali.
- 5- Encontro de corpos: leitura ativa do (con)texto; *performance* avaliativa. Por fim, pudemos produzir alguns pequenos relatos orais, a partir da vivência, estimulada por uma construção física, lúdica e coletiva, a partir de movimentos, poesia e grafia. Ouvimos ecos do que nos acabara de passar.

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. O barrismo há de acontecer nos meus textos porque vem de eu ser, de eu estar, de eu ter sido. Não há fugir. Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. Ninguém consegue fugir do erro que é do acerto que é. Vou ser sempre o que me falta. De forma que eu vou cair sempre no barrismo porque a gente é sempre uma falta de nós. Papel de poeta seja sempre o

de obter o que falta nele. E falta tudo. Papel de poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Este objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo. O barrismo será sempre uma expressão de mim. Sou fiel ao erro que sou. (BARROS, 2010, p. 29)

Sobre o que pensamos, pesquisamos, experimentamos e habitamos...

O Apanhador de Desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.

Não gosto das palavras

fatigadas de informar.

Dou mais respeito

às que vivem de barriga no chão

tipo água pedra sapo.

Entendo bem o sotaque das águas

Dou respeito às coisas desimportantes

e aos seres desimportantes.

Prezo insetos mais que aviões.

Prezo a velocidade

das tartarugas mais que a dos mísseis.

Tenho em mim um atraso de nascença.

Eu fui aparelhado

para gostar de passarinhos.

Tenho abundância de ser feliz por isso.

Meu quintal é maior do que o mundo.

Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos como as boas moscas.

Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.

Porque eu não sou da informática:

eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor meus silêncios. (BARROS, 2010, p.13)



O habitar... outros modos de ex-istir. (acima)

A materialidade do inventar.

Registros do experimental o Texto como Acontecimento

Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

Acervo de pesquisa. (Fotografia: Daniele Alves)

A vontade de falar, de ouvir e de sentir é presença efetiva em nossos processos vitais na educação e na arte; um desejo de que algo nos aconteça, um desejo de experiência. Longe de pedagogizar ou didatizar qualquer experiência artística, mas, mais do que isso desejamos experimentá-la enquanto modo de vida, capaz de estimular e produzir novos modos de habitar, por exemplo, as relações e a escola. Acreditamos que o corpo em estado poético é capaz de produzir brechas que são aberturas para essas novas possibilidades. Esse estado de estesia pode produzir e inaugurar novos modos de experimentarmos nossa *existência com*. O estar aí, através de percepções apoiadas em princípios estéticos, isto é, que bebe da potência de criar que as linguagens artísticas oferecem, pode abrir uma coragem de ir por outros caminhos.

Os participantes envolvidos na oficina eram educadores, arte educadores e artistas. Com nossa proposta criamos um espaço-tempo de invenção *com*. O experimentar o corpo em movimento; o experimentar a voz na palavra poética; o experimentar o gesto com marca gráfica num espaço; experimentar o encontro com o outro a partir de uma sequência ficcional não-cotidiana, nos proporcionou novos modos de existir. Os elementos de cada linguagem artística – o movimento, a voz, o traço, a coreografia/sequência, o diálogo, a fábula... –inauguraram, naquele espaço, novas possibilidades de habitar o encontro, o inesperado, o indeterminado da vida, que é o presente.

Experimentamos e afirmamos a potência das artes para novos modos de habitar. Nosso texto como movimento, como palavra, como gesto inaugurou acontecimentos.

Referências

BARROS, Manoel. *O Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARROS, Manoel. *Encontro*. In MÜLLER, Adalberto (org.). Rio de Janeiro, 2010.

BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas para crianças*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens/ Veja, 1996. p. 83.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. O dispositivo. In MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 244.

HEIDEGGER, Martin. Poeticamente o homem habita. In *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 165-181.

DICIONÁRIO MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

LARROSA BONDIA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In *Tremores Escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 15- 34.

LARROSA BONDIA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Autêntica Editora. Edição: 1. Rio de Janeiro, 2007.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ENSINO DE DANÇAS DOS ORIXÁS E REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADES DE GÊNERO A PARTIR DO MOVIMENTO

Gabriel Ramon Ferreira Lima
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A Escola Livre de Dança da Maré

Entender as conexões que possibilitam a articulação de questões de gênero com as danças dos Orixás tem sido uma atividade realizada durante minha prática enquanto professor de Iniciação à dança afro-brasileira na Escola Livre de Dança da Maré – ELDM.

A ELDM, campo de desenvolvimento desta pesquisa, funciona na Redes da Maré, instituição da sociedade civil que busca desenvolver projetos dentro de temáticas como educação, arte e cultura¹⁸. A Escola funciona no maior complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro, o Complexo da Maré, e atende gratuitamente a um público muito diverso com diferentes aulas de dança. A aula de Iniciação à dança afro-brasileira teve seu início na ELDM em 2016.

Xs alunxs da Escola possuem interesses muito distintos nas aulas e não é o foco do trabalho formar dançarinxs profissionais. Desse modo, não apenas uma aula

18 Dados disponíveis em <<http://redesdamare.org.br>>.

prática de dança afro-brasileira é oferecida, mas, sim, um pensamento reflexivo sobre corpo e dança, levando em consideração as potencialidades e dificuldades de cada alunx, elencando questões que possam ser trabalhadas através da dança.

A dança afro-brasileira de Mercedes Baptista

A dança afro-brasileira é muito tradicional na cidade do Rio de Janeiro. Mercedes Baptista, precursora de um pensamento técnico em dança afro-brasileira, foi a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ. Mercedes Baptista foi admitida como bailarina profissional do Corpo de Baile do TMRJ no dia 18 de março de 1948. (MELGAÇO, 2007, p.20) Ela desenvolveu sua técnica a partir da necessidade de criar espaço para xs negrxs em cena, vistas suas frequentes dificuldades para subir ao palco do TMRJ. Mercedes iniciou uma fusão entre a dança realizada pelas pessoas nas ruas, seus conhecimentos de balé clássico e dança moderna, adquiridos de seus estudos com Katherine Dunham em Nova York, (CAMINADA, 1999, p. 423) com Nina Verchinina no TMRJ e informações recebidas sobre religiosidade afro-brasileira durante suas pesquisas. Fundiu tudo de maneira “autodidata”. (MELGAÇO, 2007, p. 40)

Após um período em Nova York, Mercedes voltou ao Brasil e em 1952 começou a ensinar a técnica que desenvolvia para um grupo de alunos que era formado por “filhos de santo, empregadas domésticas, balconistas, cozinheiros (...), desempregados, ritmistas (...), pessoas que possuíam em comum o fato de serem negros, pobres e sonhadores”. (MELGAÇO, 2007, p.42)

Sobre a criação da técnica e da estética da dança afro-brasileira de Mercedes Baptista, Melgaço coloca:

“Eu inventei, ouvindo o ritmo dos Orixás e os movimentos do Candomblé, que mal frequentava mas passei a pesquisar”, afirma Mercedes ao Jornal do Brasil (22/05/94). Nesse mesmo jornal podemos ler “A dança afro é carioca”, e a explicação do pesquisador de cultura afro-brasileira José Marmo: “A Bahia e até outros estados têm grupo de afro, mas nada que pareça com o estilo criado no Rio pela bailarina Mercedes Baptista”. (MELGAÇO, 2007, p. 39-40)

Mercedes teve inúmeros discípulos e ela e seus alunos formaram profissionais que ainda atuam no Rio de Janeiro, fazendo a dança afro-brasileira ser tão tradicional nesta cidade. Dentre estes profissionais, podemos citar Charles Nelson (que foi aluno de Mercedes Baptista e Gilberto de Assis, primeiro bailarino do grupo de Mercedes), Kátia Bezerra (aluna de Gilberto de Assis) e Fábio Batista (aluno de Charles Nelson).

Os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp

Helenita Sá Earp, professora emérita da UFRJ, foi a primeira professora de Dança em universidades brasileiras. (GUALTER, 2000, p.1) Helenita desenvolveu suas ideias no contexto da dança moderna e foi influenciada por Laban, Dalcroze, pela Gestalt etc. (MOTTA, 2006, p. 55) Interdisciplinaridade e teorias pedagógicas e científicas também foram parte do processo¹⁹.

Helenita criou (...) uma proposta de ensino e criação que consiste numa teoria inédita de dança calcada nos princípios que regem a ação corporal, a partir dos estudos dos *parâmetros movimento, espaço, forma, dinâmica tempo*, onde o Corpo como um referencial permanente está constantemente envolvido em descobertas, das quais a técnica e a criatividade jamais se desvinculam. Sua proposta baseia-se na estruturação de pontos de apoio que viabilizam a promoção de uma técnica criativa. Os processos de aulas e elaborações coreográficas assumem estreita relação e encadeamento. A cada experiência do fazer, investigam-se os pontos fundamentais para aprimorar esse fazer. Cada movimento se traduz numa nova possibilidade da expressão corporal. Para cada descoberta são realizadas novas vivências e investigações para o seu aprimoramento. (GUALTER, 2000, p. 1)

¹⁹ Helenita foi professora da graduação em Educação Física da UFRJ, sendo admitida em 1939 na instituição, num contexto machista e militar. Seus estudos sobre os Fundamentos da Dança alicerçaram a criação dos cursos de dança da UFRJ.

O pensamento em dança, para Helenita, se constrói a partir de uma tríade: fundamentos, técnicas e laboratórios. Essa tríade tem função pedagógica para dar base à formação do corpo dançante, estabelecendo diálogos entre os parâmetros e dando ao corpo possibilidades variadas de experimentação e criação. Segundo Motta,

Nos fundamentos, o enfoque é dado ao entendimento teórico dos princípios de um parâmetro. Princípios estes que deverão ser levantados e questionados a partir de diferentes áreas do saber, determinando uma compreensão abrangente destes princípios a partir de uma visão que é sempre constituída por diferentes aspectos e vias de informação. A componente teórica da informação, embora seja o elemento enfocado com maior intensidade, deverá sempre aludir à sua aplicação e compreensão pelo corpo mosaico²⁰.

Nas técnicas, o enfoque é dado à ampliação do repertório de habilidades físicas por meio da aplicação dos princípios motores ligados ao parâmetro em questão – através das valências físicas²¹ –, bem como à entrada para a compreensão corporal de esquemas rizomáticos do movimento, baseados na noção de fluidez dos conteúdos que se estabelecem no corpo mosaico. Revisitando as origens dos conteúdos por meio do trabalho físico, o dançarino poderá estabelecer múltiplas relações destes princípios a partir do

20 “O **Corpo-Mosaico** compreende uma *Unidade de Alta Complexidade* que apresenta como fragmentos constituintes –*isomorfos não-triviais* – diferentes aspectos de cada ente dançante revelados em faces inseparáveis e amensuráveis, numa constante *fluidez*. Tais faces são conceituadas e concretizadas através de sua **existência cultural**, sua **materialidade orgânica**, sua face **emocional**, sua **cognição ou face intelectual** e sua **transcendência paradoxal** ou **face espiritual**.

A face da **existência cultural** do Corpo Mosaico descreve o aspecto histórico, a existência inscrita numa certa cartografia espaço-temporal.

A face **orgânica** compreende a da materialidade física do Corpo Mosaico, seus aspectos anatômicos, fisiológicos, cinesiológicos, biomecânicos. Sua compleição física singularizada a partir das vicissitudes de cada corpo em cada contexto de exigências motoras.

A face **emocional** compreende a singularidade de cada dançarino desvelada através de sua experiência pessoal na existência. Trás para o Corpo-Mosaico a emoção, a memória, o fluxo da intersubjetividade, da busca constante pelo sentido.

A face **cognitiva** compreende todo o processamento mental, analítico, intuitivo de cada ser dançante.

Compreende também a capacidade de inferir conscientemente sobre aspectos de uma dada realidade.

A face **espiritual** compreende a capacidade de transformação, engendradora de sentidos, um corpo que já é o próprio devir de múltiplos outros corpos.” (MOTTA, 2006, p. 91)

21 Segundo Motta (2006, p.139), as valências físicas contemplam força, flexibilidade, resistência, equilíbrio e coordenação e agilidade.

questionamento e investimento em seu próprio corpo, ampliando sua capacidade de performance e pesquisa.

Nos laboratórios, como o próprio termo já nos remete, o foco está voltado para as experimentações e análises dos princípios, suscitados a partir do atravessamento dos aspectos teóricos e técnicos referentes àquele parâmetro. Os laboratórios podem ser *analíticos-relacionais*, onde um conteúdo é delimitado para que se experimente o máximo de variações possíveis a uma dada situação e, posteriormente sejam tiradas conclusões acerca da experimentação, bem como sua relação com outras situações; *de improvisação*, onde os conteúdos delimitados podem ser experimentados por uma via mais sintética (a da intuição); e *de roteirização coreográfica*, onde se pode elencar determinados princípios de um parâmetro para a criação e desenvolvimento de propostas com um tema determinado anteriormente. (MOTTA, 2006, p. 133)

As aulas de dança afro-brasileira na Maré

A partir dos parâmetros da dança, seus agentes de variação e aulas baseadas na tríade dos Fundamentos da Dança, foi criada uma estrutura de aula que tem como cerne a técnica da dança afro-brasileira pensada a partir dos Fundamentos da Dança. Os *fundamentos* se dão nas origens históricas, artísticas e culturais da dança afro-brasileira enquanto fruto das pesquisas de Mercedes Baptista, englobando a dança moderna, as *danças dos Orixás* e a dança popular brasileira, elementos que fundamentam a prática. As *técnicas* se dão no próprio fazer da dança afro-brasileira, considerando suas nuances através dos parâmetros propostos por Helenita. Os *laboratórios* se dão no entendimento somático da dança, no processo em dança para se chegar no movimento dançado “propriamente dito”, na experimentação a partir da técnica. O foco dessa metodologia é a construção de um pensamento de dança capaz de desenvolver processos que possam abranger todos os interessados em dança afro-brasileira, trazendo suas particularidades e potencialidades para as aulas. A tríade fundamentos, técnicas e laboratórios guia as aulas e é adaptável às necessidades que se apresentam.

As aulas acontecem a partir de um Plano de Trabalho flexível e que objetiva trabalhar o corpo como um todo. A técnica desenvolvida por Mercedes possui muitos dos elementos elencados por Katherine Dunham, como o movimento se originando em muitas partes do corpo, em geral simultaneamente (GIGUERE, 2016, p.142) e essa proposta aliada à investigação do movimento proposta pelos Fundamentos da Dança, propicia que xs alunos possam entrar em contato com possibilidades de corpo por vezes nunca vivenciadas, como é o caso da turma de Iniciação à dança afro-brasileira da ELDM, que possui pessoas que nunca haviam realizado práticas relacionadas à dança ou ao corpo antes de sua entrada nas aulas de dança afro-brasileira.

MOVIMENTOS ISOLADOS	MOVIMENTOS COMBINADOS	MOVIMENTOS DO CORPO COMO UM TODO	MODOS DE EXECUÇÃO DOS MOVIMENTOS	MOVIMENTOS ESTRUTURADOS	DIVISÕES DA AULA
Cabeça	Cabeça e coluna	Agachamentos	Percutido	Danças dos Orixás	Movimentos na barra
Coluna	Cabeça e Braços	Contrações	Lançado	Lundu	
Pernas	Cabeça e Quadril			Giros	Conduzido
Braços	Pernas e coluna	Deslocamentos	Ondulante		
Pés	Braços e quadril			Saltos	Gingado
Quadril	Braços e pernas	Saltos	Gincado		
Ombros	Braços e coluna				

Plano de Trabalho flexível para as aulas de dança afro-brasileira na ELDM

Essa abordagem propicia que sejam desenvolvidas no corpo diferentes possibilidades no que diz respeito, principalmente, às danças dos Orixás, que uma vez fora dos terreiros e independentes da religião adquirem caráter artístico, espetacular, e que deve ser trabalhado através de valências físicas e também de características emotivas.

As danças dos Orixás apresentam diferentes dinâmicas que dizem respeito, entre outros fatores, a caracterizações marcantes de *masculino* e *feminino* e a determinadas articulações de corpo que devem ser alcançadas para a melhor caracterização de cada Orixá. Dançar Orixá é, nesse sentido, esculpir o corpo que dança, qualquer corpo, pensando em texturas de movimento características do que é tido como masculino e feminino nas lendas dos Orixás e também em nossa vida cotidiana de alguma forma. Helena Theodoro, ao falar dos mitos dos Orixás, nos diz que eles “revelam meios e modos de lidar com a diversidade humana, mostrando a possibilidade de equilíbrio entre princípios masculino e feminino,

bom e mau, certo e errado e, evidenciando que entre o sim e o não há muitos talvez.” (THEODORO, 2013, p. 113)

Procuraremos agora entender como o ensino e aprendizado dessas danças podem contribuir para uma construção de identidades de gênero para a dança e também ampliar a discussão para fora da sala de aula e dos palcos, abrangendo outras instâncias da vida social e pensando neste equilíbrio entre masculino e feminino de que fala Theodoro, partindo dos mitos e trazendo-o para o corpo.

Repensando formas de dançar Orixá

Entender o conceito de Orixá e suas mitologias é entender uma noção alegórica de crença. Os Orixás são divindades humanizadas e que possuíam domínio sobre a natureza, o que os tornou divinos. Suas personalidades conversam com seus domínios na natureza e essas características se replicam em seus filhos, seus descendentes segundo a tradição ioruba.

Conforme coloca Prandi,

Para os iorubas tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os Orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por um aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (PRANDI, 2001, p. 20)

Conforme Verger (2002, p. 18), “o poder, axé, do ancestral-Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada”. (VERGER, 2002, p.18) Essa possessão acontece ao som do atabaque dentro da religião afro-brasileira e africana e, então, o Orixá dança.

No Candomblé, os Orixás realizam algo que é conhecido por *ato* que é uma série de movimentos coreográficos que descrevem características ou passagens míticas relacionadas aquele Orixá. (LIMA, 2012, p.52) Esses atos foram “reinventados” por Mercedes Baptista, adquirindo um caráter pedagógico e artístico, podendo ser ensinados no contexto de aulas de dança e então levados para o palco.

Há na técnica de Mercedes Baptista uma preocupação com a forma com que a dança dos Orixás é levada para a sala de aula e para o palco. Em sua técnica, existe o objetivo de se dançar “como bailarina e não como ‘Orixá’, portanto devia ‘criar’ movimentos para melhorar a coreografia sem se preocupar demais em fazer tal como o Orixá na religião”. (LIMA, 1995, p.8) Nas religiões de matriz africana no Brasil, os Orixás dançam dentro dos terreiros, através de corpos que nem sempre tem outras vivências de dança fora daqueles espaços. Pessoas leigas em dança, por diversas vezes tem seu corpo tomado em transe pelo Orixá e são assistidas pelxs frequentadorxs daquele espaço num contexto que em nada se assemelha com o palco, onde muitas vezes os trabalhos de Mercedes foram e ainda são apresentados.

Entender essa diferença foi fundamental para a articulação da técnica de dança afro-brasileira no que diz respeito às danças dos Orixás. Dançados por estudantes e profissionais e não por pessoas em transe, a movimentação a ser desenvolvida deve ser repleta de *dinâmicas* que caracterizem os diferentes Orixás e que possam ser lidas pela plateia que, diferente do público dos terreiros, não está necessariamente familiarizada com aquela movimentação e nem tão próxima dos dançantes para observar movimentos que nos terreiros não são executados com grande amplitude no corpo.

Para *dançar Orixá* se faz de suma importância que x dançarinx tenha consciência das possibilidades de reorganizar sua energia a todo tempo. Basicamente divididos em Orixás de princípio feminino e de princípio masculino, as danças dos Orixás serão dançadas, principalmente em contexto pedagógico, independente da identidade de gênero dxs dançarinxs. Para além das questões de gênero, como coloca Barba, é necessário articular energia *animus* e *anima* no mover. (1995, p.79) Esse raciocínio também pode se aplicar às danças dos Orixás. Entender a energia *animus* como vigorosa e *anima* como suave é fundamental para a interpretação de movimentos que dialogam diretamente com contextos advindos da mitologia ioruba e que trazem para o corpo questões socioculturais transformadas em dança pelo culto e relidas pela arte.

Um Orixá de princípio feminino, como Oxum, trará para sua dança, para seu ato, uma energia *anima* e movimentações que traduzem algumas noções de *feminino* e fertilidade, como mexer os quadris, pentear os cabelos ou mesmo banhar os seios

nas águas do rio. Em contrapartida, um Orixá de princípio masculino, como Ogum, trará diferentes atributos para a sua dança e que serão mais comumente associados a noções de *masculino*, como guerrear e atacar inimigos numa batalha com facção ou espada, utilizando muita força em sua movimentação, caracterizando uma energia vigorosa, *animus*.

Todavia, as diferentes histórias sobre os Orixás e os elementos da técnica de Mercedes Baptista, associados aos Fundamentos da Dança, nos dão elementos que podem ser trabalhados de modo a entender a construção de um corpo que dança para além da noção de gênero já construída e que trazemos conosco, em nossos corpos. Trata-se de quebrar barreiras e construir novas possibilidades de conceber corpo a partir das danças dos Orixás, que funcionam como facilitadoras de uma discussão que tem potencial para ir para além da sala de aula. A aula de dança se torna um espaço *indisciplinar* se pensamos em configurações sociais que são desfeitas quando um homem é convidado a dançar de saia, ser sensual como Iansã e Oxum ou quando uma mulher não precisa ser frágil e submissa e pode ser forte como Ogum, por exemplo.

Orixás: feminino, masculino e feminismo

A mitologia Iorubá, presente na cultura do Candomblé, é bastante diversa e fornece material para discussões referentes a questões de gênero tão em voga na atualidade, como *o masculino*, *o feminino* e *o feminismo*. Tais discussões podem ser trazidas facilmente para a dança e ajudam a entender melhor as dinâmicas das danças dos Orixás pensadas enquanto evento espetacular, contribuindo também para problematizar questões sociais, indo ao encontro do corpo mosaico de que fala Motta. (2006, p.139)

O desenvolvimento das possibilidades do corpo, o aprimoramento de valências físicas e o conhecimento das mitologias dos Orixás são de fundamental importância para o entendimento da dinâmica da dança de cada Orixá. Permitir-se conhecer algo novo, ser modificado por esse conhecimento e então criar suas próprias reflexões é intuito das aulas de dança afro-brasileira na Escola Livre de Dança da Maré.



Alunxs postam foto em rede social.
Identificação com Orixás de princípio feminino.
(Fonte: reprodução Instagram)

Em um panteão repleto de divindades, mais de 200 conhecidas na África, sendo “uma vintena” cultuada no Brasil (PRANDI, 2001, p. 20), destacamos para este trabalho as danças dos Orixás *Oxum*, *Ogum* e *Oiá-Iansã* como ponto de partida para discussões sobre gênero e danças dos Orixás, conforme a técnica de Mercedes Baptista. Auxiliam-nos nesta discussão o parâmetro *Dinâmica* dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp e pensamentos das autoras feministas Chimamanda Ngozi Adichie e Simone de Beauvoir.

Dinâmica, energia e gênero

Conforme Motta, “dinâmica é um princípio norteador a toda expressividade dos movimentos, revelando as potencialidades das forças existenciais manifestas no ato dançante. Depreende a qualidade do gesto.” (MOTTA, 2006, p. 154)

Entender este conceito de dinâmica para a dança dos Orixás, que podem ser tão distintas entre si, é fundamental. Um mesmo intérprete, ao dançar diferentes Orixás, está sempre fazendo manutenção de sua energia. Seja pensando nas diferenças entre Orixás de princípio feminino e masculino, seja pensando nas diferentes possibilidades em termos de dinâmica dentro da dança de um mesmo Orixá, como ligação do movimento, intensidade, entradas e passagens da força, acentos, impulsos, relações de peso. (MOTTA, 2006, p.155) A construção de identidades de gênero em dança é, desse modo, estreitamente ligada a manutenções de energia e possibilidades de corpo, colocando homens e mulheres no mesmo patamar de possibilidades dentro da sala de aula de dança afro-brasileira.

Oxum e o feminino

Oxum é a Orixá das águas doces. Orixá de princípio feminino, muito sensual, é responsável pela fertilidade e pela maternidade. Sua dança utiliza elementos das lendas Iorubás que contam sobre a Orixá banhando-se na cachoeira, penteando seus longos cabelos ao mirar-se em um espelho e enfeitando-se com joias de ouro e bronze. *Anima* é a energia predominante na dança de Oxum, sempre fluida e sensual. Movimentos conduzidos e ondulantes, sempre muito ligados, com pouca força e sem acentos muito marcados são característicos da dança deste Orixá, que é sempre muito cadenciada e acontece ao som do ijexá. Oxum dança na cachoeira; seu domínio na natureza, e a imagem da água ao redor do corpo cria uma dinâmica

muito peculiar e pressupõe um estado de corpo muito específico, como quem se banha e está envoltx por água doce. A dança de Oxum “lembra o comportamento de uma mulher vaidosa e sedutora que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, abana-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho”. (VERGER, 1981, p.176) Oxum “pisa macio”. (LIMA, 2012, p. 50)

Oxum é um grande arquétipo de feminino dentro das lendas dos Orixás e através de sua dança buscamos pensar como pode se dar uma construção específica de feminino para todos os corpos que se proponham a dançar para além de amarras tão conhecidas e que causam tantas desigualdades entre homens e mulheres. Pensar a partir do corpo em movimento e entender feminino como construção e não como uma diferenciação negativa entre homens e mulheres.

Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer a terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. (BEAUVOIR, 1970, p. 7)

Simone de Beauvoir talvez não conhecesse Oxum e seus mitos, mas sua fala sobre as imposições sociais quanto à necessidade do feminino são muito atuais e transcendem fronteiras geográficas. Oxum faz-se feminina. Dançar Oxum é abrir caminho para entender essa possibilidade. Em todo e qualquer corpo. Construir-se mulher sabendo que esta deve ser uma possibilidade e não uma imposição. E não há regras. Oxum é possibilidade de feminilidade para homens e mulheres através da dança.

Ogum e o masculino

Ogum é o Orixá da guerra. De princípio masculino, este Orixá é o pai da tecnologia, tendo inventado o ferro. Ogum é um grande guerreiro e carrega consigo um facão. “Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos”. (VERGER, 2002, p. 86) A movimentação da dança deste Orixá dialoga com suas características bélicas e de ataque ofensivo com seu facão sempre em punho. “Quando Ogum se manifesta no corpo em transe de seus iniciados, dança com ar marcial, agitando sua espada e procurando um adversário para golpear”. (VERGER, 2002, p. 94) A agilidade do corpo e o ritmo rápido do atabaque dão muito vigor à sua dança, que é cheia de *animus*. O guerreiro dança sua batalha. Em movimentos percutidos, os braços dxs dançarinxs viram facão e escudo. Acento nos movimentos de ombro e andamento rápido marcam os passos do guerreiro que dança. Movimentos fortes e fortíssimos, com muitos acentos, estão associados a este Orixá e a seus golpes de facão ao atacar um inimigo ou abrir caminho pela mata.

Virilidade e masculinidade marcam o temperamento de Ogum e isso se reflete na sua dança. Ogum traz para o corpo o que a renomada escritora, professora e conferencista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie coloca em uma de suas falas para o TED22, questões que dizem respeito ao que esperamos dos meninos. Nós entendemos masculinidade de uma forma muito restrita, como uma jaula. Colocamos os meninos desde pequenos nessas jaulas. Ensinaamos os meninos a temerem a possibilidade de terem medo, de serem vulneráveis. Os ensinamos a mascarar seu verdadeiro “eu” pois eles devem ser “durões”. Indo ao encontro desta colocação de Chimamanda, Pierre Verger nos conta sobre Ogum:

Mas os guerreiros africanos, mesmo os mais valorosos, têm algumas vezes momentos de fraqueza. Uma lenda africana nos conta como Ogum, voltando de uma guerra, em companhia de sua mulher, deixa-se atemorizar pelo coaxar das rãs, e como ele cortou a cabeça de sua mulher, que o havia humilhado contando essa aventura em público. (VERGER, 2002, p. 88)

Até Ogum, o poderoso guerreiro, tem medo e fraqueja e vê a exposição de seu temor como algo humilhante e digno de punição para quem o expõe. E não é assim que somos condicionados a agir pelo patriarcado machista?

Dançar Ogum é, então, ter este estado de vigilância em prontidão no corpo. O corpo que dança Ogum representa o que muitas vezes nossas convenções sociais esperam do homem: que seja forte, que seja viril, que seja *durão*. A dança de Ogum acontece dentro das aulas de dança afro-brasileira e ajuda a potencializar esse estado de masculinidade, dando a ele um caráter que vai além da mera obrigação. Ser *durão* é uma obrigação repensada enquanto potência artística e alvo de uma construção, havendo um objetivo específico além da mera convenção social. Assim como em Oxum, entender o masculino em Ogum é entender possibilidade no corpo e não imposição destrutiva de tantos meninos.

Oiá e o feminismo

Oiá-Iansã é uma das três mulheres de Xangô, juntamente com Oxum e Obá. Xangô é sempre lembrado por ser casado com três mulheres, mas a condição de esposa é apenas uma das coisas a serem ditas sobre Oiá.

Guerreira de espada na mão, Oiá é a deusa dos ventos, raios e tempestades, é uma mulher forte e que faz o que quer para alcançar seus objetivos e proteger os seus.

São muitos os mitos que contam sobre como Oiá se utiliza de suas habilidades para exercer sua liberdade e fazer valer sua vontade. Como nos conta Prandi (2001, p.301) sobre quando Oiá se transformou em vento para sair de casa ao ficar presa por seus pais ou quando ela se envolveu com vários homens para deles conseguir o que queria. (PRANDI, 2001, p.296-297)

Oiá traz em sua dança as características do vento, como a força e a agilidade, mas não deixa de ser sensual e sedutora. *Anima* e *animus* combinados em uma grande expressão de feminino e feminismo, como podemos ler nos dias de hoje.

Entender Iansã é entender como uma mulher pode se colocar, sim, no mesmo lugar de um homem e ser tão bem-sucedida quanto ele. Como conta Helena Theodoro: “quando ele (Xangô) vai guerrear, ela (Oiá) vai à sua frente. Sem a ajuda de Oya, Xangô teria sofrido frequentes derrotas (...)”. (THEODORO, 2013, p. 134) Oiá vai aonde quer, quando quer e sob a pele que desejar.

Chimamanda Ngozi Adichie, ainda em sua conferência no TED, diz que para ela “feminista é um homem ou uma mulher que diz ‘Sim, há um problema com gênero como ele é encarado hoje e devemos consertar isso. Nós devemos fazer algo melhor.’” Iansã é um exemplo de que podemos fazer algo melhor, que homens e mulheres podem ocupar os mesmos espaços socialmente. Trazer essas ideias para a sala de dança e inseri-las diretamente no corpo que vive os efeitos das desigualdades de gênero tem potência transformadora e reflete nas concepções individuais e coletivas sobre gênero.

Quando entendemos que nossas diferenças existem naturalmente, pois homens e mulheres são biologicamente distintos, mas que é a cultura que exacerba essas diferenças de modo negativo, podemos desconstruí-las e criar novas possibilidades de encarar gênero, pensando-o não como imposição, mas como possibilidade de estar no mundo.

Conclusões parciais

Pensar questões de gênero a partir do corpo, que é o lugar onde todas as diferenciações e pressões sociais acontecem, tem sido trabalhado como possibilidade criativa dentro das aulas de dança afro-brasileira na Escola Livre de Dança da Maré. Entender algo novo, apropriar-se de novos elementos e referenciais para uma construção de si pautada em escolhas individuais a partir da arte e do questionar; ver masculino e feminino como diferentes formas de se organizar no mundo e não como verdades absolutas e intransponíveis são alguns dos objetivos dentro das aulas. Objetivos que vêm se mostrando potentes e capazes de fazer dançar repensando corpo e gênero, criando novas narrativas de mundo pelxs alunxs.



Aula sobre a dança de lansã
(Fotos: Iury de Carvalho Lobo)

Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora HUCITEC, 1995.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança: Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

GUALTER, Katya; PEREIRA, Patrícia. *Apostila da disciplina Fundamentos da Dança*. Rio de Janeiro: DAC/ EEFD/ UFRJ, 2000. 21 p.

GIGUERE, Miriam. *Dança Moderna: fundamentos e técnicas*. Barueri: Manole, 2016.

LIMA, Luís Felipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LIMA, Nelson. *Dando conta do recado: A dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Rio de Janeiro, 1995. 82 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MELGAÇO, Paulo. *Mercedes Baptista, a Criação da Identidade Negra na Dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MONTEIRO, Marianna. F. M. *Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira*. In NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v., p. 51-59.

MOTTA, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança: Uma Abordagem Epistemológica à Luz da Teoria das Estranhezas*, 2006. 241p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Niterói, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

THEODORO, Helena. *Iansã: Rainha dos ventos e das tempestades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Corrupio e Círculo do Livro, 1981.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

YouTube. *We should all be feminists | Chimamanda Ngozi Adichie | TEDxEuston*. Ví-
deo (30min15s). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc)
[qWc](https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc). Acesso em 20 ago. 2016.

BALÉ DE PÉ NO CHÃO: a dança afro de Mercedes Baptista. Direção: Lilian Sola San-
tiago e Marianna Monteiro. São Paulo: Fundação Cultural Palmares, c.2005. 1 DVD.

CARTOGRAFIA E DOMINAÇÃO: ROTAS DE FUGA

Marcia Franco dos Santos Silva
Universidade Federal de Uberlândia

pensa bem, mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô. *não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real* diz com os cílios erguidos
procurando um mapa
--- Marília Garcia, *O país não é o mapa*

O poema de Marília Garcia "*Le pays n'est pas la carte*", *O país não é o mapa*, que inicia com esses versos, permeia a presente reflexão. Nele a experiência de estar no mundo, de *estar aqui*, é conflituosa. A prática espacial é atravessada pela vontade de uma estabilidade possível apenas na representação. A cartografia está enraizada na percepção do personagem do poema.

Como na poética de Garcia, a exploração do espaço, do senso de lugar e da experiência de localizar-se são recorrentes na arte contemporânea. Em 2011, o tema da 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de Geopoética foi, precisamente, a noção de território segundo uma abordagem artística. Seu projeto curatorial, coordenado por José Roca, foi elaborado com o uso de algumas perguntas-chaves, entre elas: “pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (ROCA, 2011, p. 44) Encaremos essa questão: nela é usado o plural, fala-se em cartografias e adivinhamos, assim, que há uma multiplicidade de práticas cartográficas. Ela também explicita a relação entre cartografia e poder: poderia anteceder a consideração “Posto que não existe cartografia neutra, pode haver...?” Nesse artigo busco levantar respostas possíveis à pergunta da Bienal, articulando a arte e a cartografia crítica.

Cartografia crítica: aspectos jurídico e cognitivo

Os geógrafos Jeremy W. Crampton e John Krygier observam que há alguns anos um conjunto de teorias e de práticas cartográficas (estas não necessariamente vinculadas às discussões acadêmicas) desafia o poder dominante que, antes, a cartografia fomentava. Os autores se referem a esse grupo como cartografia crítica; sendo crítica o “exame dos pressupostos de um campo de conhecimento”. (CRAMPTON, KRYGIER, 2008, p. 86) Os autores utilizam a palavra a partir de Immanuel Kant e de Michel Foucault para além de uma teoria ou de um volume de conhecimento que se acumula, mas que “precisa ser concebida como uma atitude, um *ethos*, uma vida filosófica em que a crítica do que somos é, ao mesmo tempo, a análise histórica dos limites impostos a nós e um experimento com a possibilidade de supera-los”. (FOUCAULT, 2014, tradução nossa) Fundamenta esse conjunto a ênfase na dimensão histórica e social da produção cartográfica, assim como o entendimento que produzir conhecimento é uma tarefa e uma conduta que envolve a modificação de si.

Muito do campo teórico da cartografia crítica²⁹ é fomentado por textos do historiador de mapas John Brian Harley, que define a cartografia como “o corpo teórico-prático de conhecimento que aqueles que fazem mapas empregam para elaborar os mesmos como meios distintos de representação gráfica” (2014,

29 Dos autores abordados neste artigo, fazem referência aos textos de Harley: Jeremy W. Crampton e John Krygier, Henri Acsehrad e Luis Régis Coli, James Corner (assim como Denis Cosgrove, que editou *Mappings*) e Renata Marquez.

tradução nossa). Para o autor, tais representações servem para facilitar “a compreensão visual de coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos no mundo humano”. (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. xvi, tradução nossa)

As definições de cartografia e de mapa de Harley abrangem produções de diversas fontes e culturas, incluindo desde mapas do espaço próximo a mapas celestiais e cosmografias imaginárias. Tendo vivenciado a adoção de técnicas computadorizadas e dos Sistemas Geográficos de Informação (SIG)³⁰, Harley (2014) percebe a difusão de uma retórica cientificista no discurso sobre os mapas – um mito de que estes seriam vistas reais, objetivas e neutras do mundo – acompanhada de um desdém pelas representações que não são feitas por cartógrafos (como, por exemplo, artefatos feitos por artistas, pela mídia e mesmo os mapas antigos). Em 1989, o autor defende uma renovação epistemológica da cartografia, argumentando pelo reconhecimento de seu aspecto histórico, social, ético, étnico e religioso³¹. A cartografia crítica responde a esse apelo e o atualiza.

Nessa perspectiva histórica, o poder presente na cartografia vai muito além de seus propósitos imediatos; aqui ele será localizado através de seu viés jurídico, do poder que a cartografia exerce sobre a vigilância e posse de territórios; e seu viés cognitivo, o poder da cartografia sobre o modo como pensamos o mundo.

A forma mais evidente de poder na cartografia está ligada às necessidades de quem faz a encomenda pelo mapa, que é tanto um inventário, um ato de posse que propicia a vigilância e o controle jurídico do território, quanto um panorama que permite a atuação sobre o mesmo. (HARLEY, 2014) Muitos estudos demonstram como o Estado utiliza a cartografia como um discurso político a seu serviço³², mas há também outros atores que se servem dessa retórica para engendrar mudanças sociais. No contexto das disputas territoriais no Brasil, segundo Henri Acselrad e Luis Régis Coli (2008), processos de mapeamento participativo³³ são empregados por diversos grupos sociais (como, por exemplo, grupos indígenas, comunidades

30 O SIG, criado nos Estados Unidos em 1950, é um sistema computadorizado projetado para coletar, armazenar, gerenciar e analisar as informações com referências sobre espaços geográficos e dados associados de atributo. (ACSELRAD, 2008, p. 22)

31 O texto que aqui utilizo foi apresentado, em uma versão inicial, na conferência “The Power of Places”, na Northwestern University, Chicago, em janeiro de 1989. Harley faleceu em 1991.

32 Ver Crampton e Krygier (2008) para uma relação de autores que aprofundam esse tema.

33 Processos de mapeamento participativos são realizados em parceria entre pesquisadores e populações locais. Seu corpo técnico é, em geral, vinculado a ONGs, universidades e instituições de fomento à pesquisa.

quilombolas, pequenos produtores e extrativistas, membros de associações de moradores urbanos) para que demandas sociais sejam transformadas em políticas públicas como de reconhecimento de novas territorialidades (terras indígenas, quilombos, reservas extrativistas) e de ordenamento territorial (como os Planos Diretores)³⁴.

Enquanto é notório o poder exercido pela cartografia sobre o território, seu poder oculto é o que a cartografia exerce sobre o modo como pensamos o mundo. Para Harley (2014), os mapas reforçam regras sociais vigentes, o que os torna muito convincentes como representações verdadeiras e imparciais do mundo. Segundo o autor:

Assim sendo, os mapas dos estados locais no antigo regime, embora derivados de levantamento instrumental, são metáfora de uma estrutura social baseada na propriedade fundiária. Mapas regionais e de condados, ainda que fundados em triangulação científica, são também uma articulação de valores e direitos locais. Mapas dos estados europeus, apesar de construídos conforme os arcos de meridianos, servem ainda como um atalho simbólico para um complexo de ideias nacionalistas. E mapas do mundo, embora desenhados segundo projeções matematicamente definidas, oferecem uma reviravolta em espiral do destino europeu de conquista e colonização além-mar. (HARLEY, 2014)

34 Segundo Acselrad e Cólí, o fato de que os mapeamentos sejam realizados com a participação de comunidades locais não garante, entretanto, que sua utilização no apoio às decisões dos poderes locais esteja livre de efeitos imprevistos. O uso de tecnologias como os Sistemas de Posicionamento Global (GPS) e o SIG, frequente em mapeamentos participativos, coloca as iniciativas de resistência em situação ambivalente em relação ao poder instituído, pois essas tecnologias demandam um conhecimento técnico especializado de modo que a autonomia do sistema dificilmente se sustenta sem o auxílio dos pesquisadores. Os autores apontam algumas críticas aos SIG, dentre as quais as mais substanciais defendem que “são mais um instrumento de controle do capital e da vigilância governamental”. (2008, p. 37) Desse modo os mapeamentos participativos podem ser considerados tanto iniciativas de resistência às dinâmicas da globalização quanto instrumentos de apoio a essas dinâmicas. Conforme os autores: “para clarificar o sentido dos esforços realizados em nome de uma democratização das políticas cartográficas, caberá sempre perguntar: qual é a ação política a que o gesto cartográfico serve efetivamente de suporte? Esta ação política terá, em permanência, que ser esclarecida nos termos das linguagens representacionais, das técnicas de representação e dos usos dos resultados, assim como, da trama sócio-territorial concreta sobre a qual ela se realiza. [...] Por fim, se o mapeamento participativo se pretende parte de um contra-projeto de ordem científica, visando a questionar os pressupostos ocultos da ciência da informação geográfica no que diz respeito a seus efeitos sociais, seu eventual sucesso enquanto tal deve estar associado a processos concretos de democratização do território e do acesso a seus recursos e não à configuração de uma simples expressão espacial da ideologia do desenvolvimento.” (ACSELRAD; CÓLI, 2008, p. 41)

Harley (2014) argumenta que no mapa científico o discurso oculto é a própria filosofia utilitarista. Enquanto mapas antigos utilizavam brasões como símbolos da autoridade política, hoje, na era dos mapeamentos computadorizados, recorre-se à precisão dos detalhes e à austeridade do design.

Imaginemos o mapa-mundi de Mercator³⁵. Confrontemos essa imagem com a projeção *Dymaxion*³⁶, criada por Richard Buckminster Fuller, que projeta o globo terrestre em um poliedro que é então planificado. Esse arranjo geométrico, de continuidade pouco usual e que não é guiado pelos pontos cardeais, a princípio, nos desorienta. Nele, entretanto, a proporção dos territórios é melhor preservada se comparada à projeção de Mercator. Sua maior inventividade está no fato que a estrutura *Dymaxion* pode ser reorientada de diversas maneiras, diferindo radicalmente a cada vez, sendo que, segundo o urbanista James Corner (1999), cada arranjo é bastante eficaz em relação a certas possibilidades político-sociais, estratégicas e imaginativas. Tal projeção permite planificar o mundo em um continente contínuo, um oceano ou segundo trajetos como “leste por navegação – para o oriente via boa esperança”. (CORNER, 1999 p. 218) Trata-se de múltiplas possibilidades que evidenciam que a percepção do espaço é sempre relacional.

O confronto entre as projeções de Fuller e Mercator corrobora a impossibilidade do mapa, ainda que tecnicamente apurado, ser mera descrição empírica do espaço real. Corner assinala que mesmo realidade, em conceitos como “paisagem” e “espaço”, não é algo externo à nossa apreensão, sendo constituído pela nossa participação com as coisas: objetos materiais, imagens, valores, códigos culturais, lugares, esquemas cognitivos, eventos, mapas. Visto que não há observação da qual não tomamos parte, Corner defende que o reconhecimento da participação daquele que elabora o mapa e seu engajamento com o processo cartográfico torna

35 A projeção de Mercator, criada no século XVI pelo cosmógrafo e cartógrafo Gerhard Kramer é bastante utilizada em textos didáticos no ensino da geografia. É uma projeção cilíndrica do globo terrestre, em que os meridianos são planificados como linhas paralelas verticais, horizontalmente equidistantes; enquanto os paralelos são planificados como linhas paralelas horizontais cuja distância entre si aumenta conforme esses paralelos se afastam da linha do equador. A projeção de Mercator torna possível estabelecer trajetos traçando uma linha reta entre dois pontos, sendo particularmente adequada para a navegação marítima. Entretanto, gera uma grande distorção quanto à proporção dos territórios. (FURUTI, 2014)

36 Nosso primeiro contato com a projeção *Dymaxion* ocorreu justamente na exposição responsável pela pergunta que motiva este estudo. Na 8ª Bienal do Mercosul, os artistas Angela Detanico e Rafael Lain elaboraram a tipografia *polígona* a partir dos componentes geométricos básicos da projeção de Fuller. Fragmentos de territórios se confundiam e formavam novas possibilidades de mapa no logotipo da Bienal, elaborado com essa tipografia. A dupla concebeu diferentes configurações do logo, utilizadas nas variadas aplicações gráficas do projeto que faziam referência a um território em constante reconfiguração. (FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL, 2011)

o mapear uma atividade criativa e potencialmente produtiva para modificar o mundo em que vivemos.

Há ainda outro aspecto do poder cognitivo da cartografia, que é anterior às especificidades de qualquer projeção e está ligado ao modo de fazer cartografia. Concebido de dentro, o mapa oferece uma visão de fora do mundo. Esse olhar distanciado que ocorre na cartografia desde a antiguidade passa, a partir da era moderna, a influenciar toda produção da ciência e da filosofia. Para Hannah Arendt (2008), tal visão tem como consequência a alienação do homem de seu ambiente imediato e terreno.

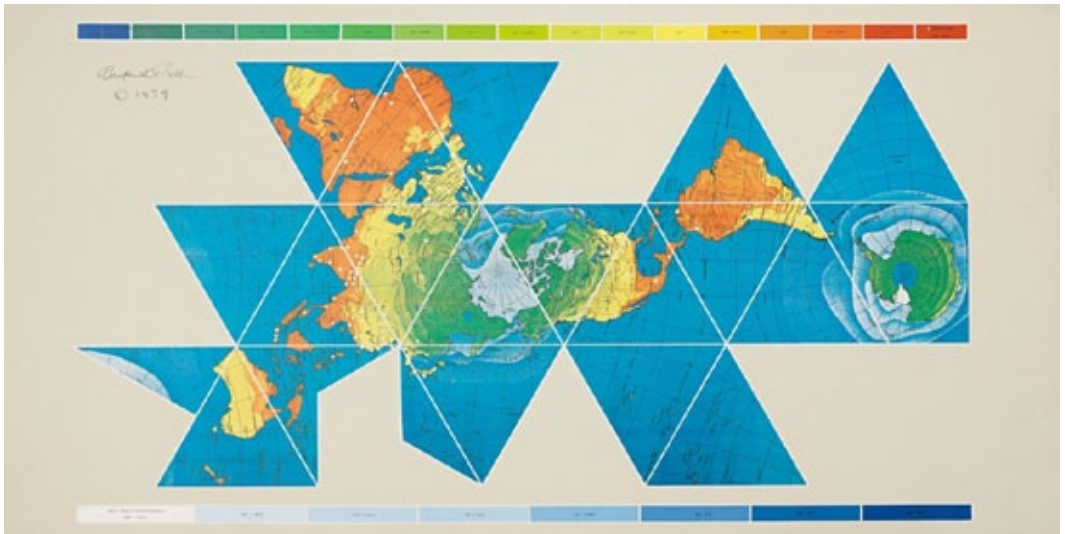
A vista de cima e a alienação do mundo

Segundo Arendt, “a descoberta do planeta, o mapeamento de suas terras e o levantamento cartográfico de seus mares”, que “só agora estão chegando ao fim”³⁷ (2008 p. 262), são portadores de uma contradição: quando se descobre a imensidão do espaço terrestre se inicia o apequenamento do globo. Para a autora, sem as terras desconhecidas, nenhuma distância pode parecer imensa; e a própria noção de distância rendeu-se ante à velocidade, “pois nenhuma parcela significativa da vida humana – anos, meses ou mesmo semanas – é agora necessária para que se atinja qualquer ponto da Terra”. (2008 p. 262) A partir do avião, em que o homem deixa inteiramente o solo, Arendt observa o fenômeno geral que qualquer diminuição de distâncias terrestres só é conquistada ao preço do homem e da Terra colocarem-se a uma distância definitiva.

Afastemo-nos um pouco da cartografia para investigar esse olhar de fora do mundo. Embora como especulação esse olhar esteja presente na astronomia e na geografia desde a antiguidade grega³⁸, ele ganha maior importância quando é realizado por Galileu com a invenção do telescópio – evento que, junto com a descoberta da América e a Reforma, funda a era moderna. (ARENDR, 2008) Conforme Hannah Arendt, o telescópio efetiva a vontade de Copérnico de olhar para Terra desde o Sol; ele coloca à dimensão humana aquilo que estará para sempre longe de seu alcance. É a prova de que, contrariando os sentidos dos homens que veem o sol nascer e se pôr diariamente, é a Terra que orbita ao redor do sol. Assim, esse olhar

37 O texto aqui utilizado, *A condição humana*, foi editado pela primeira vez em 1958.

38 Ptolomeu, cientista grego que exerceu grande influência na cartografia moderna, já no século II d.C. não se guiava pela experiência terrena (como por dias de jornada) para localizar os territórios, mas pelos astros. Observações astronômicas permitiram ao autor posicionar o território a partir dos meridianos e paralelos, divisão criada no século IV a.C. pelo pensador grego Dicearco de Messina.



Richard Buckminster Fuller (1895-1983)
Dymaxion Airocean World Map, 1979.
Arch Daily (fonte - <http://www.archdaily.com>)

põe em dúvida a possibilidade de que os sentidos integrem o homem com a realidade que o rodeia. Logo, o telescópio provocará a dúvida cartesiana.

Com Descartes, a dúvida passa a ocupar a posição central na filosofia e no pensamento modernos, lugar que era antes ocupado pelo *thaumazein* grego, “o espanto de tudo o que é como é”. (ARENDRT, 2008 p. 286) Para Arendt, é essencial perceber que a mudança da concepção física do mundo não foi provocada pela razão, mas por um instrumento feito pela mão do homem, pela ativa interferência da atividade de fazer e fabricar. Segundo a autora:

o homem estava enganado somente enquanto acreditava que a realidade e a verdade se revelariam aos seus sentidos e à sua razão, bastando, para tanto, que ele permanecesse fiel ao que via com os olhos do corpo e da mente. A antiga oposição entre a verdade sensorial e a verdade racional, entre a capacidade inferior dos sentidos para a verdade e a capacidade superior da razão para a verdade, perdeu a importância ante esse desafio, ante a óbvia implicação de que a verdade e a realidade não são dadas, que nem uma nem outra aparecem como são e que somente na eliminação das aparências, pode-se conservar a esperança de atingir-se o verdadeiro conhecimento. (ARENDRT, 2008, p. 287)

Para a autora, a dúvida cartesiana implicará na derrota do senso comum, o sentido com o qual todos os outros, com suas sensações privadas, se ajustavam ao mundo comum. A partir da era moderna, o que os homens têm em comum não é o mundo, mas a estrutura da mente, o raciocínio. Nas ciências naturais, a contemplação da realidade aberta diante de si é trocada pelo sucesso e prova prática; a verdade é substituída pela veracidade e a realidade pela confiabilidade. Na filosofia, passa a dominar o subjetivismo, o filósofo passa a se desviar das questões metafísicas e a voltar-se para uma variedade de introspecções.

Segundo Arendt, a capacidade do homem de assumir um ponto de vista cósmico e universal (que já está presente em Galileu, mas é intensificada com a lei da gravitação universal de Newton) e de

agir conforme essas leis, acarreta uma fuga de sua própria natureza terrena. Dupla fuga do mundo na ciência e na filosofia: respectivamente, da Terra para o universo e do homem para si mesmo. O problema está em que, embora os homens possam fazer coisas de um ponto de vista universal e absoluto, já não são capazes de pensar em termos ideais e absolutos. Uma série de eventos fará com que as verdades científicas não possam mais ser traduzidas em discurso. Passa-se a duvidar dos próprios instrumentos quando as mesmas respostas surgem em amostras muito grandes ou muito pequenas e já não parecia possível repetir o sistema para verificar as fórmulas. O que será que os instrumentos dizem sobre o mundo ou sobre o raciocínio humano? Para a autora: A moderna concepção astrofísica do mundo, que teve início com Galileu e a dúvida que lançou quanto à capacidade de os sentidos perceberem a realidade, deixou-nos um universo cujas qualidades conhecemos apenas o modo como afetam nossos instrumentos de medição; e, nas palavras de Eddington, “as primeiras se assemelham ao segundo tanto quanto um número de telefone se assemelha ao assinante”. Em outras palavras, ao invés de qualidades objetivas, encontramos instrumentos e, ao invés da natureza do universo, o homem – nas palavras de Heisenberg – encontra-se apenas a si mesmo. (ARENDDT, 2008, p. 274)

As questões que Hannah Arendt coloca em 1958 seguem repercutindo hoje. Entretanto, voltemos à afirmação que os mapeamentos estão chegando ao fim³⁹, pois cabe perguntar: que mapeamentos são esses? Para Renata Marquez (2014), pesquisadora que investiga a interface arte-arquitetura-geografia, ao ampliar a noção de cartografia encontramos mapeamentos que, como nos mapas antigos, seguem reservando espaço para o desconhecido⁴⁰.

39 A “descoberta do planeta, o mapeamento de suas terras e o levantamento cartográfico de seus mares”, que “só agora estão chegando ao fim”. (ARENDDT, 2008, p. 262)

40 Na cartografia antiga, a frase *Hic sunt dracones* era usada para designar a porção de terra de domínio dos dragões, do desconhecido. Para Renata Marquez (2014), a postura de reservar esse espaço dos dragões pode ser retomada, atualizada e posta a operar novamente em qualquer momento.

Uma cartografia de relatos abertos

Segundo Marquez, o esforço humano de localizar e de representar é complexo e extrapola os limites da geografia, de modo que, para ampliar e complexificar o modo como concebemos nossas relações geográficas, a autora propõe que olhe- mos para as artes. Embora leitora de Harley, Marquez expande sua noção de carto- grafia e mapa⁴¹ para além das representações visuais, passando a incluir a poesia, o romance e práticas como a caminhada. Ela indaga se a cartografia poderia “ser repensada como uma plataforma científica que, mesmo nas suas origens, já guar- dava uma potência mítica para relatos abertos e transversais à ciência”, constituin- do, então, uma “ciência das qualidades em detrimento de campo das quantidades”. (2014, p. 41-42)

Marquez argumenta a favor de reconhecer o mapa como relato: *relato mítico* na cartografia medieval, em que, ao invés do espaço métrico ao qual estamos acostu- mados, o mapa era um modo de apresentar a história em um panorâma visual que expõe os eventos do mundo das origens ao fim da humanidade; *relato da cartogra- fia colonizadora* nos mapas modernos, herdeiros do sistema de coordenadas cujo acesso no século XV fez dos mapas guias de navegação, instrumentos essenciais das jornadas que possibilitaram à Europa a incorporação de novos espaços físicos, “o mapa de então é um desenho aberto que é, lentamente, completado – no desejo de totalidade e globalização – na medida em que as expedições são concretizadas”. (MARQUEZ, 2014 p. 45)

Considerando o mapa como relato, Marquez chamará a atenção para a margem de desobediência cartográfica praticada por autores críticos aos pressupostos imparciais e objetivos da cartografia, atentos ao poder de seu discurso e à sua autoridade na formação de pensamento de mundo. Para a autora, essa margem de desobediência é constituída por mapas cuja complexidade não pode ser apre- endida imediatamente, cujo espaço possui múltiplas camadas de significação e de relações e nos quais há um esforço em combater o olhar sem sujeito que domina na cartografia através de tentativas de povoar o mapa. Tal margem mina a estabi- lidade do mapa enquanto relato que se pretende inventário do mundo.

41 Retomemos as definições de Harley: cartografia como “o corpo teórico-prático de conhecimen- to que aqueles que fazem mapas empregam para elaborar os mesmos como meios distintos de represen- tação gráfica” (2014); mapas como representações que servem para facilitar “a compreensão visual de coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos no mundo humano”. (HARLEY; WOODWARD, 1987, p. XVI)

Para inquirir a margem de desobediência cartográfica, retornemos aos versos de Marília Garcia (2007, p. 31-32), que iniciam este texto, do poema *Le pays n'est pas la carte*. Nele confrontamos uma dificuldade, temos considerações sobre aquilo que *teria ocorrido* – ido, dito, visto – mas não sobre o que *ocorre*; as próprias ruas, por não serem quadradas, impedem que o personagem se oriente. A percepção não dá conta da realidade do local e os olhos procuram um mapa. O poema segue:

II.
 não é o avião em rasante sobre
 a água e nem o corpo
 na janela semi-aberta
 vendo o desenho
 dos carros embaixo – não comenta nada
 porque prefere armar planos
 em silêncio
 (estaria sonhando
 com colinas?)

III.
 de lá manda longas
 cartas descrevendo o país,
 os terremotos e a forma da cidade.
 pode me dizer que nunca se
 espanta mas não percebe que
 caminha perguntando:
 é de plástico a cabine? é sua voz
 na gravação? é um navio
 no horizonte? pode ser apenas
 uma margem de erro mas
 não pensa nisso
 com frequência
 (pode ser apenas a janela
 aberta que carrega os papéis)

(GARCIA, 2007, p. 31-32)

Nessa sequência, nos envolvemos em cenas de diferentes escalas e pontos de vista; ambientação que é, entretanto, negada de início. Há uma figura que “nunca se espanta” porque se fixa à constituição das coisas “caminha perguntando: / é de plástico a cabine? É (...)”, assumindo a possibilidade de essa orientação ser “apenas uma margem de erro”. Referências canceladas ou postas em dúvida. Há alusões à geografia e à cartografia como planos e cartas que descrevem o país, a forma da cidade e terremotos. Segundo Luciana María di Leone, com os versos “não comenta nada / porque prefere armar planos / em silêncio” o

poema sugere “que os planos não podem ser ditos, nem escritos, nem concretizados, sem que se tornem outra coisa”. (LEONE, 2012 p. 280) Para Leone, enquanto planificar anula a pluralidade de dimensões e relevos, o poema procurará restituir esses acidentes.

Marília Garcia (2014), em entrevista a Aníbal Cristobo, conta sobre o processo criativo de *Le pays n'est pas la carte*, mostrando novas camadas de significação e de relações existentes no poema. O título vem da tradução para o francês de um poema de Jack Spincer, *The territory is not the map*, (*O território não é o mapa*), que por sua vez é uma inversão do princípio de Alfred Korzybski, *The map is not the territory*⁴². Garcia se interessa em como a frase de Spincer provoca uma confusão nas fronteiras que separam mundo e representação, sendo que a tradução para o francês, que substitui território por país, oferece uma abertura e ambiguidade ainda maior à esse jogo. A palavra francesa para mapa, “carte”, faz pensar na palavra em português “carta”, e cartas figuram no poema. (GARCIA, 2014) Essas mesmas palavras complexificam uma operação aparentemente simples, a de definir o que é mapa. Em línguas como inglês, polonês, espanhol e português, a palavra mapa deriva do latim *mappa* que significa tecido. Em francês, italiano e russo, a palavra deriva do latim *carta*, que significa qualquer tipo de documento formal. (HARLEY; WOODWARD, 1987)

Em uma carta de Georg Lukács à Irma Siedler, Marília Garcia encontrou a frase “não é desagradável estar aqui, é apenas demasiado real”, segunda citação do poema. A poeta relata:

Um dia estava saindo do metrô e havia olhado no mapa qual era a direção que precisava tomar ao sair do fundo da terra: quando saí, tudo era como essa realidade excessiva que Lukács mencionava, de tão real não conseguia entender, não sabia em que direção seguir, os carros iam por um lado da rua e eu não conseguia de nenhum modo encaixar essa realidade no mapa, na representação que era, afinal, meu ponto de partida. (GARCIA, 2014)

42 O princípio de Korzybski “tratava de descrever que a representação passa por um processo e que a coisa não equivale à abstração que pretende descrevê-la, que o mapa não equivale ao território”. (GARCIA, 2014, tradução nossa)

Garcia (2014) constrói *Le pays n'est pas la carte*, dialogando as frases de Spinner e Lukács, buscando deslocamentos, imprecisão, desestabilidade. Para Ismar Tirelli Neto (2014)⁴³, na poética da autora, a indeterminação não atinge apenas os personagens; há uma equivalência entre a desorientação deles e a nossa própria, seus leitores, que adentramos os eventos (matéria dos poemas) sem qualquer conhecimento privilegiado e assim permanecemos com a percepção fragmentada, limitada. Nesse “terreno da dificuldade” (NETO, 2014) os personagens viajam, observam, escrevem, caminham: corporizam o jogo de se orientar e de se perder. Por meio do título do livro de Garcia, *20 poemas para seu walkman* (grifo nosso), para seu homem andando, somos convocados a, junto aos habitantes dos poemas, povoar mapas e a nos embrenhar em terras desconhecidas.

Retornemos a José Roca, com a pergunta “pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” (2011, p. 44) Reconhecemos a problemática busca por verdades cartográficas, por representações neutras e como implicam em fechamento ideológico e homogeneização. Contudo, encontramos cartografias – na academia, em movimentos sociais, nas artes – que se deixam contaminar por diversas experiências perceptivas de mundo que constituem experiências múltiplas e poéticas cuja potência pode transformar o modo como pensamos e vivemos as relações que ocorrem na prática espacial.

Referências

ACSELRAD, Henri; COLI, Luis Régis. Disputas cartográficas e disputas territoriais. In ACSELRAD, Henri (org.). *Cartografias Sociais e Território*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

ACSELRAD, Henri. Introdução. In ACSELRAD, Henri (org.). *Cartografias Sociais e Território*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CORNER, James. The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. In COSGROVE, Denis (org.). *Mappings*. Londres: Rathbone Place, 1999, p. 217.

43 A crítica do poeta Ismar Tirelli Neto à obra de Marília Garcia foi lida no evento *Panorama Parcialíssimo da Nova Poesia Carioca* que ocorreu em junho de 2012 no Humaitá, Rio de Janeiro. Agradeço ao autor pelo envio do texto.

CRAMPTON, Jeremy W., KRYGIER, John. Uma introdução à cartografia crítica. In ACSELRAD, Henri (org.). *Cartografias Sociais e Território*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

FOUCAULT, Michel. *What is enlightenment?* Disponível em <http://sites.sdjzu.edu.cn/zhangpeizhong/what%20si%20enlightenment.pdf>. Acesso em nov. 2014.

FURUTI, Carlos A. *Projections for Navigators and Radio Operators*. Disponível em <http://www.progonos.com/furuti/MapProj/Normal/ProjPoly/projPoly3.html>. Acesso em nov. 2014.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 (Coleção Ás de colete; 17).

GARCIA, Marília. *Entrevista com Aníbal Cristobo*. In CRISTOBO, A. Kriller. Disponível em www.kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html. Acesso em nov. 2014.

HARLEY, John Brian. *Deconstructing the Map*. Disponível em <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008>. Acesso em mar. 2014.

HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (orgs.). *The History of Cartography*: v. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

LEONE, Luciana Maria di. Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos. *Revista Gragoatá*, v. 33, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.

MARQUEZ, Renata. O mapa como relato. *Revista Ra'e Ga: o espaço geográfico em análise*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, v. 30, 2014.

ROCA, José. *Geopoéticas*. In FUNDAÇÃO BINAL DO MERCOSUL. 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética (catálogo). Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

Correspondência

NETO, Ismar Tirelli. *Tentativa de Isolar Alguns Aspectos da Poesia de Marília Garcia*, enviado por e-mail para a autora em novembro de 2014.

SOPHIE CALLE: A CONSTRUÇÃO DE UM TERRITÓRIO SINGULAR

Bianca Coutinho Dias
Universidade Federal Fluminense

A hipótese que norteia este artigo se inspira na genealogia da ética expressa por Michel Foucault (1983), ao afirmar que o que o impressiona é o fato de que, em nossa sociedade, a arte se tornou algo ligado somente a objetos e não a indivíduos. Mas por que não pode a vida de alguém se tornar uma obra de arte?

Em uma série de livres conversações com seus principais interlocutores – o heideggeriano Hubert Dreyfus e o antropólogo Paul Rabinow – ocorridas em abril de 1983, posteriormente reunidas sob a forma de entrevista, encontramos uma instigante analogia entre a produção artística e o tipo de valor que atribuímos à existência humana:

O que pode surpreender é que a arte se relacione apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida, e seja um domínio especializado por peritos, que são os artistas. Porém, a vida de um indivíduo qualquer não poderia ser também uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não? (FOUCAULT, 1994, p. 617)

Foucault evoca uma possibilidade em que o sujeito pode estabelecer uma relação consigo através de algo que ele chama de desenvolvimento de formas de atividade sobre si. Trata-se de realizar uma história que visa transformações em que se almeja operar sobre si mesmo.

Aproximamo-nos, aqui, da artista francesa Sophie Calle e na maneira singular como ela se situa diante de sua própria imagem, colocando-a em movimento, tensionando-a ao limite para fazer surgir algo inesperado, que possa carregar eticamente o nome de arte.

Sophie Calle utiliza a ideia de incompletude da imagem como conceito central de seus projetos. É o que a artista faz em *Suite Vénitienne*, de 1980, quando escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue em Veneza, durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente.

Ela conhece um homem em uma festa e o segue, buscando imagens que a acossem e interroguem. Nas imagens e textos publicados, no entanto, a identidade e o rosto do homem não são revelados. As fotografias, em preto e branco, ilustram as cenas da “perseguição”. Na festa, o homem lhe diz que viajará para Veneza e se hospedará no Hotel San Bernadin. Sophie Calle vai para a mesma cidade, munida de uma peruca loira, maquiagem, óculos, chapéu, luvas e máquina fotográfica. Por mais de uma semana, a artista tenta encontrar o hotel sem, contudo, obter sucesso. Na delegacia de polícia tenta localizar o homem, através de seu provável nome, Henri B. Tudo em vão. Ela não desiste. Por duas semanas passeia pela cidade, como alguém que tenta descobrir, nos espaços escondidos pelas sombras, a marca das coisas. Sai sempre disfarçada com sua peruca, como precaução para não ser reconhecida, caso seja vista por ele. Um dia resolve telefonar novamente para uma lista de hotéis, pedindo para falar com Henri B. Em um deles ouve como resposta: *eles não estão, saem bem cedo e só voltam à noite*. Ela fica à espreita. Aproxima-se um pouco mais. O homem a percebe. Ao se dar conta de estar sendo seguido, ele inverte o jogo: aparece à sua frente e diz que a reconhece, pelos olhos. Com esse material, Sophie Calle organiza o trabalho *Suite Vénitienne*, composição de fotografias e textos impressos sobre sua “perseguição”.

Algum tempo depois, fez *La Filature*, trabalho similar, desta vez sem seguir alguém, mas sendo seguida: a seu pedido, sua mãe contrata um detetive para segui-la no dia 16 de abril de 1981. A tarefa do detetive é apresentar um relatório detalhado – texto e fotografia – de suas atividades naquele dia. Sophie Calle pede também a um amigo que fotografe o detetive em ação. Em um quebra-cabeças com peças imprecisas, ela expõe esses diferentes olhares cruzados: dois registros fotográficos e três relatórios – o dela própria, o do detetive contratado e o da terceira pessoa sobre as ações do detetive. Contrapõe esses diversos olhares, compondo um retrato/autorretrato como uma espécie de relampejar em que ela é, ao mesmo tempo, objeto e *voyeur*, personagem e autora do material em que tempos distintos se embaralham.

Esse relampejar nos remete à expressão “imagem dialética”, de Walter Benjamin (1996), apropriada por Didi-Hubermann (2008) para questionar a ideia de origem e da pureza da obra de arte. Trata-se de uma imagem na qual passado e presente se misturam para formar algo que Benjamin denomina uma constelação, uma configuração dialética de tempos heterogêneos. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p.149)

No conjunto das imagens dialéticas que estão “em via de nascer”, Sophie Calle também se constrói como artista. Para Benjamin, somente as imagens dialéticas são autênticas, pois são imagens críticas que nos obrigam a olhá-las verdadeiramente e, ao escrever esse olhar, o constituímos. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

A imagem crítica se relaciona com algo que é, ao mesmo tempo, destruição e sobrevivência e, como defende Benjamin, há numa imagem crítica à dimensão do vestígio. Segundo Didi-Hubermann, não há, portanto, uma imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido. (2010, p.174)

Em *La Filature*, o passado não se dá a ver completamente, é heterogêneo e fragmentado. Na medida em que o trabalho se constitui e os vestígios são recolhidos, aparecem as ambiguidades e contradições. Essa descontinuidade e fragmentação nos coloca em uma dupla distância, a do objeto escavado e a do lugar de origem desse objeto que jamais será o mesmo, pois foi revirado. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Essas fotografias de Sophie Calle não têm a pretensão de ser imagens-síntese de um acontecimento passado. Elas deixam frestas, aberturas para o imaginário, não dizem apenas “isso foi”, para usar uma expressão de Barthes (1984), mas querem dizer “isso continua sendo”. São imagens-vestígio e nelas há a marca de uma incompletude que resgata e faz o tempo reviver a partir de uma lógica do não-todo e da ausência de linearidade.

Em *Suíte Vénitienne* seu destino por Veneza era ditado pelo outro, o que lhe dava condição relativa de “cegueira” no andar pela cidade. Henri B., sem saber, funcionou como guia para a artista, fazendo-a conhecer outra cidade, distinta da Veneza dos cartões-postais e da saturação das imagens prontas para consumo. Mesmo sendo seguida pelo detetive em *La Filature* – ou mesmo por estar nessa condição –, Sophie Calle tem a oportunidade de realizar a experiência singular de se “perder” em sua cidade natal: por meio da mistura de tempos no interior de sua subjetividade, ocorre a evocação de uma desorientação psíquica, possibilitadora de novo mapa interno, ressurgido como combinatória dessas experiências com o interior e o exterior.

Da fotógrafa-caçadora, sempre à espreita para aprisionar sua presa, surge aquela que é pega e que se contenta em preservar os vestígios, ciente de que essas marcas são o que existe de mais pulsante. No belíssimo ensaio *Cascas*, Didi-Huberman diz: “a casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, P. 132)

No supra citado ensaio, o autor analisa imagens feitas à época do holocausto por um prisioneiro do campo de concentração. Para tanto, propõe o método do historiador Aby Warburg que via as imagens como objetos arqueológicos. Essas imagens (dialéticas) são imagens da memória que nos obrigam a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remetem a outras imagens e textos.

Guardadas as devidas proporções, o que podemos evocar do que Didi-Huberman propõe é o “olhar arqueológico” como a capacidade de comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu do passado e o que sabemos ter desaparecido.

Outros projetos colocam a obra de Sophie Calle como lugar para se pensar a imagem. A artista ganhou uma sala especial no Museu de Arte Moderna do Centro

Georges Pompidou, em Paris, onde exibiu parte de um projeto paradoxal: mostrar o que pessoas cegas consideram belo. Embaixo de cada retrato frontal dos cegos – olhando diretamente em nossos olhos – estão as respostas dadas à questão “qual sua imagem de beleza?”. Ao lado dos textos, uma foto produzida por Sophie Calle de acordo com as declarações. Um entrevistado diz gostar de pensar em um aquário; outro imagina que seu filho seja muito bonito. E, assim, a sala gera comoção e, ao mesmo tempo, perplexidade, pois Sophie Calle admite que uma pequena parte dos casos é inventada por ela mesma. Só não declara qual. Nessa obra, seu interesse está no invisível e no inefável, naquilo que Didi-Huberman propõe como exercício, ao nos situarmos diante da imagem: tomar o visível como um acesso a um invisível.

Os cegos de Sophie Calle estão apartados de um sistema retiniano de visão, mas não de todo excluídos, o que evidencia a opção da artista pela linguagem fotográfica para a construção de suas visibilidades. Ela escolhe o campo cego como seu espaço de criação visual, produzindo imagens que convidam a experimentar a cegueira, a percorrer com os corpos a distância física e visual que nos separa das coisas visíveis ou, ao menos, a ver com a pele, com os ouvidos e com a voz. Ou ainda, paradoxalmente, a abrir os olhos para ver o que também sobrevive na bruma e na névoa.

No livro *Aby Warburg e as imagens em movimento*, Michaud pontua que as imagens não são meros “objetos”, nem cortes no tempo. Elas são atos, memórias, perguntas e, inclusive, visões. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, as pistas e as vistas prévias da longa aventura humana. O exercício de Sophie Calle como artista é criar uma dimensão do íntimo e do singular em uma avalanche de imagens que nos arrasta. Seu convite é um chamado para revivermos as imagens dentro de nós.

Com Didi-Huberman, podemos interrogar junto à obra de Sophie Calle: o que ocorre quando nos colocamos diante da imagem? Diante das imagens enlaçamos o visível juntamente com palavras, modelos de conhecimento e categorias de pensamento.

No lugar da certeza que fecha o circuito do visível no legível, Didi-Huberman propõe um princípio de incerteza, uma rasgadura do olhar que vem à tona de maneira magnífica nas observações que tece em torno de obras como o afresco *Madona das*

Sombras, de Fra Angelico, no convento de San Marco, em Florença, ou a *Rendeira*, de Vermeer.

Façamos aqui a mesma pergunta de Didi-Huberman: que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nessa abertura de imagens? Em *Diante da Imagem* (2013), ele se vale da aproximação, em francês, dos verbos *voir* (ver) e *savoir* (saber), sugerindo uma extensão análoga às imagens, em relação às quais o olhar nunca é neutro ou desinteressado.

No trabalho de Sophie Calle, a fotografia e o texto geram uma obra em que as noções de anonimato, de memória e ausência são constantes. A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, promover situações que recriam a vida cotidiana dos outros e de si mesma, explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, a experimentação e a invenção.

A imagem em Sophie Calle toca a dimensão do íntimo e uma ideia de biográfico muito singular. No ano de 1979, após sete anos de ausência, Sophie retornou a Paris e decidiu observar o comportamento de passantes parisienses escolhidos a esmo, a fim de se reambientar na cidade, registrando tudo em seu *Journaux Intimes* (1978-1992).

Nesse retorno, Sophie Calle dispôs de tempo livre para “reconhecer” a cidade. Assim, seus passeios não tinham o ritmo das outras pessoas que percorriam, desatentas, o espaço urbano, voltadas apenas a um percurso lógico, sem a percepção de detalhes e sutis modificações do entorno.

Hoje, além de fotógrafa, *performer* e cineasta, Sophie Calle é autora na editora *Actes Sud*. Publicou, em 1998, sete livretos que fazem parte da série *Doubles Jeux*. Unindo texto e fotografia, cada livro relata um dos projetos inusitados da artista.

No livro *Leviatã*, Paul Auster doa veracidade a seu romance fazendo de Sophie Calle sua personagem Maria Turner. A artista francesa se torna personagem de uma ficção e, ao mesmo tempo em que tem suas vivências descritas de maneira literária, faz um movimento inverso e apropria-se do romance do escritor, em *Double Jeux*. Composta por sete volumes, a exposição/livro faz jogo-duplo com *Leviatã*.

Esse detalhe de Leviatã, embora muito mencionado, foi pouco explorado até agora: a personagem Maria Turner e suas relações com alguém de carne e osso. O narrador do romance conta que Maria lhe suscitara medo e excitação, pois sua vida era organizada em torno de rituais inusitados. Era uma artista difícil de classificar em gavetas: fotógrafa, artista, escritora. Costumava também seguir passantes durante dias ou meses a fio, fotografando-os e anotando passo a passo seu cotidiano e suas reações. Depois, refazia os itinerários de cada um, tentando imaginar a existência daquelas pessoas e escrevendo biografias fictícias para elas – expostas, depois, junto com as fotos. A personagem é quase totalmente inspirada em Sophie Calle, com quem Auster manteve intenso contato no período em que morou em Paris. Todas as obras excêntricas de Maria foram de fato realizadas por Sophie Calle.

A “brincadeira” de fazer Sophie Calle virar personagem de Paul Auster é retomada em *Gothan Handbook*, o último volume da série, em que a artista solicita ao escritor que invente uma personagem para que ela a represente. Ele escreve, então, *Gothan Handbook*, uma espécie de manual, que ensina a melhor maneira de se comportar bem na cidade de Nova York.

A última recomendação: escolher um local público para a realização das ações. Sophie Calle escolhe uma cabine telefônica, decora o espaço, escreve em seu bloco de anotações suas impressões. Realiza então as ações, indicadas no manual escrito por Auster, anota em seu “prontuário” suas reflexões pessoais sobre cada ato realizado, fotografa e se deixa fotografar em um determinado momento do dia. Assim, ela transgride os limites entre o público e o privado. Ao escolher a cabine telefônica, reinventa o espaço, dando-lhe uma nova configuração. Insatisfeita com a captação parcial das conversas, a artista instala um pequeno gravador oculto na cabine, mesmo sabendo que corria o risco de ser presa por escuta em um telefone público. O que suas obras mostram é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe aquilo que vem da arte e o que vem da vida, entre o que está fora e o que está dentro.

Sophie propõe uma recriação do mundo e da ideia de realidade, embaralha e revira a ideia de biográfico em um jogo de olhares – e de espelhos – em que é uma *voyeur*, mas também se deixa ver pelo outro. Um jogo de sombras em que persegue o outro, mas também se deixa seguir. O que denominamos *performance* em Sophie Calle não é o resultado de seus relatos e fotografias, mas seu processo de construção do

texto e das imagens: a criação que supõe um projeto performático no qual a função de artista é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da própria obra.

A imagem e a escrita são os elementos necessários para compor suas histórias, experiências que recriam a vida cotidiana – dos outros e de si mesma – explorando as fronteiras entre o real e o ficcional, ora tensionando, ora anulando esses limites. Seguir o outro em sua obra é, também, deixar-se seguir pelo caminho determinado pelo outro. A rede do outro é utilizada como forma de se ausentar de si mesmo. Passa-se a existir no rastro do outro, sem que este saiba. E, na verdade, segue-se o próprio rastro e se reinventa.

Trata-se de uma revirada na dimensão do íntimo, na medida em que, servindo-se da experiência pessoal – ao mesmo tempo, própria e alheia – como matéria-prima para a criação artística, ela insere a possibilidade de nos estranharmos e buscarmos a imagem pelos vestígios e ausências.

Sophie Calle necessita da presença do outro, segue um roteiro predeterminado, mas de êxito incerto – o que traz em si a discussão da ideia de autoria –, em que não abre mão de um viés autobiográfico singular que, revirado, faz com ela se torne autora potencial das obras imaginadas em *Leviatã*. Ao incorporar a criação do escritor norte-americano em sua própria realidade, Sophie Calle não deixa de reinventá-la e de assinar sua própria existência embaralhada com a arte como uma grande ficção.

A importância do roteiro nas ações de Sophie Calle ganha reforço no encontro com Auster, sobretudo se for levado em conta o fato de que a gênese de Maria Turner foi cinematográfica. O escritor fora incumbido pelo diretor Michael Radford de escrever um roteiro inspirado na vida da artista. Ao colocar em prática o roteiro do escritor, Sophie Calle nada mais faz do que confirmar sua concepção da vida como uma *performance* contínua, que visa uma diluição proposital das fronteiras entre realidade e ficção, através de imagens nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade.

Como pensar o biográfico em tempos onde há uma insuflação do narcisismo e reina o império da imagem e a saturação imaginária dá o tom? Que sentido dar ao retorno de uma espécie de escrita do *eu* que o trabalho de Sophie Calle parece encarnar?

Atuando em uma fresta sutil entre vida e arte, Sophie Calle se outorga papéis ou os solicita a outrem, pois necessita de ações para poder produzir narrativas, nas quais os limites entre o factual e o ficcional são bem tênues. De um lado, suas fotografias e registros são vestígios de acontecimentos reais; de outro, são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade. Como pensar o biográfico em tempos nos quais há uma insuflação do narcisismo e reina o império da imagem e a saturação imaginária dá o tom? Que sentido dar ao retorno de uma espécie de escrita do eu?

Os ensaios biográficos de Sophie Calle contrapõem-se à espetacularização da intimidade, fazendo com que o desejo maior de auto-exposição se transforme em uma possibilidade sutil da voz do sujeito da crítica, pois nas encenações e nas escritas de si estamos na dimensão do íntimo, território em que se ancora o verso de Rimbaud, *o eu é um outro*. Quanto mais nos aproximamos de um “si mesmo” buscando a verdade, mais nos deparamos com o fato de que o “si mesmo” é “um outro”. Aqui encontramos a assinatura da artista: ela se mostra justamente por ser outra de si mesma.

Em *Le Pacte Autobiographique*, Philippe Lejeune sustenta que todas as formas ficcionais de enunciação que implicam uma escrita do eu se diferenciam do discurso autobiográfico clássico. O autor propõe o nome próprio como lugar de articulação entre sujeito e discurso e afirma que aquilo que define a autobiografia para o leitor é, sobretudo, um contato de identidade selado pelo nome próprio.

É preciosa essa contribuição, na medida em que o fato de Sophie Calle inscrever-se no mundo como artista é uma convocação ao nome próprio. Em Lejeune encontramos também: “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz”. (1998, p. 234) Nessa medida, nas obras de Sophie Calle não há compromisso com a veracidade e sim com a verdade – a que se constrói a partir de um nome próprio e à beira do abismo.

Seu trabalho não consiste simplesmente em imaginar ou em projetar um eu, mas tomar esse próprio *eu* como estilizado e a arte como território do real – real, tomado aqui, como o real laciano, registro psíquico que não deve ser confundido com a noção corrente de realidade. Real é aquilo que sobra, o resto do Imaginário

a que o Simbólico é incapaz de capturar – é o impossível que Jacques Lacan (2005) trabalhou exaustivamente no Seminário RSI.

Na obra *Hôtels*, de 1983, Sophie Calle retorna a Veneza, onde passa a ocupar a função de camareira em um hotel, como responsável pela limpeza e organização de doze quartos. Nas horas de folga, aproveita a ausência dos hóspedes para observar seus pertences. A artista fotografa os objetos deixados pelos hóspedes em seus quartos enquanto estão ausentes e tenta, através deles, recompor seus hábitos e personalidades. Lia diários dos hóspedes enquanto escrevia os seus, acompanhava suas rotinas, entradas e chegadas, evitava encontrá-los, como se temesse quebrar um encanto. Fotografou as camas intocadas e contrapôs essas imagens ao uso capaz de dotar os objetos de alma: as roupas deixadas displicentemente sobre a cama, a casca de uma laranja no cesto de lixo, copos quebrados no banheiro, os sapatos de uma família dispostos junto aos brinquedos, meias largadas ao chão, um cartão postal rasgado (cujos pedaços foram cuidadosamente reunidos para que pudesse ser lido), anotações, livros abertos e outras imagens que sugerem o comportamento e a profissão do hóspede do quarto invadido. Sophie Calle busca penetrar no coração das coisas, nas entranhas do mundo para além das aparências e das formas, encontrar o espaço que nelas nos corresponde. A busca implementada por Sophie Calle está relacionada à esperança de que dessas fotografias emergirá algo íntimo, grave, verdadeiramente significativo e revelador. Seu objetivo é reunir informações sobre os clientes a partir dos objetos encontrados nos quartos, em uma espécie de arqueologia única e singular, para uma reconstituição que, sabe-se de antemão, não encontrará uma essência. Assim ela fotografa; inventa vidas a partir dos índices à sua disposição. Ao invés de ser um instrumento que registra presenças, ela se transforma em um meio para fazer desaparecer a naturalidade das imagens, em uma técnica que permita uma topada com o invisível.

O máximo da intimidade é, segundo Jacques Lacan, a *extimidade*: um dentro que é fora - não estar em casa consigo mesmo, pois não há coincidência para consigo mesmo. A *extimidade* questiona um ideal de identidade. O sujeito é o lugar da *extimidade* – a pura diferença. Diferença essa que se imprime como uma escrita, apontando para uma não-equivalência que carrega um poder de ruptura, que embaralha a evidência segundo a qual as coisas seriam simplesmente o que são: função da arte, por excelência.

Em *Les Tombes*, de 1990, Sophie Calle trabalha sobre uma ausência reduplicada, fotografando túmulos sem nomes, onde se lê apenas algum tipo de parentesco (mãe, pai, irmã). Para Maurice Blanchot, a escrita, entendida aqui como algo que se coloca de maneira expandida no campo da arte, comporta essa ausência e é uma poderosa invocação ao íntimo. Ele abre *O espaço literário* com um texto de 1953 – *A solidão essencial* – que irá se desenvolver delineando a escritura como afirmação de um território do íntimo e do abrigo da ausência – esta que também é aguda presença como um túmulo sem nome.

Em *Une jeune femme disparît*, de 2003, Sophie Calle apresenta uma série de documentos sobre Benedicte Vincens, funcionária do Centro Georges Pompidou, conhecedora e admiradora do trabalho da artista, que desapareceu logo após o incêndio de seu apartamento. Ao lado de fotos feitas por Sophie Calle do apartamento destruído, há uma série de cópias-contato de negativos encontrados no local, parcialmente derretidos pelo fogo, mas que ainda são capazes de fazer referência a pessoas e lugares ligados à vida de Benedicte.

No laço entre a escrita, a arte e o íntimo: o trabalho de Sophie Calle se faz nessa espécie de vazio que porta o inominável, em uma escritura de vestígios ligada ao traço mais singular, na vertigem única de esculpir o mundo, como se sua vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Ela busca uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com a própria vida, cria situações que não a conduzem ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Em uma feliz tentativa de associar arte e vida, através de vivências aparentemente solitárias e íntimas faz emergir a alteridade.

Na poética de Sophie Calle, o “outro”, a “alteridade”, as dimensões estética e ordinária da experiência refletem esses dois momentos – da arte e da vida – e caracterizam, quase inseparavelmente, suas obras. Nela, a vida comum, alcançada por meio das situações criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Vida e arte se significam mutuamente. A artista vivencia a arte na vida e a vida na arte, provocando um movimento em que ora a vida se traveste de arte, ora a arte constitui-se a partir da vida. Retirando-se da linearidade da causa e efeito como consequência – que seria uma leitura biográfica rápida –, ela insere novas nuances ao biográfico, ao revirar sua posição e propor a obra como causa e a vida como efeito, permitindo

um desdobramento em que se coloca em uma espécie de zona limítrofe entre o que se difere e o que é igual a si mesmo.

Tensionando a imagem, Sophie Calle deixa entrever um sujeito com sua história irredutível e que, apesar de inacessível, pode se colocar no mundo em laço possibilitado pela arte. O fato de escrever e relatar suas próprias experiências faz dela uma artista que flerta com a escrita de maneira especial.

No texto *A semelhança interminável (vasta como a noite)*, Didi-Huberman interroga sobre a aparição que, através da imagem, coloca a palavra em estado de elevação, como se a escritura ressoasse na intimidade, ponto de jorro no qual, falando de dentro, ela já fala inteiramente fora.

Nesse sentido, a imagem para Sophie Calle é também sua escrita poética, seu segredo e sua infinita reserva que pode se expor e se dar ao outro. Como, por exemplo, na obra *Les Dormeurs*, em que várias pessoas foram convidadas (conhecidos, amigos, vizinhos e desconhecidos) a dormir em sua cama, sucedendo-se em intervalos regulares, entre os dias 1 e 9 de abril de 1979, permitindo ser fotografadas, observadas e questionadas por Sophie.

Em *Le Carnet d'adresses (ou L'Homme au carnet)*, de 1983, o trabalho é gerado a partir do encontro fortuito de uma agenda, perdida na rua. Sophie Calle cuidadosamente fotocopiou a agenda e depois a enviou, anonimamente, por correio, a seu dono. Posteriormente, a artista procurou as pessoas cujos nomes constavam na agenda, entrevistou-as e solicitou um retrato falado de Pierre D., o proprietário do objeto. Conforme as informações obtidas, Sophie Calle construiu o retrato de um desconhecido, com algumas fotografias de lugares e atividades preferidas do "homem da agenda". O material foi publicado por um mês no jornal francês *Libération*, semanalmente.

O caderno encontrado transformou-se em um objeto mágico, reservatório de paixões obscuras e de desejos não formulados. Sophie Calle imagina entrar em contato com todas as pessoas listadas nele. Descobrendo quem elas eram, poderia saber algo a respeito do desconhecido. Mesmo se não viesse a descobrir nada sobre o homem, as pessoas poderiam contar-lhe histórias, confiar-lhe segredos íntimos. Faria milhares de fotografias, teria que transcrever centenas de declarações, haveria um universo a ser explorado que lhe permitiria encontrar o invisível.

Dessa decisão e desse lugar, que é mais litoral do que fronteira, também nasceu *A senhora nua*, trabalho em que Sophie Calle pede a uma amiga que a fotografe durante apresentações de strip-tease, para ver a própria transformação deliberada em objeto, em imagem anônima do desejo.

A imagem como possibilidade de encarnar a fratura entre o visível e o invisível: é onde Sophie Calle fundamenta seu trabalho – nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, sem jamais rompê-la.

Muitos de seus trabalhos incluem fotografias, relatos textuais, além de um envolvimento performático da própria artista. Na trama que recompõe a partir de imagens e dados coletados de forma fragmentária, a artista acaba se transformando em personagem de sua própria obra, fazendo uso do biográfico de maneira profundamente singular, demarcando a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de afirmação que é sempre evanescente.

Não há compromisso com uma suposta verdade, mas com aquilo que da vida se pode ficcionalizar. Do contrário, ela poderia simplesmente entrevistar os personagens observados em vez de rodeá-los e vasculhar seus objetos. O anonimato é parte de seu método, pois tão importante quanto o apontamento de uma existência real é a impossibilidade de esgotá-la em um relato. Novamente, a ideia de um *eu* estilizado se coloca, e esse é o convite que a artista aceita e, às vezes, repassa a outros olhares. Seu interesse é semelhante ao do poeta Baudelaire que, observando uma passageira à distância, dedica-lhe uma breve paixão e a deixa ir e se perder em meio à multidão.

Assim também Sophie Calle preserva o caráter inapreensível de seus objetos, se interessa mais pelas insolúveis perguntas lançadas do que pelas respostas certas que, provavelmente, apenas serviriam para anular o desejo que garante o vínculo entre aquele que olha e aquele que tem sua imagem fragilmente retida. Ela parece pretender chegar ao ponto onde já não há mais importância em dizer ou não a palavra *eu*, visto que o nome próprio só se alcança após a divisão subjetiva.

É por isso que o “falar de si” em Sophie Calle não é um reforço do narcisismo, mas um acento no singular. Não se trata de um primado do *eu*, mas de escritas de si que

podem bascular e fazer tremer identidades fixas, escritas como afirmação que da experiência só podemos coletar restos.

Na segunda parte do livro *Histórias reais* há uma narrativa em dez capítulos – dez fragmentos de textos relacionados a dez imagens – que remetem ao relacionamento de Sophie com Greg Shephard. No filme *No Sex Last Night*, realizado pelo casal em 1992, a mesma história é recontada de outra maneira. Sophie Calle tem a necessidade de esgotar sua própria experiência afetiva e avança sobre diversos campos: intervenção, instalação e, neste caso, cinema. No livro, todo o encontro entre Greg Shephard e Sophie Calle é narrado em primeira pessoa, até o casamento e o divórcio.

Como se vê, portanto, autobiografia/ficção, realidade/fantasia, verdade/mentira tornam-se, nos trabalhos de Sophie Calle, potentes indecidíveis. Nesse contexto de identidades complexas, plurais, dialógicas, híbridas e em trânsito, Sophie Calle se escreve, criando não uma obra a partir de sua vida, mas, pode-se dizer, uma vida por meio de sua obra. Uma vez que o estatuto da autobiografia é ambíguo, nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido de antemão, nenhuma vida está pronta para ser vivida. E é justamente da fricção das imagens, da aposta e do risco de flertar com aquilo que não se vê que, precisamente, uma escritura se extrai e se pode alcançar a construção de um território singular através da arte.

Em uma instalação realizada na 52ª Bienal de Veneza (*Prenez soin de vous*, 2007), Sophie Calle toma como ponto de partida uma mensagem eletrônica de ruptura amorosa que termina com a frase “Cuide-se”. Ela pede a centenas de mulheres, escolhidas em função de suas atividades profissionais, que respondam à mensagem a partir do ponto de vista de suas respectivas profissões. Com a cumplicidade de Daniel Buren – curador contratado através de anúncio – as respostas recebidas são reunidas em forma de fotografias, filmes e textos. O que, em um primeiro momento, pode ser grosseiramente entendido como uma exibição vazia da intimidade se mostra, em uma análise atenta, como algo que se contrapõe à espetacularização da intimidade, fazendo com que aquilo mesmo que se expõe se transforme em uma possibilidade de voz crítica do sujeito.

Ao questionar, instigar e promover as mais diversas contradições e os mais variados jogos identitários consigo mesma, com seus pares e com as dimensões

do público e do privado, Sophie Calle se mostra, se esconde e revela o singular e o avesso da posição estanque das identidades fixas e das imagens totalitárias.

Sua maneira de tratar e pensar as imagens foi decisiva para que este artigo se fizesse mais literário e filosófico, tomando as imagens como irredutíveis às interpretações discursivas, pois essas são e serão sempre inesgotáveis. Michel Foucault (2001) chama a atenção para a dimensão do acontecimento, para aquilo que potencialmente está no interior da imagem. Uma pintura, uma fotografia ou mesmo uma escultura constituiriam, assim, realidades autônomas. Para Foucault, “o desejo de retratar, representar ou imitar é inócuo, pois estamos sempre diante de invisibilidades profundas e da impossibilidade de fazer com que algo se torne efetivamente presente”. (2001, p. 209) O filósofo francês fala da imagem como portadora permanente de outras imagens: “a riqueza da imagem não estaria naquilo que ela capta, mas no poder de garantir o trânsito da imagem, de fazer com que ela seja lançada a outras imagens”. (2001, p. 352) A imagem seria uma porta (ou uma ponte) para outras imagens, uma espécie de trajeto a ser percorrido por aquele que olha.

Ao pensar a imagem de maneira literária na obra de Sophie Calle, como um relato que precisa de cada olhar depositado em um mais além das imagens, o que surge é uma série ilimitada de novas passagens, um acento em uma captura sempre incompleta e precária diante da complexidade presente nas imagens. O que parece ocorrer para a artista é uma relação entre o visível e o invisível para além da representação, construída a partir do acontecimento que ocorreu e que continua, incessantemente, a ocorrer sobre a imagem.

Ela discute, no seio de sua obra, a ideia de que o enunciado nunca conterá o visível, assim como o visível nunca conterá o enunciado, apontando para uma dissociação contínua entre figura e discurso. A partir de Foucault, Gilles Deleuze (1992) afirma que a questão não é como ver a imagem nem o que está supostamente por trás dela, mas como se inserir na imagem, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens.

Trata-se de uma “imagem-ficção” construída no tensionamento que explora as fronteiras entre aquilo que se mostra e aquilo que se esconde. Os arranjos de textos e fotografias reinventam o sentido do autobiográfico.

A obra de Sophie Calle propõe a dimensão do furo no lugar da verdade, o que garante opacidade à sua mensagem para fazer resistir nela um espaço singular e íntimo. É a ideia de um biográfico revirado que está em jogo. Para serem efetivadas, as propostas de Calle necessitam do olhar ativo do outro, ponto que transmite o diálogo agudo entre o radicalmente singular que pode fazer memória na cultura. Cada trabalho constitui não apenas um trajeto a ser percorrido por aquele que olha, mas uma via de mão dupla entre ela e o outro: partilha que ensina tanto sobre o poético como sobre o político na arte.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. *Revista Serrote*, São Paulo, n.13, p. 99-133, mar. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Overture sur un point de vue anachronique e Overture sur un point de vue ichonologique*. In *La ressemblance par contact*. Paris: Le Minuit, 2008.
- FOUCAULT, Michel. À propos de la genéalogie de l'éthique: um aperçu du travail em cours. (Entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão). In *Dits et écrits (1980-1988)*, IV. Paris: Gallimard, 1994.
- LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe et VIOLLET, Catherine (direction). *Genèses du je: manuscrits et autobiographie*. Paris: CNRS éditions, 2000.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FRAGMENTOS DE INTIMIDADE: SINTA-SE EM CASA

Stéphane Dis (Stéphane Dimocostas Marcondes)
Universidade Federal Fluminense / Colégio Pedro II

There's no place like home (2007) foi concebido como uma escultura andante. Uma caminhada pela cidade em busca da imagem poética da casa que, segundo o pensamento de Gaston Bachelard na obra *A poética do Espaço*, traduz sentimentos como os de intimidade, proteção e primitividade. A casa é o primeiro universo do homem, o seu berço e canto no mundo, o não-eu que protege o eu. Ela abriga e protege o homem, permite-lhe sonhar, dando refúgio também a seus devaneios.

Para a realização do trabalho, pele e corpo são prolongados por um vestido da cor da pele, com mangas “bufantes” e gola estendida à altura dos olhos, cobrindo boca e nariz. As mangas alargam os ombros, enquanto a gola, que sobe até a altura dos olhos, dificulta a respiração, a comunicação e a visão dos passos a ganhar o chão. No tecido estampa-se a frase *There's no place like home* em vermelho sangue. Os pés calçam sapatos vermelhos e têm sua caminhada dificultada pela gola, que impede os olhos de fixar o chão. O salto alto dos sapatos complementa a insegurança dos passos, que seguem cautelosos sua trajetória.

Com toda a hostilidade suscitada pela veste, realizo *There's no place like home*, uma *performance*-caminhada em busca do abrigo íntimo da casa. Concretizada em

espaços públicos das cidades do Rio de Janeiro e Niterói, a *performance* é veiculada por vídeo após ter acrescida às imagens capturadas efeitos de edição e música.

Como resultado dessa caminhada, corpo e cidade terminam por imbricarem-se, tornando-se casa. O espaço íntimo da casa, sua imagem poética, expande-se para outros lugares da cidade.

Posteriormente, tal qual o filho que retorna à casa dos pais, revisito alguns dos lugares pelos quais estive durante a *performance*. Desta vez, não como mera passageira e sim como quem habita e se apropria dos ambientes em questão.

Revisitar determinados locais desdobra a pesquisa, fazendo com que novos caminhos sejam incorporados, passando a incluir outros meios expressivos, pessoas e lugares. Como em *Ação de Permutação* (2013), realizada em parceria com Raphael Arah. Uma primeira experiência de reencontro com um par de escadas que eu voltaria mais uma vez em outra ocasião e daria origem ao trabalho *Quando se acumulam as contradições* (2014), entre outros.

De forma semelhante a da realização da *performance There's no place like home*, esses dois trabalhos, bem como a maioria dos realizados após, foram realizados sem convite ao público. Dessa vez, sendo veiculados por meio de fotografias e não de vídeo.

Encontrar espaços íntimos em ambientes impessoais, como ruas e outros lugares de passagem, seria o desafio crucial dessa pesquisa artística. Como se, por meio da prática que a envolve, fosse possível uma expansão do acolhimento proporcionado pela casa a espaços outros que não o da casa em si. E que o íntimo passasse a localizar-se não somente dentro, mas fora de si mesmo, transpondo-se para os lugares habitados pela ligação afetiva entre artista e ambiente e algumas vezes, pessoas.

Assim, ocorre uma espécie de contaminação do status de interioridade e exterioridade dos lugares em questão. Ou, talvez fosse melhor dizer que, pelo inquietante intuito de torná-los abrigos íntimos, à medida que esses lugares foram tornando-se parte do próprio estofado da artista, seu estofado foi também sendo posto para fora, deixando de conter dentro de si para ganhar nova extensão. O que podemos ver nos trabalhos *Topofilia 2* (2014) e *Sinta-se em Casa* (2014).

Em ambos os trabalhos, pequenos objetos convidam o espectador a examinar de perto, como quem apanha uma lupa para observar um pequeno universo. Por suas pequenezas transborda o anseio por aproximação, pelo encurtamento de distâncias, sejam elas entre espectador e obra, arte e vida, dentro e fora.

O que antes possuía escala arquitetônica, agora encontra-se reduzido à escala de miniatura, possibilitando um esgarçamento de realidade em que é possível a apropriação, a mobilidade de uma casa fluida, transportável, transponível.

Na pesquisa, fotografia e objetos remetem a acontecimentos passados, rememoram algo que se foi. São eles a *comissura*, o elo de ligação que leva o espectador às ações que não presenciaram, contestando a efemeridade da *performance*. São o “aqui está” daquele que reconta o fragmento de uma história.

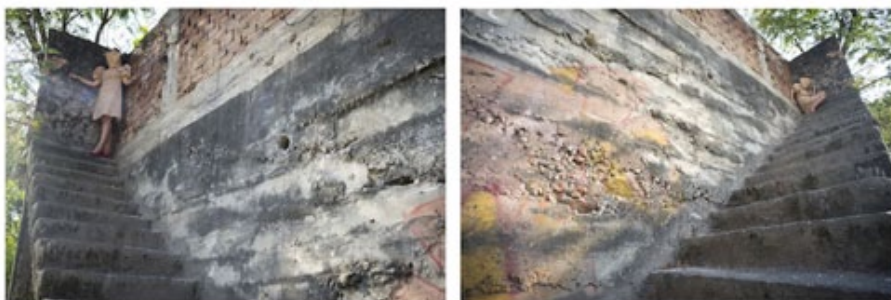


Performance e vídeo *There's no place like home*, 2007.
(frame de vídeo)

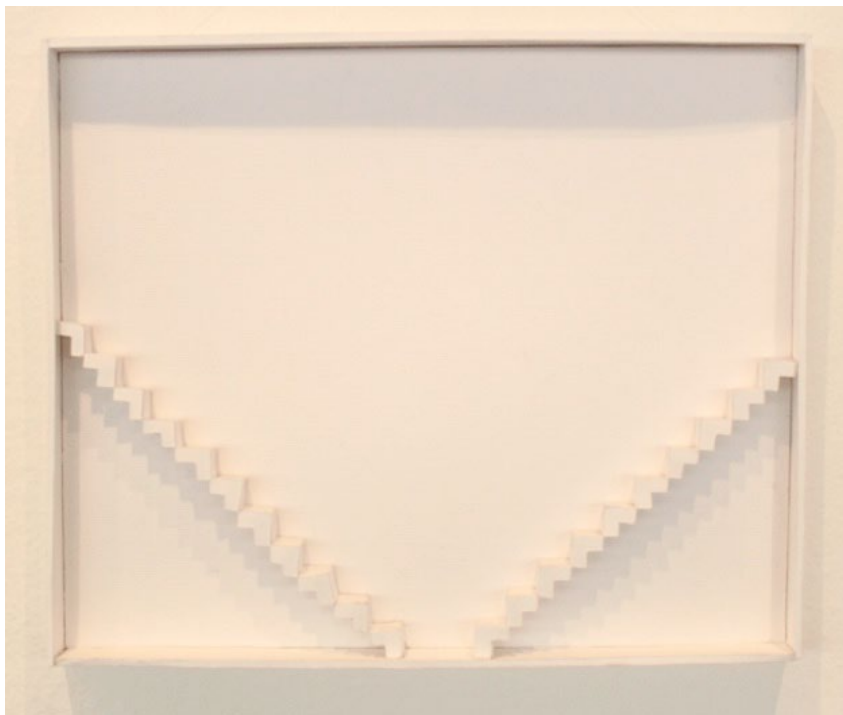
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fA9sPgihl9w>)



Ação de permutação, 2013.
(registro de ação feita em colaboração com Raphael Arah)
seqüência fotográfica



Quando se acumulam as contradições, 2014.
fotografia (diptico) - 30 cm x 70 cm
(Foto: Edu Monteiro)



Topofilia 2, 2014.
objeto, técnica mista - 21 cm x 25 cm
(Foto: Stéphane Dis)



(*Sinta-se em casa*), 2014.

registro da *performance* de distribuição de cápsulas de *Sinta-se em casa*



(*Sinta-se em casa*), 2014.
objeto - cápsulas de *Sinta-se em casa* e *Bula*
técnica mista, 25 cm x 35 cm

DANÇA DE SALÃO, GÊNERO E OBJETOS CÊNICOS NA CRIAÇÃO EM DANÇA

Elisa de Brito Quintanilha
Universidade Federal Fluminense

A pesquisa

A presente pesquisa consiste no estudo do processo artístico de criação em dança a partir de elementos da dança de salão. No primeiro ano, o estudo se concentrou na produção de documentos escritos acerca das possíveis relações e questões da dança de salão em seu contexto cultural. Entretanto, no segundo ano da pesquisa, programado para a investigação prática, começaram a aparecer dificuldades do âmbito da relação dos princípios teóricos determinados no primeiro momento da pesquisa com a prática em si.

As dificuldades podem nos levar às respostas para as nossas questões. Algumas vezes, não sabemos muito bem o que, dentro de um determinado campo de pesquisa, pretendemos estudar. Este aspecto se identifica com uma característica da pesquisa performativa defendida pelo professor australiano Brad Haseman que compreende que:

muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. (HASEMAN, 2015, p. 44)

Haseman investiga a prática como pesquisa e defende a ideia de outro modo de pesquisa, além dos métodos de pesquisa quantitativa e qualitativa: a pesquisa performativa. Para ele, a pesquisa quantitativa aborda as atividades de expressar algo predominantemente em quantidade, como por meio de números, gráficos ou fórmulas; a qualitativa envolve formas de investigação que se baseiam em dados qualitativos, ou seja, dados não numéricos na forma de palavras. A pesquisa performativa, por sua vez, consiste num método que expressa em dados não numéricos, diferentes de palavras dentro de um discurso escrito; aspectos simbólicos, envolvendo formas materiais da prática como imagens fixas, em movimento, música, som, ação ao vivo, e código digital. Brad Haseman defende, ainda, que as pesquisas qualitativa e performativa não são métodos isolados, ou seja, eles podem ser combinados, pois Haseman diz que compartilham de diretrizes básicas, como podemos observar no fragmento abaixo.

No entanto, a investigação performativa representa algo maior do que “a vez da *performance*” (que para muitos é uma forma de ação emancipatória através da contação de histórias corporificada e encenada). Este artigo propõe que a investigação performativa represente um movimento que sustenta que a prática é a principal atividade da pesquisa – e não apenas a prática de *performance* – e vê os resultados materiais da prática como representações de suma importância dos resultados de pesquisa em seu próprio direito.

Claro que seria tolice argumentar a favor de uma separação impermeável entre pesquisa qualitativa e pesquisa performativa, porque elas compartilham muitas diretrizes básicas. (HASEMAN, 2015, p. 48)

Deste modo, é cabível que encontremos uma pesquisa que agregue parâmetros de pesquisa característicos tanto do método performativo, dando conta da parte prática da pesquisa, quanto do método qualitativo, tratando dos princípios teóricos e das reflexões relacionados à pesquisa. Acreditamos ser este o caso da nossa investigação em curso, na qual trabalhamos com aspectos teóricos de embasamento e laboratórios práticos que fazem emergir questões que provocam novas reflexões teóricas.

O recorte

Na pesquisa intitulada de *criação em dança a partir de elementos da dança de salão*, surgiu uma questão importante: que elementos seriam estes? Estes elementos não pareciam muito claros para a pesquisadora. Havia em mente apenas algumas questões isoladas sobre assuntos específicos como condução e relações de poder. No estudo sobre problemas de gênero, sobretudo através da autora Judith Butler, foi possível conectar as questões isoladas em um recorte temático acerca de questões de gênero na dança de salão e começar a compreender um caminho do que poderiam ser os “elementos da dança de salão”.

A pesquisa de gênero e o uso de objetos na criação cênica

Entre o primeiro e o segundo ano da pesquisa a incerteza sobre o recorte temático parecia bloquear o desejo por buscar processos práticos. À medida que artigos sobre o contexto temático da dança de salão foram sendo escritos, as ideias para a pesquisa prática foram gradativamente se formando. O mais importante foi sobre as relações de parceria. O artigo contou com reflexões acerca de questões presentes no universo da dança de salão relacionadas a questões de gênero que podem ser questionadas e, até mesmo, repensadas por pontos de vista capazes de subverter certos conceitos arraigados e propor novas performatividades relacionadas também a questões de gênero dentro desse campo. Além disso, o texto propunha a ideia de uma parceria criativa onde as pessoas do condutor e do conduzido poderiam trabalhar juntos, com igualdade na dança, cada um em sua função e ligado ao

outro, em prol de uma dança criativa e original, independente de performatividade de gênero. Sem nos aprofundarmos muito no tema, pois já foi escrito um artigo a respeito, acreditamos ser necessária a definição da expressão performatividade de gênero. A definição abaixo é da autora Judith Butler que introduz o conceito em questão no campo dos estudos de gênero.

A ideia de performatividade é introduzida no primeiro capítulo de GT (*Gender Trouble - Problemas de gênero*) quando Butler afirma que “o gênero demonstra ser performativo – quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou que simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito” (GT, p.25)”. Butler esclarece que “(...) enquanto a *performance* supõe um sujeito preexistente, a performatividade contesta a própria noção de sujeito (GT, p. 33) (...) O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia: neste caso, um homem “masculino” ou uma mulher “feminina”. As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. (SALIH, 2012, p. 90 e 91)

Como podemos observar, Butler relaciona a performatividade de gênero à ideia da identidade que algum indivíduo pretende ou simula ser. A palavra “ser” é colocada no lugar da palavra “ter” na frase anterior, a fim de seguir a linha de pensamento de Butler acerca do gênero, pois ela defende que a identidade de gênero não é algo que se tem, mas algo que se é, algo que a pessoa é e construiu pela linguagem manifestada em suas ações. E esta linguagem não consiste apenas no vocabulário verbal, mas também gestual, de movimentos, de vestimenta, enfim, um conjunto de fatores que unidos constroem o ato de performar determinado gênero, que pode ou não coincidir com o sexo daquele que o manifesta.

Dentre as questões identificadas acerca do gênero na dança de salão, destacam-se a pressuposição de uma dama, mulher, conduzida e um cavalheiro, homem, condutor, ou seja, a própria configuração da unidade básica da dança de salão já pode ser considerada uma questão de gênero. Casais do mesmo sexo dançando

no salão também chamam a atenção dentro do contexto social dessa dança. Além disso, as relações de poder, antes, tratavam do poder que o cavalheiro tinha de escolher com quem e quando dançava num baile, e, atualmente, trata-se do poder que as damas bem sucedidas adquiriram de poder pagar por um cavalheiro de aluguel, passando da condição de mulher rejeitada sentada por todo o baile e que não dança, à mulher que paga e, portanto, dança com quem e quando quer, desde que possa pagar por isto.

Perceber questões de gênero na dança de salão e escrever sobre ela despertou a atenção da pesquisadora para objetos possivelmente cênicos, mesmo que de modo não muito consciente nos primeiros contatos com o objeto. Inicialmente, ao encontrar um tecido azul guardado há muitos anos, surgiu o desejo de confeccionar uma saia com tal tecido para ser utilizada nos ensaios. Ainda não havia nenhuma partitura de movimento definida para a pesquisa, mas a ideia de usar uma saia com aquele tecido encontrado se instalou. Algo como uma certeza de que a saia a ser confeccionada seria essencial. A própria confecção da saia poderia ser considerada, de certo modo, uma prática artística. Como o conhecimento de costura não é profissional, e sim, artesanal, demorou alguns dias para a saia ficar pronta. Ela foi costurada à mão e ficou um pouco diferente do que se espera para uma saia rodada, em parte devido ao tipo do corte do tecido em relação ao modelo de saia que se desejava confeccionar, em parte devido à falta de experiência de quem a costurou. O tecido era pequeno para construir uma saia rodada com todos os lados iguais. Então, a saia rodada ficou comprida na frente e atrás e curta nas laterais do corpo, direções que podem ser invertidas pelo simples giro do elástico na cintura.

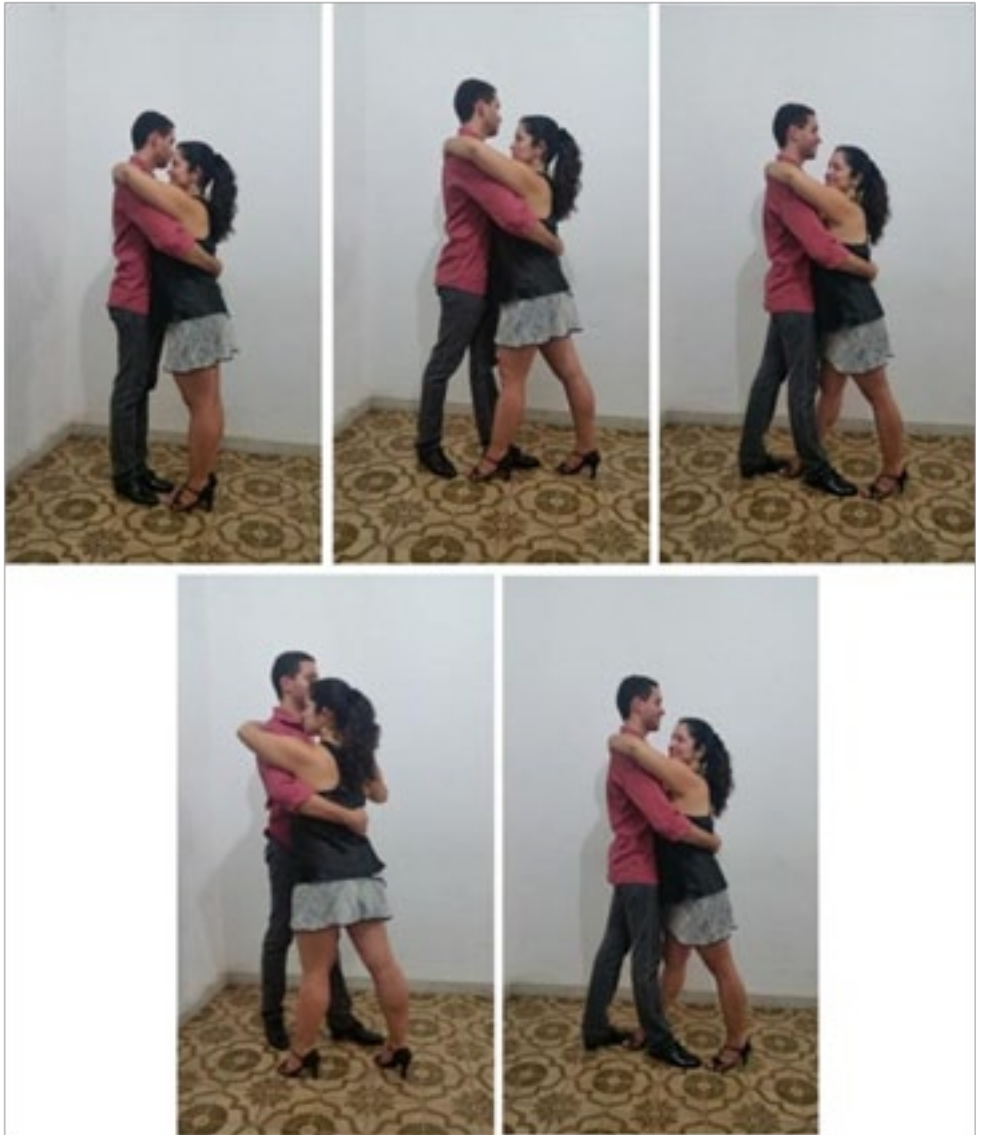
Após a saia ficar pronta, conseguimos iniciar os laboratórios criativos. O primeiro laboratório se configurou na criação de uma breve sequência a partir de um tango eletrônico. A música e a variação do passo básico do bolero foram as principais motivações desta primeira sequência.

No passo básico do *Bolero*, partindo do ponto de vista do cavalheiro, temos uma caminhada para frente e para trás, pela qual a perna esquerda vai à frente, sem transferir totalmente o peso do corpo para esta, sem levantar a perna direita do chão. Em seguida, retorna-se o peso do corpo para as duas pernas, transferindo, em seguida, o peso para a esquerda e levantando a direita que pisará atrás, sem que se retire a esquerda do chão e sem transferir totalmente o peso para esta

perna, para depois a perna direita ir novamente à frente, passando pelo peso das duas pernas e já deixar esquerda leve novamente para reiniciar o movimento. Esta sequência pode ser resumidamente descrita, sob o ponto de vista do cavalheiro, como: meio passo (à frente – perna esquerda), um passo (atrás - perna esquerda), meio passo (atrás - perna direita), um passo (à frente – perna direita). No caso da dama, a movimentação se dá da mesma maneira, com os lados opostos, ou seja, espelhados em relação aos movimentos do cavalheiro. Abaixo, podemos observar, na sequência de imagens, alguns dos principais momentos da realização do passo básico do *Bolero*. Sob o ponto de vista do cavalheiro, temos o primeiro quadro de preparação, o segundo, meio passo à frente (perna esquerda), o terceiro, um passo atrás (perna esquerda), o quarto, meio passo para trás (perna direita) e o quinto, um passo para frente (perna direita).

A ideia de partir de elementos da prática da dança de salão surgiu do desejo de investigar a dança de salão a partir de seus próprios elementos técnicos, identificando-os e modificando-os. Para tanto, tínhamos o objetivo de utilizar o Laban Movement Analysis (LMA), também conhecido como Sistema Laban/Bartenieff como embasamento. De modo muito resumido, podemos definir o Sistema Laban/Bartenieff ou LMA como uma abordagem sobre as investigações de Rudolf Laban acerca do corpo e do movimento integrada por muitas contribuições dele e de seus seguidores. É composto por elementos centrais que tratam o Corpo, o Espaço, o Esforço e a Forma, que fundamentam o olhar analítico sobre o movimento nas mais diversas circunstâncias.

Dentro deste campo de estudo, destacamos a pesquisa de Irmgard Bartenieff e um de seus princípios de movimento, os Padrões Neurológicos Básicos (PNB), que dizem respeito ao desenvolvimento neurofisiológico do ser humano da gestação à vida adulta, passando por etapas que se iniciam num organismo unicelular, relacionado ao padrão que aborda a respiração celular, passando por desenvolvimentos de organizações similares aos do peixe, réptil, mamíferos, conforme no processo evolutivo das espécies. Não nos prenderemos no estudo dos padrões neurológicos básicos, pois o que mais nos interessa sobre eles é a ideia dos padrões de movimento. A partir da ideia dos PNB de Bartenieff, foi possível perceber a possibilidade de identificar alguns padrões de movimento básicos dentro da dança de salão para, a partir destes, investigar a criação em dança, tendo como estímulo os tipos de movimentos identificados nesses padrões.



Passo básico do bolero

Foi possível identificar os principais padrões: caminhadas, movimentos de riscar o chão com os pés, movimentos de deslizar os pés no chão, giros e meias voltas, acentos. Além disto, foram criadas algumas sequências de movimentos a partir destes padrões identificados. Mas o corpo em sua memória, em diversos laboratórios, recorria em diversos momentos a recortes de passos da dança de salão. Alguns movimentos criados pareciam em mecânicos demais, ou seja, sem uma contingência sensível.

Outra possibilidade para a criação – os objetos

Ao notar esta carência do sensível na cena, surgiu a busca por outro viés para estimular a criatividade. Observamos que as sequências já criadas e as partituras de movimento que tinham como suporte a saia azul confeccionada, da qual falamos anteriormente, apresentou aquela relação sensível de que sentíamos falta nas outras sequências. A partir daí compreendemos que a relação com o objeto poderia ser um ótimo estímulo para a criação de movimentos, considerando também a experiência da pesquisadora em questão em dançar com objetos e como atriz. Além disto, a relação com a saia, enquanto objeto cênico, parecia muito interessante e coerente com o tema das relações de gênero e poderia tornar mais viva toda aquela movimentação elaborada a partir dos padrões de movimento que ainda tinha uma forte roupagem de dança de salão.

A saia, enquanto objeto cênico, despertou a lembrança de experiências de cerca de mais de dez anos vivenciando a oportunidade de atuar, dançar e coreografar com objetos, sendo estes, predominantemente, bastões de metal, chamados de *baton twirling* (no Brasil também chamado de baston), bandeiras em mastros, pompons, fitas como as de ginástica artísticas e, no caso do teatro, objetos e adereços que compuseram os espetáculos e exercícios em que se pode atuar. De modo muito inconsciente, nos exercícios de improvisação com o objeto-saia, estas experiências se revelaram na movimentação da artista, seja na relação de mobilizar o objeto, seja nas expressões de interação com ele. Poderia dizer que o objeto trouxe um tom para a cena, uma cara, uma ideia capaz de ancorar a movimentação.

A experiência do corpo em interagir cenicamente com objetos intensificou a presença do objeto-saia na pesquisa e, pensando no próprio tema do estudo sobre as relações de gênero na dança de salão e objetivo da criação cênica, notou-se

que os símbolos e ícones relacionados a questões de gênero na dança de salão poderiam configurar outro ponto de partida para esta criação, diferente daquele prioritariamente proposto dos padrões de movimento e talvez capaz de integrar as duas propostas criativas. E novos objetos passam a ser experimentados, tais como um arranjo de cabeça em forma de flor, sapatos de salto alto e um chapéu do tipo panamá.

Compreende-se que a relação do corpo com objetos na cena seja capaz de abordar de maneira sensível e sutil pequenos aspectos das questões de gênero que se pretende elucidar em torno do contexto da dança de salão. Os próprios objetos já se apresentam como signos icônicos de papéis de gênero e, além disto, os movimentos poderão suscitar diferentes olhares para estes objetos em cena.

Nesta abordagem criativa com os objetos, a história deste corpo cênico com a dança de salão passa a aparecer pela própria vivência contida nele com os movimentos próprios desta dança e pelas suas associações criativas movidas pelo estímulo do objeto. Deste modo, nota-se que o controle racional do ator-bailarino-criador sobre o movimento criado torna-se menor, diminuindo a incidência de movimentos que ainda sejam fragmentos de passos da dança de salão. Por outro lado, timidamente, começa a surgir em cena aquela relação sensível de que sentíamos falta, dotada de uma espécie de sentido, a qual parecia estar oculta nas sequências criadas sob o estímulo dos padrões de movimento, configurada agora por meio da construção da relação da atriz-bailarina com o objeto na cena.

Sobre a relação com o objeto em cena

Quando um objeto entra na cena, ele se torna um novo interlocutor para o ator-bailarino, um “corpo” diferente que está na cena, com o qual o bailarino se obriga a interagir. No processo de criação cênica em dança com o objeto, podemos sinalizar quatro grandes fatores importantes para estabelecer a relação com o objeto: observar as características do objeto, investigar a interação do corpo com o objeto, contracenar com o objeto e investigar novos usos para ele em cena. Assim, procuraremos descrever a seguir cada um destes fatores do modo como os compreendemos no processo de investigação cênica.

Quanto às características do objeto, partimos do princípio de que ele é físico, portanto, material, construído a partir de alguma matéria com propriedades

peculiares a ela. Mesmo que consideremos o ar como um objeto, por exemplo, sua materialidade é o próprio ar e o modo como se configura: frio, quente, com neblina, permitindo possibilidades específicas de interação. Então, é importante estar, em primeiro lugar, atento a estas características físicas do objeto a ser utilizado na cena. Cada objeto é feito de um material específico como, por exemplo, tecido, plástico, metal, dentre outros; possui um volume próprio, considerando todas as suas dimensões de altura, comprimento e profundidade; e um peso próprio e características formais e estéticas próprias, como suas cores e desenho. Além disso, ele ocupa um determinado lugar no espaço de acordo com a forma em que se encontra.

Tomemos como exemplo a saia confeccionada nesta pesquisa. O material que a constitui é o tecido, que é azul metálico. Trata-se de um tecido maleável, porém com um peso equilibrado no caimento da saia, de modo que ela não fique nem pesada demais, nem leve demais para ser girada e mobilizada. Ela possui um elástico na cintura e modelagem rodada, apesar das dimensões diferentes em seus lados, que são opostamente semelhantes e perpendicularmente diferentes. O comprimento das partes maiores bate nos joelhos da atriz-bailarina, enquanto o da menor parte chega à altura de suas coxas.

A maneira como se configuram essas, principalmente, e outras características podem determinar que tipos de interações físicas são possíveis com este objeto. Por exemplo, o balançar de uma saia rodada, como se ela fosse uma bandeira, é possível e apresenta um efeito visual próprio para a saia. Por outro lado, se tentarmos realizar o mesmo movimento, como de balançar uma bandeira, com um chapéu do estilo panamá não apenas o movimento fisicamente será diferente devido às características do objeto, como também seu efeito visual.

Assim, podemos destacar que, na interação com objetos e na relação de mobilizá-los em cena, é imprescindível estudar as características do objeto, como se ele fosse, conforme citamos acima, outro corpo que interage na cena, um parceiro de cena. Pensando na relação presente na dança de salão entre dois corpos, nota-se que, assim como na dança a dois, quanto mais se conhece o corpo do parceiro, melhor é a interação na dança e no ato criativo da dupla. Considerando o objeto como o parceiro de cena, ao conhecer bem suas características, será possível o surgimento de um leque cada vez maior de possibilidades cênicas entre o corpo do artista e o corpo do objeto.

Outro fator importante é a interação corpo-objeto. A interação corpo-objeto consiste no grau de relacionamento entre o corpo e o objeto na cena. Quanto mais este corpo do ator-bailarino conhecer o corpo do objeto, maior será o campo de percepção das possibilidades de interagir com ele na cena. Neste relacionamento, o objeto não aparece como um instrumento para o ator-bailarino, mas como um componente da ação. Ou seja, ao ser manipulado pelo ator-bailarino em suas diferentes partes do corpo, este objeto não se move apenas pela intervenção dele, mas sim, com ele, pois o ator-bailarino o mobiliza, por um lado, como parte do seu corpo e, por outro, como se ele fosse seu interlocutor na cena, atuando com ele por meio do corpo e do movimento.

Seu papel na cena não é acessório, ou de servir como adereço, mas, ao interagir com o corpo do ator-bailarino, se torna o centro do ato cênico junto a ele, deflagrando experiências e estimulando diferentes olhares sobre esta relação que estabelece em cena. Na sua interação com o corpo, o objeto e as questões que a sua presença em cena pode levantar, despertam a atenção para esta própria presença em cena, provocando possíveis questionamentos. Por que esse objeto está ali? Que tipos de pensamento ele incitará? Quais relações a presença do objeto em cena e a sua interação com o corpo do ator-bailarino pode sugerir para quem assiste a obra?

Assim, objetiva-se, na interação corpo-objeto, uma relação em que ambas as partes sejam vistas como um só, em um grau máximo de interação, seja desses dois elementos observados como um só corpo, seja vendo-os como dois corpos em um só movimento cênico. Desse modo, quanto mais intensas forem essas interações, mais evidentes serão as relações construídas na cena, que poderão assumir diferentes funções, tais como afetivas, estéticas, irônicas, bem humoradas e políticas, dentre tantas outras possíveis.

No ato de contracenar com o objeto em cena, buscamos apoio nos estudos do pesquisador da Universidade de São Paulo Felisberto Sabino da Costa, que escreveu um artigo para a Revista *Moin-Moin* sobre algumas relações do objeto com o ator na cena do teatro contemporâneo. Destacamos uma passagem em que ele realça a criação da presença do objeto em cena a partir da relação de corpos, que entendemos aqui como a relação dos corpos do objeto e do ator. Ele fala da capacidade dessa presença do objeto gerada pela fricção dos corpos de produzir

sensações e emoções, de modo que no espaço-tempo cênico, este objeto converte-se em personagem, em uma relação na qual o ator, na cena, ora joga contracenando com o objeto, ora faz de si mesmo o objeto.

Há, em torno de qualquer objeto, uma aura de espaço físico criada pela sua presença, em que se constrói dramaturgia pela fricção (relação de corpos), gerando sensações e emoções diversas. No teatro contemporâneo, no qual a tríade drama, ação, imitação é posta em xeque, o objeto, como já observado, adquire novo estatuto, em seus múltiplos modos de relação com o espectador. Entre as inúmeras acepções, podemos ressaltar algumas, nas quais vislumbramos a gama de situações em que ele se “presenta” no espaço-tempo cênico. Posto em palavra, o objeto sofre ressemantizações. Feito matéria, ele é mostrado, consumido, animado, construído ou destruído. Converte-se em personagem, sofre metamorfoses, traz em si um caráter lúdico, simbólico, e opera deslizamentos metonímicos e metafóricos. O atuante joga com o objeto e faz-se objeto em cena, em distintos graus. (DA COSTA, 2007, p. 116)

Um exemplo evidente dessa presentificação no trabalho cênico que compõe esta pesquisa é o giro do chapéu sobre o dedo. Quando giramos o chapéu sobre o dedo num nível acima da cabeça da atriz-bailarina, parece que aquele chapéu ganha uma vida própria que, em cena, dispensa quaisquer outros movimentos que se possa realizar neste momento. Para quem assiste, há o desejo de contemplação apenas do giro. Trata-se de um modo de construção de um novo personagem na cena, nesse espaço e tempo cênico, por meio do movimento girante do chapéu, que se presentifica e se torna capaz de despertar diferentes interpretações, sensações e caminhos de compreensão em quem observa tal movimento.

Por último, destacamos o fator da produção de novos usos para este objeto. É nítido que, ao investigarmos a interatividade de um objeto surgem muitas relações diferentes da comumente esperada para ele. Podemos explorar um chapéu em seu uso apropriado, na cabeça, que é o lugar onde se espera ver o chapéu comumente.

Porém, a relação com o objeto se torna mais interessante quando propomos novos usos para este chapéu, que na investigação de movimentos no corpo pode se configurar provocando a interação dele com diferentes partes do corpo. Nesses novos usos dos objetos, defendemos a ideia de que eles esvaziam-se de seus significados originais e assumem diferentes roupagens metafóricas, de acordo com a cena e com a movimentação proposta.

Para tanto o ator-bailarino-criador precisa se permitir experimentar as mais inusitadas possibilidades de contato e uso deste objeto na cena, mesmo que algumas propostas lhe pareçam ridículas ou mesmo bobas, pois, muitas vezes, através de uma ideia que se julga ridícula ou boba, poderemos perceber um caminho que realmente funcione estética ou conceitualmente em cena.

O uso do objeto na criação pode, em alguns momentos, parecer um fator limitador. As regras podem muitas vezes nos levar para lugares óbvios na criação dos quais parece ser difícil de fugir e, por outro lado, ser libertador. Podemos compreender que o objeto, como regra cênica, pode ser libertador, na medida em que obriga o pesquisador criativo a não aplicar os movimentos de que mais gosta e aqueles que apresentam maior afinidade com seu corpo, libertando-o de seus padrões ou vícios, para experienciar novas possibilidades de mover seu corpo por meio da presença do objeto em cena. Mesmo que o pesquisador recorra a padrões enraizados em seu corpo, o objeto interferirá nesses padrões, pelo menos os modificando e apresentando ao pesquisador uma nova maneira de realizá-los.



Giro do chapéu

Conclusão

Ao destacar o processo da pesquisa em criação em dança a partir da dança de salão, o relato acima apresentou a ideia de que a presente pesquisa classifica-se como performativa-qualitativa, por integrar experimentações práticas a relatos escritos descritivos e analíticos sobre prática e o conteúdo em torno dela. A ideia original da investigação prática sobre os padrões de movimentos da dança de salão foi delimitada a partir da noção de padrões de movimento de Irmgard Bartenieff. Após selecionar padrões de movimento característicos da dança de salão e criar sequências sob o estímulo desses padrões, notou-se a necessidade de outro tipo de elemento em cena que evidenciasse questões sensíveis relativas ao tema da pesquisa. Assim, vem sendo somada à ideia de criação deflagrada por padrões de movimentos, a proposta da pesquisa investigativa sobre a criação a partir do estímulo de objetos cênicos identificados com papéis de gênero da dança de salão. Além disso, é muito importante destacar que o recorte temático das questões de gênero tornou possível a identificação dos elementos da dança de salão com que se desejava trabalhar para a criação cênica e contribuiu para a decisão de utilizar objetos cênicos como estímulo criativo.

Referências

DA COSTA, Felisberto Sabino. O objeto e o teatro contemporâneo. *Móin- Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In SILVA, Charles Roberto da et al. (orgs.) *Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC – ECA/USP, v. 3, n.1, p. 41, 2015.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CIDADE OCULTA: UMA PESQUISA EM POÉTICAS VISUAIS

Bruno Ravazzi Lima
Universidade Federal de Uberlândia

Este relato de pesquisa artística reflete acerca de uma percepção do espaço urbano, limitada pela profusão de anúncios e mídias da comunicação visual. Esse excesso de informações vivenciadas todos os dias faz com que a cidade seja compreendida como “[...] um paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela superfície, submerso em seus despojos”. (PEIXOTO, 1998, p. 149) Pelo fato de sermos atingidos por tanta informação visual ao mesmo tempo, passamos a não “enxergar” mais nada, tudo se torna a mesma coisa.

As informações passam despercebidas aos olhos de quem vivencia a cidade como ambiente de passagem. Coloca-se aqui a região central do espaço urbano como um ambiente de passagem, pois nos referimos ao público que o vivencia para se deslocar de uma região a outra, ou então, com o simples intuito de adquirir produtos ou serviços. Dessa forma, acabamos por não apreender as características da cidade pois, vivemos correndo contra o tempo do consumo capitalista atual.

Essa pressa nos impede de perceber e de refletir sobre o quanto o acúmulo de imagens modifica nossa percepção sobre a cidade. Isso dialoga com a ideia do autor Kevin Lynch que constata que são poucas as pessoas que percebem a “feitura” da cidade, elas até podem perceber outros problemas como o trânsito e a poluição, “mas dificilmente se apercebem do valor de arredores harmoniosos” do design de uma cidade harmoniosa, e completa enfatizando que “em uma cidade, um ambiente belo e agradável é algo raro, impossível, diriam muitos”. (1988, p.12)

Esta visualidade cheia de excessos, característico dos grandes centros urbanos, parece positiva para alguns comerciantes, porém, segundo Rose de Melo Rocha, “quanto maior e mais extensiva a profusão de visualidades, menor e menos intensa é a possibilidade de visibilidade. O que muito se mostra, pouco se dá a ver. A visualidade excessiva é uma estratégia de invisibilidade”. (2006, p. 7) Tal apontamento enfatiza que o excesso de visualidade pode causar, ao contrário do que muitos esperam, uma invisibilidade da imagem.

A palavra visualidade em seu sentido comum é entendida como a imagem visual e pictórica que temos de alguma coisa. Segundo o dicionário Mini Aurélio (VISUALIDADE, 2010), visualidade, tem sua origem em visual e ainda em visualizar. Visualidade significa “ter a percepção visual de algo”, ou ainda, perceber aquilo que está diante de nossa vista, que nos dá capacidade de perceber o mundo com nossos próprios olhos através da visão. Também se atribui a este termo, conforme o referido dicionário, o significado de ser algo cambiante, que provoca mudanças ou alterações, podendo ser relacionado à miragem, trazendo uma falsa realidade, uma ilusão.

Estudioso do Urbanismo, Lynch (1998), em seu livro *A Imagem da Cidade*, aborda questões sobre a “legibilidade” da paisagem urbana, conceito que determina a facilidade de leitura de alguma coisa. Essa “legibilidade” tem a ver com as percepções que as pessoas têm da cidade onde moram, da estrutura física da mesma. “A imagem de um bom ambiente dá um sentido importante de segurança emocional”, permitindo que este estabeleça uma relação mais harmoniosa com o mundo, ao contrário de um ambiente desorganizado que pode provocar insegurança e caos. As pessoas sentem-se mais acolhidas e dispostas no ambiente onde vivem, quando existe harmonia, tanto nas estruturas físicas, quanto no aspecto visual da cidade. (LYNCH, 1988, p.12-14)

Ainda segundo este autor, algumas pessoas acabam se adaptando ao caos e não percebem a cidade como um ambiente caótico, o que não permite usufruí-la de forma total. Deixando de enxergar alguns elementos importantes para o conhecimento da cidade e, conseqüentemente, do local onde vivem. (LYNCH, 1988)

Seria importante fazer com que as pessoas compreendessem o quanto uma cidade visualmente em harmonia poderia melhorar a sua própria qualidade de vida e a dos outros também. Porém, o que vemos acontecer é realmente o contrário, “como se houvesse o temor de que do vazio pudesse surgir uma ameaça”, como descreve Nelson Brissac Peixoto em seu livro Paisagem Urbana, e assim, o excesso de comunicação continua ganhando cada vez mais força na paisagem da cidade. (1998, p. 175)

Dessa forma, a cidade se manterá sufocada pela poluição visual presente e nunca haverá qualquer “indício de ausência”. (PEIXOTO, 1998, p. 175) As superfícies sempre serão completamente tomadas por todos os tipos de objetos, estaremos imersos em uma incrível disputa entre painéis e letreiros cheios de imagens e textos gigantescos. Isso provoca o que chamamos de visão de túnel. Nosso olhar fica “preso” apenas no caminho passageiro e não percebemos a cidade de uma forma sensível.

Para nos tornarmos parte ativa de um processo artístico no espaço urbano, devemos nos portar como ativistas da cidade, pois “os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa dele” e devemos ser mais engajados em uma atuação mais assumidamente política e social. (LYNCH, 1988, p. 11-12)

O processo artístico

O processo artístico relatado a seguir é proveniente da reflexão sobre a visualidade do centro comercial da cidade de Uberlândia, situada na região do Triângulo Mineiro, estado de Minas Gerais.

Propomos, através de uma prática artística, instigar as pessoas sobre a forma como observamos a cidade e, refletindo sobre como a olhamos, mas não conseguimos, de fato, vê-la. Estabelecemos um olhar sensível sobre a perspectiva do espaço

visual urbano abordando conceitos ligados às relações entre o artista, o público⁴⁴ e a cidade.

Sobre essa relação entre o artista e o público, podemos trazer à tona os conceitos abordados por Nicolas Bourriaud em sua obra denominada *Estética Relacional* que trata da “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam”, ou seja, a obra de arte contemporânea pautada nas relações sociais, históricas e culturais existentes. (2009, p. 151)

Bourriaud é escritor, crítico e curador francês, no referido livro, reúne obras de artistas contemporâneos que trabalham com práticas artísticas “processuais ou comportamentais”. (2009, p.151) Esses artistas criam situações que reúnem pessoas e promovem “noções interativas, conviviais e relacionais.” (BOURRIAUD, 2009, p. 151) É uma forma de arte produzida a partir das relações humanas, o que vem ao encontro das práticas artísticas realizadas nesta pesquisa.

Essas práticas se propuseram a interferir no modo de agir e de pensar dentro de uma realidade já existente, no caso a relação do público com os aspectos físicos da cidade. A arte relacional, na definição de Bourriaud, reúne um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado” como os das galerias de arte e museus. (2009, p. 151)

Por isto, tratamos esta iniciativa como uma maneira de propiciar às pessoas uma percepção sobre a quantidade de informações visuais publicitárias que somos obrigados a ver todos os dias, instigando-as a perceber o que deixamos de enxergar pelo fato de estar tudo “coberto” por esses elementos.

Não se trata de fazer um muro de lamentações sobre aquilo que limita nossa visão, pelo contrário, é uma forma de estimular uma reflexão sobre o excesso de

44 O termo público é utilizado para designar um conjunto de pessoas que irão se envolver com a prática artística proposta na pesquisa. Segundo Teixeira Coelho (2000), em seu *Dicionário Crítico de Política Cultural*, o termo designa “o conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espetáculo, visitam um museu, frequentam uma biblioteca, compram certos discos, sintonizam determinado canal de rádio ou TV, leem determinado jornal, autor ou gênero literário etc. Fala-se, assim, em público de cinema, de arte, de literatura e, mais genericamente, em público de cultura. Neste sentido, tem como sinônimos, não menos imprecisos, designações como espectadores, consumidores, usuários, leitores, ouvintes, telespectadores etc.”.

informações visuais presentes no centro da cidade de Uberlândia, instigando um olhar para além das propagandas, para uma nova perspectiva sobre a cidade ao tentar responder a pergunta: o que se esconde por trás dos painéis publicitários que cobrem as fachadas de alguns edifícios?

Com o objetivo de responder a esta pergunta, fez-se necessário caminhar pelo centro da cidade de Uberlândia buscando “ver a cidade com outros olhos”, caminhando pelas ruas da cidade sem um trajeto pré-definido, tentando desprender o olhar das publicidades, observando e analisando o seu excesso.

Este trajeto foi realizado tendo como base prática e conceitual a “Teoria da Deriva”, a qual “é um modo de comportamento experimental em uma sociedade urbana. Além de modo de ação é um meio de conhecimento”. (JACQUES, 2003, p. 80) Esta teoria foi criada por um grupo de intelectuais franceses que se denominava Internacional Situacionista. Um de seus principais fundadores e principal intelectual foi Guy Debord, que tem sua pesquisa relacionada à arquitetura e ao urbanismo e que pensa no comportamento afetivo das pessoas em determinadas situações urbanas com o propósito de sair dos projetos cotidianos rotineiros para olhar a cidade de uma maneira aleatória. (JACQUES, 2003)

Esse olhar a cidade em Deriva revela aspectos que o olhar diário esconde. Colocamos em uma posição mais sensível ao estabelecer uma relação de liberdade com o espaço, possibilitando-nos quebrar as regras da vida cotidiana e fugir da alienação. Usa-se o princípio da Deriva como forma de apreender a cidade, sendo uma importante ferramenta no processo de construção da pesquisa.

A partir de um andar não automatizado, criei um caminho próprio, um trajeto por onde não me preocupei em ser, necessariamente, mais curto ou mais longo, nem mesmo mais óbvio, mas sim buscando estar aberto aos sentidos e às novas descobertas.

O ponto inicial para a maioria das minhas caminhadas à deriva era, principalmente, o entorno da Praça Tubal Vilela, no centro, por se tratar de uma região com grande relevância histórica para a cidade e também possuidora de uma característica prioritariamente comercial onde se concentra grande quantidade de propagandas.

A partir deste ponto, já é possível notar a quantidade de informações visuais existentes em forma de painéis publicitários, panfletos, faixas, placas etc. Ao seguir o trajeto pelas principais avenidas do centro, como Afonso Pena, Floriano Peixoto, João Pinheiro e também pelas Ruas Santos Dummont, Olegário Maciel e Duque de Caxias, observei o quanto ficava cada vez mais forte a presença dos painéis publicitários.

Dentre tantas informações, notei a existência de alguns antigos imóveis que, até então, a mim passavam despercebidos. Certamente por estarem “cobertos” pelos painéis de publicidade. Durante o percurso, fotografei alguns imóveis como o Edifício Cynthia. Posteriormente, constatei, através de pesquisa no site da Prefeitura Municipal de Uberlândia, que estes imóveis fazem parte do Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais, IPAC.

Estes imóveis, pertencentes ao Inventário de Proteção do Acervo Cultural⁴⁵ (Patrimônio Inventariado), foram catalogados pela Prefeitura Municipal de Uberlândia entre 2001 e 2011, e se encontram documentados e armazenados atualmente no Acervo Público Municipal para consulta, onde fiz algumas visitas e colhi material como informações históricas e fotos. Dentre as características necessárias para fazer parte deste inventário estavam sua relevância histórica como acervo cultural da cidade.

Analisando os documentos dos inventários, encontrei no item Fatores de Degradação, a seguinte afirmação com relação a integridade formal do imóvel: “pode-se apontar a poluição visual como um fator de interferência, principalmente na fachada frontal”. Além disso, segundo Cíntia Maria Chioca Lopes (MINAS GERAIS, 2002), responsável por um dos inventários, os estabelecimentos comerciais presentes no térreo destes imóveis são responsáveis pela inserção de “placas, luminosos, folders, banners e diversas outras formas de comunicação visual, com cores diversas e gritantes, tamanhos inadequados, que cobrem parcialmente a fachada e impedem a sua visualização”.

45 O Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Prefeitura Municipal de Uberlândia utiliza como fundamentação as orientações do Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais como base para sua elaboração. “O IPAC/MG: subsidia o conhecimento de bens de interesse de preservação, estado de conservação e fatores de degradação; instrumentaliza as ações no âmbito estadual, regional e municipal através da atuação do poder público; subsidia diagnósticos e pesquisas voltadas ao planejamento urbano e regional, turístico e ambiental, a educação patrimonial, programas de revitalização de centros históricos e salvaguarda de manifestações culturais de toda natureza; orienta a atuação dos Conselhos de Patrimônio Cultural na definição de áreas e diretrizes de proteção e a mobilização da sociedade civil na salvaguarda de acervos culturais.” (IPAC)



Antigo Hotel Zardo
(Foto: Bruno Ravazzi, 2015)

Ainda no relatório, podemos perceber como sugestão de medidas de conservação “a criação de critérios para a implantação de qualquer tipo de elemento de comunicação visual, de forma a assegurar a integridade formal da edificação e o conforto visual das pessoas que por ali passam”. (UBERLÂNDIA, 2002) Regulamentação inexistente até o momento.

Através desta experiência percebi que há muito da cidade “escondido” pelo excesso de comunicação visual, tais como antigos imóveis os quais são de grande importância para o entendimento da memória cultural da cidade.

Durante o processo de investigação sobre os imóveis catalogados, realizei algumas pesquisas utilizando um recurso do Google Maps chamado Street View⁴⁶, neste caminho virtual pela cidade pude revisitar vários locais por onde havia passado e também conhecer outros que não havia notado.

Fiz algumas capturas de imagens da tela do computador e notei que a apropriação de imagem poderia ser útil em meu processo de criação. Neste primeiro momento trabalhei apenas com a manipulação das imagens do Edifício Cynthia, fazendo com que, após vários testes de edição, o imóvel “desaparecesse” da imagem, evidenciando apenas as propagandas publicitárias pertencentes ao comércio do piso inferior. Sendo assim, tornei a arquitetura do imóvel “invisível”.

Após a edição das imagens, optei por criar um material gráfico em formato de cartão-postal que pudesse dialogar com os imóveis analisados. No material gráfico, inseri as seguintes informações: imagem do imóvel editada na parte frontal e, no verso, localização do edifício no mapa, título e ano do trabalho, nome do artista e endereço eletrônico do projeto para maiores informações. Além da seguinte frase: “Pelos caminhos que você percorre, há muitos detalhes escondidos”.

Outros artistas também já desenvolveram trabalhos utilizando frases e mídias da comunicação de massa, tendo a cidade como contexto. Um exemplo é Paulo Bruscky com seu projeto “Arte Classificada”, de 1970, em parceria com Daniel Santiago, no qual publica anúncios pagos em jornais com proposições artísticas, poéticas e políticas, buscando meios de interferir no cotidiano do leitor, apropriando-se da

46 *Street View* é um recurso do *Google Maps* “com as imagens em 360 graus” que permite que seus usuários explorem “pontos de referência do mundo inteiro” sejam eles naturais ou urbanas e, ainda, permite conhecer o “interior de locais como museus, arenas, restaurantes e pequenas empresas.” Fonte: <https://www.google.com/intl/pt-BR/maps/streetview/>. Acesso em 06/5/2015.



Edifício Cynthia
Imagem manipulada digitalmente
Captura de tela do Google Maps StreetView
Bruno Ravazzi, 2015.

folha impressa como espaço expositivo. Para o artista, a “arte classificada” é mais uma das possibilidades de ver a arte e poesia circulada em meios alternativos. (ITAÚ CULTURAL)

Após a confecção das peças gráficas, fui para a Praça Tubal Vilela realizar a proposta artística. Escolhi um local próximo ao endereço do Edifício Cynthia, onde eu abordava as pessoas fazendo a seguinte pergunta: “Você sabe onde fica o Edifício Cynthia?”. A maioria das pessoas abordadas não soube responder o local com exatidão, então eu entregava o cartão-postal e apontava para a esquina ao lado, onde fica o edifício, confrontando a imagem presente no postal com a arquitetura do local.

Nessas experimentações em meio social, as peças gráficas foram utilizadas não como uma obra de arte, mas sim como “objeto relacional”, pois foram utilizados apenas como uma interface, ou seja, uma forma de aproximação entre o artista e o público para desencadear uma reflexão.

Os postais não devem ser encarados como um produto artístico a ser contemplado sozinho, mas sim como o princípio ativo que vai fazer a ligação entre o artista e o público, sendo que, somente essa proximidade, essa relação humana e social, pode ser chamada de obra de arte. O material gráfico é o objeto relacional, capaz de aproximar o artista e o público a respeito de um questionamento, valorizando o contato com o público. Os espectadores são levados a questionar a informação, ao invés de apenas contemplá-la. (BOURRIAUD, 2009)

Foram feitos registros desta prática artística por meio de fotografia e captação de áudio que, posteriormente, foram publicados em uma página da internet criada na rede social Facebook. Escolhi esta rede social por ser atual e de fácil acesso que proporciona a disseminação e divulgação da pesquisa, possibilitando o acompanhamento com dados de visitação e alcance das publicações.

A página da internet foi intitulada Abrindo Horizontes, pela ideia de querer abrir o olhar das pessoas para estes imóveis que se encontram escondidos atrás dos painéis de publicidade. Outro aspecto importante da página criada para a web é o seu poder de prolongamento da ação, fazendo com que se atinja, indiretamente, outras pessoas que não estiveram presentes no local da ação. É um trabalho que se reconfigura para o virtual e continua operando enquanto proposta artística.



Registro da ação na Praça Tubal Vilela em frente ao Edifício Cynthia
(Foto: Patrícia Borges, 2015)

A distribuição do material gráfico permitiu, naquele momento, a aproximação da arte com as pessoas em seu ambiente de convívio, possibilitando o diálogo entre o público e o artista. Estar ativo na ação, registrando e colhendo dados a respeito da reação dos passantes diante do trabalho apresentado, contribuiu com o processo de reflexão sobre o papel de artista pesquisador e sobre a temática proposta.

Experimentei algumas formas para esta relação com o espectador. Quando me aproximava das pessoas com uma grande quantidade de impressos nas mãos, elas nem paravam para me ouvir, provavelmente achando ser apenas mais uma peça de propaganda. Quando apenas entregava o cartão-postal sem dizer nada, nem o olhavam, apenas o guardavam ou descartavam mais tarde.

Abordar as pessoas como se estivesse precisando de uma informação: “Você sabe onde fica o Edifício Cynthia?” foi algo que contribuiu para a minha aproximação com os pedestres. Pensavam por alguns segundos, mas não sabiam responder, então eu lhes entregava o postal e apontava para o edifício dizendo: “Fica logo ali em frente!”, enfatizando como a quantidade de comunicação visual presente na cidade pode nos fazer não perceber muitos detalhes escondidos.

Algumas pessoas paravam, pegavam o postal, olhavam para o local e, em seguida, questionavam o fato de não ter a imagem do edifício no cartão-postal. Respondia que esta é a forma como vemos a cidade, enxergamos apenas as fachadas das lojas, e alguns edifícios, como o Cynthia, ficam escondidos, camuflados, escondendo, conseqüentemente, a memória da cidade.

Outro aspecto a se destacar enquanto experiência artística foi o fato de intervir no cotidiano das pessoas, fazê-las refletir e perceber a cidade de outra forma, enxergar aquilo que não estão acostumadas a ver. Assim como os trabalhos realizados pelo grupo Poro, formado pela dupla de artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-nada, que é responsável por várias intervenções na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Dentre elas, podemos destacar as *Faixas de anti-sinalização* de 2009, as quais foram instaladas em alguns bairros da cidade, e a ação *Perca Tempo*, de 2010. Ambas as propostas consistem em abrir faixas nos cruzamentos, enquanto o sinal de trânsito está fechado.

O Poro também utiliza materiais vindos da comunicação visual para realização de seus trabalhos, como na série *Por outras práticas e espacialidades*, de 2010, na



Por

Faixas de anti-sinalização, 2009. (acima)
Por outras práticas e espacialidades, 2010.

Belo Horizonte, MG

qual fixaram cartazes em locais públicos. Outro aspecto que chama a atenção nas ações do Poro é a utilização de frases, empregadas com o intuito de impactar e sensibilizar o leitor, como a série *Superfície da cidade* que utiliza panfletos impressos distribuídos em variados lugares da cidade. Neste caso, o mais importante é a reflexão que as frases trazem e não a faixa ou o panfleto como um produto artístico a ser contemplado. É, na verdade, um pavio para acender a chama do questionamento. (CAMPBELL, B.; TERÇA-NADA, M., 2011).

Durante todo o processo, foram realizados registros da ação, tanto fotográficos, quanto de áudio. São elementos importantes pelo fato de registrarem um trabalho efêmero que, apesar de possuir um objeto parcial, o cartão-postal, só acontece quando é realizado no espaço urbano, em contato com as pessoas.

Além disso, após a finalização das propostas artísticas, realizava algumas anotações, uma forma de relato de experiência, descrevendo questões que destacava como pontos positivos e também negativos vivenciados no dia. Diante desses materiais foi possível fazer, posteriormente, algumas reflexões com relação às experimentações realizadas na praça.

Uma característica importante deste trabalho que deve ser ressaltada refere-se ao fato de o postal nunca ter sido pensado para existir sozinho, mas sim como um “objeto relacional”. A obra de arte, neste caso, não é apenas o material gráfico impresso em formato tipo cartão-postal, mas sim toda a experiência que existia no momento em que me encontrava na praça, me relacionando, de certa forma, com as pessoas que utilizavam o espaço urbano naquele momento. A ideia, baseada neste conceito, era a de que o postal fosse apenas uma forma de me relacionar com o outro, se comportando apenas como uma interface entre o artista e as pessoas abordadas.

Outra qualidade imprescindível foi o fato de os postais terem sido distribuídos próximo ao local onde foi tomada a foto, pois do ponto de onde eu estava conversando com as pessoas e olhando para o edifício, era quase o mesmo do ponto de vista do objeto (edifício) presente na imagem impressa.

Conclusão

Esclareço que minhas considerações sobre o aspecto visual da cidade de Uberlândia, apresentadas ao longo do texto, não são uma verdade inquestionável. Não cabe a mim fazer o diagnóstico da cidade, como sendo feia ou bonita, mas sim criar um debate com o público, com os moradores da cidade, os usuários da cidade para que se posicionem e esclareçam sua opinião sobre o excesso de comunicação visual na região central desta cidade.

Considerando que as produções práticas e teóricas caminham juntas, acredito que esta pesquisa ainda passará por muitas mudanças pela frente, assim como tem sido desde o princípio. Assim, a cada experiência com o trabalho poético e a cada aprofundamento de leitura, a pesquisa será reconfigurada, aperfeiçoando seu discurso.

Dentre as novas possibilidades como sequência da pesquisa, proponho criar um mapa turístico fictício com foco nos lugares ocultos da cidade de Uberlândia. Este mapa, à primeira vista, poderá ser confundido com um mapa real comum, mas, a partir de um olhar mais observador e cuidadoso, o leitor perceberá que este oferece uma experiência de descoberta dos lugares indicados no mapa que estão ocultos na cidade.

Essa proposta deseja que o participante se sinta disponível para mergulhar nessa experiência de descoberta, pois ao ir em busca de um dos lugares indicados no mapa, poderá encontrar tanto a história passada deste espaço, como também o potencial ficcional daquele lugar a partir dos apontamentos textuais que o mapa apresenta, sejam estes discursos sobre o imaginário.

Pretendo levantar a questão dessas informações para alimentar e ajustar a elaboração dos projetos artísticos. É o trabalho plástico que interpela o público para que possa, sensibilizado ou não, decidir a respeito da imagem da cidade.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. Iluminuras, 2000.
- CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo. (orgs.) *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2003. Digitalizado para PDF por Fonte, 2007.
- IPAC. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais*. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Disponível em www.ipac.iepha.mg.gov.br. Acesso em jun. 2015.
- ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Paulo Bruscky. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7783/paulo-bruscky>. Acesso em jun. 2015.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva*. Casa da Palavra, 2003.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições, 1988.
- MINAS GERAIS. Prefeitura Municipal de Uberlândia. *Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais. Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas*. Hotel Parque Central, antigo Hotel Zardo. Elaboração: Cíntia Maria Chioca Lopes, julho 2002. Revisão: Marília M. B. T. Vale, agosto 2002. Disponível em http://www.uberlandia.mg.gov.br/uploads/cms_b_arquivos/6360.pdf. Acesso em jun. 2015.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 1998.
- ROCHA, Rosamaria Luiza (Rose) de Melo. *Cultura da Visualidade e Estratégias de (In)visibilidade*. Apresentado no Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura” do XV Encontro Anual da Compós. Unesp, Bauru, SP, junho de 2006.
- VISUALIDADE (verbetes). *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

CORPOS (IN)DISCIPLINADOS: MOVIMENTOS DA CULTURA POPULAR NA ARTE-EDUCAÇÃO

Judivânia Maria Nunes Rodrigues
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Introdução

A busca por outras formas de ensinar e aprender que possam quebrar as regras impostas pela educação tradicional é uma temática que vem sendo debatida há décadas. Uma educação, que pelo seu formato e conteúdos, exclui a diversidade de formas de existir. O filósofo Michel Foucault (1987) fala das instituições disciplinares sociais, dentre elas a escola, como espaços fracassados, porém com êxitos em tornar nossos corpos e mentes dóceis e competentes para um sistema que destrói humanidades.

Neste sentido, existem diferentes escritores e educadores que marcam com suas experiências e estudos esse caminho (in)disciplinar, que difere do formato da escola tradicional. O escritor russo Yasnaia Poliana, o pediatra polonês Janusz Korczak, o educador inglês Alexander Sutherland Neill, o educador brasileiro Paulo Freire, o filósofo vienense Ivan Illich e o filósofo francês Michael Foucault

são, segundo a socióloga e educadora Helena Singer⁴⁷, um elenco de autores que fazem parte desse movimento, entre os séculos XIX e XX, de pensar os processos de ensino e aprendizagem em uma perspectiva inovadora, que alcance o sujeito de forma integral, levando em conta sua existência.

Nesta discussão sobre o formato da escola tradicional, é gritante a ausência de atividades queensem o corpo. “A escola, autêntica herdeira da tradição audiovisual, funciona de tal maneira que a criança, para assistir à aula, basta-lhe-ia ter um par de olhos, seus ouvidos e suas mãos, excluindo para sua comodidade os outros sentidos e o resto do corpo”. (RESTREPO, 1998, p. 32) O corpo sempre tido como elemento incômodo nas escolas, que precisa ser domado, disciplinado e nunca estimulado com processos criativos e educativos, com exercícios de liberdade.

Somos diversos, diferentes corpos que se movem e se posicionam em sintonia com a maneira como existimos no mundo, como nos relacionamos com o meio no qual estamos inseridos, nas relações com o outro e com a natureza. Neste sentido, falamos de cultura, ou culturas, que carregam em seus corpos os movimentos próprios do viver, que a escola manteve e ainda mantém o foco em homogeneizar e não respeitar as diferentes formas de se manifestar.

Enquanto, nas nossas escolas, ficarmos produzindo pensamentos deslocados da existência, insistirmos na tarefa de dar instrução, informar, num movimento que vai sempre de fora para dentro, dando conta apenas de trabalhar conteúdos que não têm qualquer sentido para as pessoas envolvidas no processo educativo, com vistas apenas ao “crescimento cognitivo”. Estaremos privando o ser humano de Ser, negando-lhe o seu desenvolvimento integral. Estaremos dessa forma, contribuindo para o seu adoecimento, uma vez que a pessoa não crescerá de forma integral. (SOUSA, 2009)

O pensamento da autora explicita o contexto da educação, que manteve e ainda, em muitos aspectos, mantém sua atuação baseada na negação e desvalorização da constituição do povo brasileiro, em suas origens e culturas, que estão permeadas de práticas oriundas das culturas africanas e indígenas, práticas que constituem a

47 Acesso à matéria pelo site: <http://educacaointegral.org.br/noticias/conheca-seis-pensadores-mostraram-outra-educacao-e-possivel/>

cultura popular. Por vezes, alguns desses fazeres e saberes são questionados enquanto práticas artísticas, apesar de dialogarem diretamente com as linguagens da arte, fazendo-nos refletir novamente, dessa vez no campo da arte, sobre as formas de negação do popular, tornando-se esse saber inapropriado para a educação erudita e tecnicista imposta.

Pensar as práticas artísticas da cultura popular no Brasil é pensar também sobre o encontro de culturas que aqui ocorreu no período da colonização, para ser possível refletirmos sobre os corpos e seus movimentos, que nesse encontro moldaram-se, reposicionaram-se, preservaram-se e recriaram seus movimentos, em um processo de submissão, de violação, mas também de resistência cultural. Resistência que se faz presente hoje nos corpos brincantes da cultura popular, impregnados de encontros entre diferentes culturas e formas de entender o mundo, que se manifestam a partir de cores, sons, formas e movimentos que expressam esse processo histórico por meio da arte.

Nesta perspectiva, proponho pensar sobre arte, corpo e movimento por meio desse encontro de culturas e processos históricos. A cultura popular nos proporciona reflexões sobre os processos de colonização e descolonização de corpos, que se constituem por meio de suas práticas artísticas. Introduzo essa temática no campo do ensino de artes a partir dessas reflexões e também da pesquisa e experiência, em curso, de arte-educação realizada na Comunidade do Monte Serrat. A prática da Capoeira Angola, a partir da produção imagética realizada, ressalta o movimento, os corpos, que explicitam outras posturas, outras visões de mundo, que integram homem/natureza, corpo/espírito, valorizando corpos e diferenças culturais nos processos de arte-educação.

Brasil Colônia: um encontro corporal de culturas

Com a chegada dos portugueses no Brasil se instalou um choque cultural, caracterizado por muita violência e opressão, mas também pela criação híbrida de várias manifestações artísticas oriundas desse encontro entre culturas. Refiro-me aqui, às manifestações da cultura popular indígena e africana, entrelaçadas com a cultura europeia, que nesse processo de colonização, criaram práticas artísticas de resistência cultural diante da opressão do colonizador. O resultado é um riquíssimo repertório de arte popular que na contemporaneidade começa a ser valorizado no

Brasil, de forma ainda incipiente, mas que explicita o valor, a visão de mundo e a beleza dessas culturas.

Nesse processo de colonização pensar a questão do corpo, das diferentes movimentações corporais e relações com a natureza. Corpos que expressam diferentes visões de mundo. Ingold (2015) nos faz refletir, em sua obra *Estar Vivo*, sobre a questão hierárquica corporal das mãos em relação aos pés. O autor observa essa hierarquia a partir da relação das mãos com as atividades intelectuais, enquanto os pés são “aprisionados” em sapatos, por serem inferiores, sendo usados apenas para nos transportar, perdendo sua função de preensão, que em algumas culturas ainda é preservada, como é, por exemplo, o exercício de subir em árvores com a ajuda dos pés.

“A ideia de que a locomoção bípede libera as mãos, e, além disso, de que a mão dota os seres humanos de uma capacidade intelectual sobre todas as outras criaturas pode ser rastreada até a Antiguidade Clássica”. (INGOLD, 2015, p. 72) Esse pensamento, aceito pela comunidade europeia, era completamente arbitrário para a população indígena e para vários povos africanos, que se relacionavam de forma diferente com a natureza. Descola (1997) nos faz pensar sobre essa relação homem/natureza a partir da cosmovisão dos índios da Amazônia, ressaltando que os mesmo não se veem separados da natureza, nem superiores a mesma, mas sim como um elemento nessa rede complexa de interações.

As posturas corporais indígenas e africanas estavam em harmonia com sua forma de se relacionar e entender o mundo, o que na visão europeia era visto como primitivo. Arendt (2000) fomenta a discussão que, usando-se desse argumento, esses povos eram colocados na condição de não humanos, o que justificaria os castigos que lhes aplicavam e o genocídio praticado contra essas culturas.

Essa extrema separação entre o homem e a natureza se solidifica com a chamada modernidade. Latour (1994) nos afirma que jamais fomos modernos, questiona com isso o que comumente chamamos de modernidade. Questiona a separação entre homem e natureza que, nesse movimento em direção ao moderno, nega à relação de integração entre o homem e a natureza, para sustentar um sistema que exclui, que hierarquiza constantemente as relações e que, por vezes, nega a diversidade, os cuidados para com a natureza e o respeito ao outro. “É esta dupla

separação que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro”. (LATUOR, 1994, p. 19) A hierarquização de poder nas relações marca de forma agressiva, e muitas vezes desumana, as sociedades que se dizem modernas e se estabelece tanto na relação entre os homens quanto entre os homens e a natureza.

Toda a construção do saber, da ciência, separou de tal forma o social do natural que criou uma grande quantidade de híbridos que não são reconhecidos, não cabe no que chamamos de modernidade, mas ao mesmo tempo faz parte dela. Esses híbridos são perfeitamente visíveis a partir das manifestações artísticas da cultura popular, que nega essa separação entre homem/natureza, entre homem/cultura, trazendo rastros do arcaico nas relações e criações estabelecidas no moderno. Frade nos aponta que “estão em foco a busca pelos afetos perdidos, de crenças e valores em recuperação que vão se projetar em relação ao arcaico” (2004, p. 20), conduzindo-nos a pensar que estamos diante do dilema de superar a modernidade, não necessariamente em direção ao futuro, mas no movimento de revisitar o arcaico.

É nesse encontro de culturas que se constroem essas relações, que resultam em criações que apontam para o moderno, mas que carregam consigo o arcaico, o “primitivo”, nos abrindo espaço para refletirmos para onde e por onde caminhamos, com os nossos pés, com os nossos corpos. Canevacci (1996) fala sobre o âmbito do sincretismo, não mais focado apenas na questão religiosa, mas na questão cultural, no encontro entre duas ou mais culturas, o que resulta nos híbridos, nas criações decorrentes desses encontros. “Algumas das formas mais criativas do sincretismo nascem da diáspora africana nas Américas”. (CANEVACCI, 1996, p. 15) O autor usa o termo “marronização” e relaciona o mesmo com a cultura, no sentido de misturar as diferenças étnicas, de estilos de vida, de visões de mundo e de sensibilidades estéticas, como uma forma de resistir às políticas que impedem mudanças que buscam o respeito pela diversidade.

Seguindo esse raciocínio, é possível refletir e tecer uma memória sobre a hibridiz cultural presente na Capoeira Angola a partir do movimento do corpo, corpo que responde com movimento de resistência a condição de opressão, afirmando culturas, modos de estar no mundo, por meio de belas e diferentes posturas e movimentos corporais que não se deixam aprisionar pelos processos colonizadores,

que desejam homogeneizar e impor posturas. O artista e pesquisador da cultura popular Antônio Nóbrega, discorreu, no I Fórum Catarinense de Cultura e Cidadania, realizado em Florianópolis em abril de 2014, sobre a questão da imposição de posturas corporais pelos portugueses aos índios e africanos no Brasil e apontou a capoeira como uma das principais formas de resistência e desconstrução para com essa imposição corporal/cultural. Experimentar e apresentar visualmente esses movimentos faz parte da proposta da experiência e pesquisa em arte-educação, em curso, que irei discorrer a seguir.

Corpos e movimentos na prática da Capoeira Angola: uma experiência visual a partir da fotografia.

Tornaram-se frequentes, nas últimas décadas, as discussões sobre a questão da indisciplina nas escolas brasileiras. Porém não é explicitado, o que seria necessário para o debate, questões como as condições de igualdade econômica e social, de construção de valores humanos em nossa sociedade, de práticas sociais e pedagogias impostas pelo sistema vigente, que são refletidas diretamente dentro dessas instituições educacionais a partir do comportamento dos alunos.

É comum lermos notícias como essa: “Os estudantes brasileiros lideram o ranking de indisciplina na sala de aula. É o que sinaliza relatório da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE)”⁴⁸. Na matéria lemos a seguinte frase: “Entre os 34 países que participaram do Talis em 2008 e 2013, são os docentes brasileiros que dizem gastar mais tempo para manter a ordem em sala de aula”. O que podemos entender por manter a ordem? O que é considerado como desordem em nossa sociedade? São reflexões necessárias para se pensar os processos educativos, que não são construídos apenas nos espaços escolares, mas mediante o comportamento e ações de uma sociedade como um todo.

A capoeira, por exemplo, outrora tida como marginal, coisa de desordeiros, consegue hoje, depois de um longo percurso sofrido, sua afirmação como prática pedagógica relevante.

A capoeira traz, portanto, as marcas da malandragem, da cultura da rua, por pessoas tidas como vagabundas e desordeiras. Pessoas

48 Acessar matéria no site: <http://pensadoranonimo.com.br/brasil-e-numero-um-em-mau-comportamento-em-sala-de-aula/>

que, antes disso eram desprovidas de direitos básicos, como o acesso à educação, saúde, trabalho, moradia, boa alimentação. Tinham que aprender a sobreviver nas ruas. A criar suas táticas, incomodavam as elites preconceituosas, que as viam como culpadas por sua situação, que as julgavam como menos capazes por sua cor e pela pobreza econômica a que estavam sujeitas. Vemos ainda hoje muitas dessas marcas e muitos moleques sobrevivendo das ruas. Ou tendo que lutar para transformar o seu destino. Se naquela época a capoeira era tida como uma prática “vagabunda”, que reforçava a condição de um “mal social”, envolvendo desde crianças e uma maioria de jovens, ela foi tomando outros rumos, foi passando a ter reconhecimento social e configurando-se em sentidos diversos – como esporte, luta, dança, meio de educação, o que, há não muito tempo atrás, não seria de imaginar. Vale ressaltar a importância do trabalho de pessoas que se tornaram mestres da capoeira e defenderam a capoeira em seus aspectos artísticos e educacionais. (MACHADO; ARAÚJO, 2015, p. 241)

A reflexão do autor nos aproxima dessa discussão das mudanças necessárias que se fazem urgente no campo da educação para que os processos educativos possam ser realmente significativos nesses espaços, e reverberar para além deles.

Como arte-educadora e capoeirista, compreendo a Capoeira Angola, por meio da reflexão teórica realizada anteriormente, como uma prática artística e cultural que nos possibilita trabalhar a questão homem/natureza ou homem/cultura de forma integral, sem a separação que a modernidade nos propôs e que nos distanciou de uma linha de pensamento, onde homem e natureza possam ser vistos como um único e complexo sistema, sem hierarquias de valores, mas como complemento, como um único corpo movente.

A Capoeira Angola é uma prática artística e cultural que, por meio das diferentes formas de transmissão postas por seus mestres e praticantes, materializa-se em imagens de diálogos corporais, filosóficos e espirituais. Nesta perspectiva, esses

mestres, guardiões da cultura popular, são arte-educadores que perpetuam esse conhecimento através da transmissão oral, que passa pelas suas próprias experiências de vida e visões de mundo. A experiência nesse processo é imprescindível, pois é na experiência que se constitui todo o fundamento para transmissão desta arte popular. Neste sentido, retomo a questão do arcaico, abordada anteriormente, agora relacionando a mesma com a problemática da questão da pobreza da experiência, colocada por Benjamin (1994).

De forma mais concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; às vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filós e netos. – Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 123)

A partir do pensamento do autor, é possível compreender o trabalho desses mestres da cultura popular como transmissores dessas práticas que estabelecem um elo de ligação que, como um anel, passa de geração em geração. Neste processo de transmissão de saberes a partir da experiência, esses mestres trazem essa forma de relação homem/natureza, presente nas culturas ameríndias e africanas. Na entrevista realizada com o Mestre João Grande⁴⁹, um dos mais antigos mestres vivos de Capoeira Angola e ainda na ativa nesse processo de transmissão, ele afirma que os movimentos da Capoeira Angola vêm dos animais, da observação e da relação que o homem estabeleceu com os mesmos. O Mestre Jogo de Dentro, que também faz parte da mesma linhagem de capoeira do Mestre João Grande, afirma em entrevista a mesma constatação, ou seja, que os movimentos da Capoeira Angola vêm dos movimentos dos animais.⁵⁰ Ambos falam dessa relação intensa e harmônica entre homem/natureza que se perdeu na modernidade, mas que sobrevive em práticas artísticas como a da Capoeira Angola.

49 Entrevista realizada pela pesquisadora em abril de 2016.

50 Entrevista realizada pela pesquisadora em abril de 2016.

Esses mestres, dentre outros que compartilham da mesma filosofia em relação à Capoeira Angola, são referências para o trabalho que desenvolvo com crianças e adolescentes, na Comunidade do Monte Serrat, em Florianópolis, desde 2014, onde a experiência tem se constituído, por meio da fotografia, em relato visual que busca ressaltar o corpo em movimento e o processo de mediação. A produção fotográfica materializa a fugacidade dos movimentos da Capoeira Angola e a partir dessas imagens criamos outras, por meio de diferentes processos que envolvem técnicas artesanais da fotografia, desenho, pintura e criações em programas de computador. Essas atividades estimulam o fazer e a criação visual que vão configurando corpos em movimentos e a relação homem/natureza, exibindo movimentos de descolonizar, como diz a música da capoeira: “troco a mão pelo pé, e o pé pela mão”, como se apresentam os movimentos dessa prática.

Os participantes brincam com o corpo nesses movimentos e os registram visualmente como possibilidade de aprendizagem do jogo da Capoeira Angola, como criação e expressão visual, assim como elemento a partir do qual podemos fomentar discussões acerca da filosofia da Capoeira Angola, a partir do seu criador, Mestre Pastinha. Para fomentar esse diálogo recorro a alguns autores que, por meio de pesquisas, puderam formular pensamentos a respeito da filosofia e da prática desse mestre enquanto capoeirista e arte-educador.

Ensinava, a partir da capoeira, que o respeito ao companheiro capoeirista devia ser semelhante àquele que se devia ter ao próprio corpo, na medida em que este comporta as forças e as contradições que movimentam a natureza humana. O equilíbrio necessário à sua própria proteção era também necessário à preservação da integridade física do outro. Para isso, sempre buscou ressaltar que a capoeira não poderia ser vista enquanto uma manifestação cultural homogênea como, da mesma forma, não são homogêneos os corpos que praticam nem as intenções que levam homens e mulheres, crianças e adultos, à sua prática. (ARAÚJO, 2015, p. 269)

Esse pensamento coloca a capoeira, assim como a arte-educação e as demais possibilidades de processos de formação como um cenário diverso, mesmo quando o que se quer transmitir é semelhante. O que difere são as formas de transmissão desses saberes, as ideologias e posturas políticas dos indivíduos, os quais se propõem a mediar um determinado aprendizado.

Corroborando com Nogueira (2015), é por meio da compreensão do modo de vida africano que podemos entender que as práticas religiosas, artísticas e espirituais estão completamente integradas à vida cotidiana e as experiências vividas. Por meio dessa compreensão, podemos conceber a Capoeira Angola como uma prática corporal e espiritual, rompendo a dualidade entre corpo e espírito, promovendo uma espécie de ligação entre céu e terra. Este autor completa esse pensamento em relação à Capoeira Angola e ao seu criador, Mestre Pastinha, dizendo que

Este mestre se preocupava com a libertação mental e espiritual dos capoeiristas das “garras da escravidão” geradas pela ignorância. Segundo ele, a ignorância sobre si mesmo e sua história levava o capoeirista a usar violência contra seus camaradas no jogo, o que atentava contra a sobrevivência da capoeira e da própria comunidade. (NOGUEIRA, 2015, p. 287)

Sabendo-se que a capoeira foi realmente uma luta, inclusive mortal, devido a um momento histórico no qual os negros africanos não tinham opção em situações de opressão, no qual sobreviver com seus “corpos arma” era a única opção, e observar o legado que o Mestre Pastinha cria em relação aos ensinamentos e às práticas a partir dessa manifestação afro-brasileira nos leva a entender que “a evolução só pode, pois, ser pensada pela reatualização das noções de destino e origem”. (CORRÊA DOS SANTOS, 1999, p. 42) Mestre Pastinha contribuiu assim para a evolução da capoeira, quando traz como principal ensinamento a ludicidade, a brincadeira e a relação harmônica com o outro para dentro de uma manifestação que outrora havia sido sinônimo de medo e de violência, descortinando significados e nos fazendo ver que a Capoeira Angola é uma forma africana de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo por meio do afeto e da cognição, “tornando-se uma senda alegre no meio de uma floresta de angústia”. (OLIVEIRA, 2015, p. 253)

É com base nessa filosofia de vida, difundida pelo Mestre Pastinha por meio da prática da Capoeira Angola, que como capoeirista, arte-educadora e pesquisadora instalo esta prática na comunidade afrodescendente do Monte Serrat, situada na Região do Maciço do Morro da Cruz, em Florianópolis, Santa Catarina. A proposta é, em conjunto com educandos de 1º ao 5º anos do Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, desenvolver uma pesquisa-ação por meio da experiência com a Capoeira Angola e representá-la por meio da linguagem fotográfica.

Como arte-educadora há seis anos na comunidade do Monte Serrat, encontro nos educandos corpos que carregam o legado africano ali deixado, com muito ritmo corporal e musical, mas também corpos que se expressam pela presença da violência e inúmeras formas de opressão geradas em uma comunidade empobrecida e marginalizada pelo tráfico de drogas. “Corpos machucados tendem a reagir com agressão nas ruas, na cidade, até contra os mestres e colegas, contra a sociedade”. (ARROYO, 2012, p. 25)

Neste sentido, a Capoeira Angola só poderá contribuir com o processo de formação desse indivíduo se o jogo, o movimento for direcionado para algo que flua de forma lúdica, como diziam os ensinamentos do Mestre Pastinha, que “desarme” essa agressão existente e essa constante tensão corporal, possibilitando uma forma de se relacionar prazerosa, divertida, que traga prazer para o corpo, consciência do corpo, propiciando respeito mútuo. Pois os corpos machucados, agredidos de diferentes formas de opressão e abuso, necessitam de uma pedagogia do prazer, que contribua para o crescimento cognitivo, corporal e espiritual.

Para materializar essa proposta, busco como metodologia a construção imagética dessa experiência com os educandos a partir da linguagem fotográfica. Essa metodologia de pesquisa, em processo, contribui para tornar visível, através das imagens produzidas, a experiência vivida, a interação, que tem nos princípios do Mestre Pastinha a referência. O respeito pelo espaço corpóreo do outro é o fio condutor neste processo. A movimentação sempre conduzida de forma que a intenção seja a conexão com outro, a diversão e a harmonização corporal com o parceiro nesse jogo de perguntas e respostas com o corpo.

A materialização visual do espaço entre os jogadores como espaço de respeito, espaço da integridade física ressaltada pelo Mestre Pastinha, muitas vezes não se torna visível na efemeridade do jogo, mas somente como experiência corporal vivida. Nesta perspectiva, a intenção é materializar, a partir da produção visual, a espacialidade do jogo como indicação da movimentação dos corpos na constituição de um sutil “lugar-entre”, espaço onde os sujeitos quase se tocam, e se associam, neste interstício, como elos assimétricos de uma única forma movente. O constante desequilíbrio, que faz o suspense emocional desta arte do corpo, exibe a produção do “lugar-entre” como modos de enlace com o outro, de forma harmoniosa, respeitando o espaço corpóreo do outro.

Para pensarmos na materialização desse “lugar-entre” como espaço de respeito mútuo e de criação, apresentei aos educandos as obras do artista plástico Carybé e do fotógrafo Pierre Verger que, pela qualidade das produções, amplia o repertório visual dos educandos, dialogando com o tema, e com a marcação desse espaço entre os jogadores.

A partir da apresentação do repertório visual desses dois artistas, o foco do processo tem sido a produção imagética por parte dos educandos e da educadora, por meio da linguagem fotográfica, explorando diversas formas de expressão visual desse “lugar-entre”, a interação que acontece na própria experiência, no jogo, no corpo a corpo entre os sujeitos, como exibem as imagens a seguir.

Comentários conclusivos

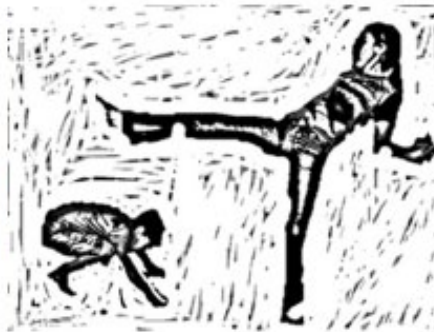
Somos corpos que expressam histórias de vida, visões de mundo, crenças, desejos e relações com o outro e com o meio que nos cerca. Impor formas e posturas corporais às diferentes culturas é desconstruir quem somos, é aprisionar o corpo, é querer colocar dentro desse corpo outras visões de mundo, crenças e desejos que neles não cabem, é, por último, “anular” esse corpo em vida.

Nesta perspectiva, os processos de colonização foram extremamente opressores e violentos com as culturas, as quais os colonizadores denominavam de primitivas. Esse processo de colonização foi incorporado pelas instituições educativas brasileiras, que literalmente excluíam diferentes formas de pensar e de sentir o mundo. Mesmo hoje, com a constatação da rica contribuição africana e indígena para nossa cultura, o preconceito contra esses povos perdura. Muitas manifestações dessas culturas ainda são discriminadas como forma de conseguir manter esses povos como culpados pela própria sorte, atrelando essa culpa à sua condição social, à sua genética e cultura, e não à real causa, que é produto da injustiça social decorrente de um processo histórico desumano que os colocou em uma situação de exclusão absoluta.

Apesar do contexto aqui traçado, no qual os povos tidos como primitivos foram submetidos a inúmeros tipos de violência, podemos dizer que hoje, o Brasil é mundialmente conhecido e valorizado por suas práticas culturais afro-brasileiras,



Pierre Verger
Capoeira, Salvador - Brasil, 1946-1948.



William e Alisson (acima) - Movimento: Meia Lua e Negativa
Jaisson e Leomar - Movimento: Meia Lua e cucurinha
(todos do 5º ano)
(imagens manipuladas no programa Photoscape)

mostrando a força da dimensão cultural na nossa história. Assim, “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência”. (HALL, 2003, p. 263)

A cultura africana conseguiu se sobressair apesar da consternação a qual os africanos foram submetidos no Brasil. As práticas cotidianas de um povo é sua própria existência, que pode ser reinventada e recriada ao longo da história, mas nunca negada em suas origens. O corpo como elemento de luta, que se expressa de várias formas dentro das manifestações brincantes da arte popular, o corpo como força, como alegria, como resistência para descolonizar e valorizar as diferenças culturais. Corpos que carregam histórias de vida, desejos e formas de entender e de sentir o mundo, e que, por isso, precisam ser trabalhados na dimensão sensorial, humanizar a partir do corpo como um processo inclusivo de arte-educação.

Referências

ARAÚJO, Rosângela Costa. Capoeira é tudo que a boca come. In *Uma Coleção Biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA*. Salvador: Edufba, 2015.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 10^ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7^ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Ítalo Brasileiro-Istituto Italiano di Cultura, 1996.

CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Modos de Saber, Modos de Adoecer*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DESCOLA, Philippe. *As Duas Naturezas de Lévi-Strauss. Sociologia & Antropologia*, v. 01.02, 35-51, 2011.

FRADE, Isabela. O Lugar da Arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular*, v. 1, n. 1, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LATOURETTE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MACHADO, Sara A. da M. ARAÚJO, Rosângela Costa. Olha é tu que é muleeke! Crianças na capoeiragem baiana ao longo dos tempos. In *Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA*. Salvador: Edufba, 2015.

NOGUEIRA, Simone Gibran. Capoeira Angola de Pastinha: análise do princípio cultural à luz da Psicologia Africana. In *Uma Coleção Biográfica – Os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA*. Salvador: Edufba, 2015.

RESTREPO, Luis Carlos. *O direito à ternura*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SINGER, Helena. *Conheça seis educadores que mostram que outra educação é possível*. Disponível em <http://educacaointegral.org.br/noticias/conheca-seis-pensadores-mostraram-outra-educacao-e-possivel/>. Acesso em ago. 2016.

SOUSA, Rosiete Costa. *Cuidar do Ser: Devolver ao ser humano o corpo que lhe falta e a palavra perdida*. Disponível em <http://www.webartigos.com/artigos/cuidar-do-ser-039-039-devolver-ao-ser-humano-o-corpo-que-lhe-falta-e-a-palavra-perdida-039-039/20895/>. Acesso em maio 2016.

IMAGENS DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: CASO LAURA FERGUSON

Silvia Ferreira Lima
Universidade Estadual de Campinas

A Arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver, e, por
isso mesmo, impõe sua específica presença.

--- Georges Didi-Huberman

Começemos com esta epígrafe, uma vez que observamos a imagem. O que vemos
e o que nos vê. O que vemos quando olhamos. E a memória da imagem que outra
imagem nos desperta. Seria o sintoma da imagem.

O modelo freudiano do sintoma, com efeito, permite-nos reunir
numa mesma *Pathosformel* plasticidade da *Verkörperung* e a tem-
poralidade da *Nachleben*: uma formação de sintoma é como que
uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos,

por movimentos contraditórios: corpo agitado por turbilhões do tempo. Corpo do qual surge, subitamente, uma imagem recalçada, como Warburg teve que compreender ao observar a persistência, o surgimento e o anacronismo das sobrevivências contra o fundo de esquecimentos, latências e recalcimentos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 272)

Levando em consideração a *pathosformel* de que nos fala Didi-Huberman, propomos o olhar e a interpretação de algumas imagens produzidas pela nova-iorquina Laura Ferguson. Artista e pesquisadora do Programa em Medicina Humanista de Nova York, que confessa ter se interessado pelo desenho anatômico através de sua formação em arte e por ter participado em dissecações de cadáveres. Seu trabalho artístico utiliza imagens médicas, através da observação de radiografias tiradas de seu próprio corpo, uma vez que sofre de grave escoliose desde a infância. Ela utiliza as imagens de seus exames médicos e observa dissecações de cadáveres, fazendo, a partir de então, uma série de desenhos e pinturas, os quais têm sido expostos em diversas faculdades de medicina em Nova York, Washington e Chicago. Ferguson tem adquirido ampla experiência no ensino de desenho anatômico, usando os desenhos de Leonardo da Vinci como referência.⁵⁵ Analisamos seu trabalho de um ponto de vista imagético e psicanalítico, graças às teorias de Didi-Huberman e de Freud.

Observando os desenhos e pinturas de Laura, ora por analogia, ora por sucessão, ora um pouco dos dois. Buscamos os fantasmas, imaginamos ver alguma coisa onde não há nada. Buscamos a essência do objeto observado. Oscilamos entre a essência e o devir. Buscamos o tempo ideal que possibilita a coexistência do esquema “vida e morte”. Assim, haveria um tempo para a memória das imagens, um obscuro jogo entre o recalçado e seu eterno retorno. Toda imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou nela cristalizados. O tempo da imagem não é o tempo da história em geral. (DIDI-HUBERMAN, 2013)

55 FERGUSON, Laura “Art looks beneath the surface of life - but strangely enough, it rarely looks beneath the surface of the skin. For Leonardo da Vinci, drawing anatomy was an essential part of his artistic investigations into the nature of human experience. The anatomical studies in his notebooks were drawn (c.1509-10) from personal observation of human dissections - but also from life models. His drawings take us beneath the skin of real people who still come alive to us 500 years later, and make us think about the beauty and complexity that lies within our living bodies.” (<http://medhum.med.nyu.edu/blog/?p=5303>)

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. Essa disseminação antropológica requer que se multipliquem os pontos de vista, as abordagens, as competências. Deste modo, fazemos nossa interpretação, porém convidamos nossos interlocutores para que também façam as suas, sob diferentes pontos de vista e com diversas abordagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013)

Arriscamos estabelecer uma relação entre algumas obras de Laura Ferguson e imagens utilizadas no estudo da histeria.

O que se entende por histeria? Esta é uma classe de neurose que apresenta quadros clínicos variados. A noção de uma doença histérica vem desde Hipócrates, o pai da Medicina, na Grécia Antiga. No final do século XIX, por influência de Charcot, a histeria foi colocada no quadro médico. A solução era procurada em duas direções: na direção da sugestão ou autossugestão, quando não apresentasse lesão orgânica; ou considerá-la como uma doença neurológica, o que foi seguido por Charcot, Bruer e Freud. Tanto Freud como Charcot definiram-na como uma doença com etiologia específica, procurando estabelecer um mecanismo psíquico, considerando-a como uma doença por representação. (LAPLANCHE & PONTALIS, 1992, p. 211-213)

Didi-Huberman, em seu livro *Invention of Hysteria – Charcot and the Photographic Iconography of Salpetiere*, observa períodos de diferentes posturas das histéricas: o primeiro período chamado de epiletóide; o segundo, de clownismo ou palhaço; o terceiro, de atitudes passionais; e o quarto período, de delírio. Olhando as imagens do trabalho de Ferguson, podemos identificar o período de clownismo e o passional. Basta compararmos as imagens: Nelas notamos a contorção muscular do corpo, ao mesmo tempo em que sugerem uma entrega feminina, atitude passional. A fotografia possui uma contorção para o lado direito e a imagem de Laura Ferguson possui uma contorção para o lado esquerdo.

É interessante também olhar as imagens seguintes:

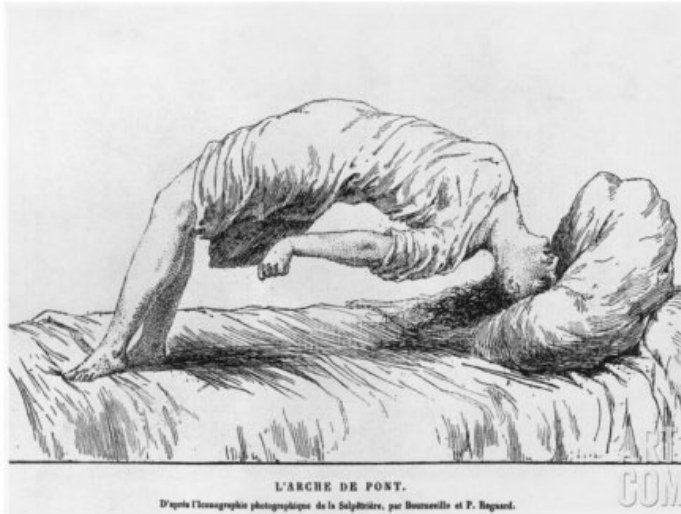


Brouillet leitura clínica de Charcot
Imagem de mulher histérica em contorsão, examinada
por um grupo de médicos
(Fonte: www.histoiredelafolie.fr)



Laura Ferguson. Torso mirrored

(Fonte: <http://www.lauraferguson.net/visible-skeleton-gallery/single-gallery/6586322>)



Période de Clownisme; Fig.1 Phase des grands mouvements; FA. Delahaye et E. Lecrosnier. Paul Richer, Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie. Paris, Octave Doin 1885, (Fonte: <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/observation-dun-cas-extraordinaire-de-catalepsie-repertoire-dobservations-inedites-par-giovanni-semnola-1848>)



Laura Ferguson, Reclining Figure with Visible Skeleton
(Fonte: <http://www.lauraferguson.net/body-narrative-galleries/the-visible-skeleton-series/>)

Nas imagens acima, há uma exposição da frente do corpo feminino. Há a contorção histérica, também chamada de arco, elencada como um período de clownismo, ao mesmo tempo em que sugere uma entrega, passionalidade. É claro que o momento passional, nas imagens de Laura, são mais evidentes, embora as imagens de históricas também carreguem o desejo, porém o desejo reprimido, o que nos trabalhos da artista é mais evidente. Principalmente, quando se lê seu depoimento. Mas todas as imagens carregam o desejo.

Para Ferguson, existe o desejo de mostrar a beleza mesmo com as falhas. Já nas imagens das históricas, existe a beleza e o desejo; porém este é recalcado e somente descoberto na hipnose e, depois, nas associações livres, como Freud vai tratá-las.

Eis o depoimento de Laura Ferguson sobre seu trabalho:

Eu fiquei em sintonia com minha própria consciência do corpo interior através da experiência de viver com escoliose. Minha curvatura da coluna vertebral foi diagnosticada na infância, e eu tive que fazer cirurgia e viver por um ano em um molde de gesso de corpo inteiro, quando tinha treze anos. Esta foi minha experiência de definição de vida, de constrição, repressão e de muitas coisas difíceis. Eu também aprofundi o meu sentimento de empatia e me fez tomar consciência do quanto está escondido sob a superfície do que apresentamos ao mundo. Nos vinte anos seguintes, eu vivi sabendo que a escoliose seria sempre parte de mim, mas tinha certeza de que meus problemas com isso tinham acabado. Entretanto descobriram que as pressões desiguais de gravidade tinham caído sobre minha espinha vulnerável e minhas costelas contraídas todo o tempo, o que eventualmente provoca dor e minha incapacidade para levar a vida. (FERGUSON, *Galleries: A narrative of the body*, s/d)

Logo, o problema de saúde de Laura era mais externo do que interno; mais fisiológico do que psicológico. Ao contrário dos casos de histeria, em que, antes de tudo, eram psicológicos, inconscientes, e se manifestavam externamente.

Ferguson, devido a seu desvio de vértebra, tirou várias radiografias. O que acabou utilizando em suas pinturas. Seus desenhos se assemelham às imagens de contrações musculares que atingiam as histéricas analisadas por Freud.

A artista adiciona a isso o trabalho que chama de *floating colors*:

Para criar meus desenhos de várias camadas, eu começo espirrando tinta a óleo sobre a água. As gotas de cor (diluídas e misturadas com pó de bronze) abrem-se na superfície da água, como se ampliado sob uma lente do microscópio, ecoando as formas da natureza. Transferida para o papel, seus padrões texturizados se tornam a base para o desenho figurativo sobreposto (com carvão, lápis, pastel e pastel oleoso). O desenho se torna um processo de revelação: revelando os aspectos da vida que se encontram abaixo da superfície. (FERGUSON, *Galleries: A narrative of the body*, s/d)

Laura é uma artista contemporânea quando utiliza novas técnicas e materiais, ao mesmo tempo em que é contemporânea sua visão de mundo, ao utilizar a arte na ciência e, mesmo, ensinar desenho anatômico para alunos de medicina. Resgatando a relação primordial entre estas áreas de conhecimento, o que por séculos foi esquecido.

A arte olha abaixo da superfície da vida – mas raramente olha abaixo da superfície da pele. Para Leonardo da Vinci, o desenho anatômico era uma parte essencial do seu trabalho de investigação artística dentro da natureza da experiência humana. Seus estudos de anatomia e cadernos foram desenhados através da experiência pessoal, observando dissecações – mas também observando modelos vivos. Seus desenhos levam-nos abaixo da pele de pessoas reais que estavam vivas há 500 anos, e fazem-nos pensar sobre a beleza e a complexidade que repousam nos corpos vivos. (FERGUSON, *Literature, Arts and Medicine Blog*, s/d)

A utilização de técnicas e materiais contemporâneos estão nas chapas de raio X. Um tipo de imagem médica emitida com a aplicação de raios catódicos para visualizar o interior do corpo humano, que foi desenvolvido por Wilhelm Roentgen em 1895, na Alemanha. Já o primeiro aparelho de radiografia para uso médico chegou ao Brasil em 1897, sendo a primeira radiografia feita em 1898. No início, foi utilizado indiscriminadamente, até que se descobriu os malefícios à saúde humana e passou a seguir determinadas regras no uso.

Eu sempre usei a arte para expressar minha experiência do sensorial e do sensual. Agora, enquanto eu tentava compreender a dinâmica de rotação complicada de minhas vértebras da coluna, esta tornou-se uma necessidade imperiosa. Eu comecei a traçar meus exames de raios X e a fazer desenhos deles. Encontrei-me fascinada pela beleza intrincada do esqueleto humano e pelas intrigantes possibilidades visuais de um corpo que era bonito, mas falho. Em um momento de inspiração, em 1994, uma ideia veio a mim: conduzir uma investigação artística em profundidade do meu próprio corpo e sua anatomia. (FERGUSON, *Galleries: A narrative of the body*, s/d)

De onde veio, além da presença do feminino, a utilização de imagens médicas:

Meu trabalho se informa de novos olhares tornados possível graças às imagens tecnológicas, mas meu objetivo é usá-las fora da realidade médica pessoal. Eu uso escâner 3D (espiral CT do meu corpo e 7-Tesla do meu cérebro) primeiramente como referência para desenhar e ajudar meu entendimento. Mas sobrepostos com as imagens do escâner, os desenhos e o jogo de cores tornam-se arte em si mesmos. (FERGUSON, *Galleries: A narrative of the body*, s/d)



Laura Ferguson. The consciousness of the body. A narrative of the body.

Drawing from medical images

(Fonte: <http://www.lauraferguson.net/body-narrative-galleries/drawing-from-medical-images/>)

A imagem acima é um exemplo da utilização que Laura Ferguson faz das imagens médicas em sua produção de obras de arte, neste caso, uma abreugrafia, ou radiografia do pulmão.

A dissecação nos permite ver realmente o interior do corpo em toda sua complexidade; os detalhes dos ossos e músculos e conta a história do movimento e da ação da vida que se viveu. A radiologia nos dá fotografias iluminadas de nossos espaços internos e nos permite vê-los de nova forma. Mas a arte, trabalhando com o real, encontra seu significado e sua beleza e nos permite encher de vida. A arte cria visões diferentes do interior do corpo: uma visão mais pessoal do que médica e outra mais reflexiva a respeito da experiência dos corpos em que habitamos. (FERGUSON, *The Process: Drawing Anatomy*, s/d)

Antes de finalizar, comentemos a rasgadura da imagem, ou o sintoma, que podemos considerar uma característica da obra contemporânea. O perscrutar, inquirir,

ver o que está abaixo da superfície pode coincidir com o *pathos do interior do corpo*. Não mais olhar imagens de corpo inteiro, mas suas partes, mínimas, ampliadas, assim como a tecnologia amplia nosso olhar acerca de nós mesmos e de nosso espaço. As territorialidades que nos desterritorializam.

Senti que tinha ganhado o acesso a um mundo secreto que se abre para fora, abaixo da superfície visível – a uma consciência que reside no corpo. Tentando evitar nova cirurgia, eu tinha me voltado para as práticas de movimento baseadas em anatomia como a técnica de Alexander e o treinamento neuromuscular. Estas práticas são baseadas na ideia de que a visualização e as imagens mentais podem realmente afetar nossos padrões de circulação e de utilização do corpo. Eu amei essa ligação entre o visual e o sinestésico e senti os resultados imediatamente no meu corpo, vindo a conhecer e sentir isso de dentro para fora. Tornando-me mais sensível à minha própria percepção dos sensores corporais internos e outros sinais, que fizeram eu me sentir mais simétrica, centrada e tridimensional. E poderia traduzir essa consciência corporal interna dentro dos meus desenhos ... criando imagens no espaço da maneira como um dançarino usa a coreografia ... evocando que a consciência do corpo, muitas vezes, encontra-se apenas ligeiramente abaixo do nível do pensamento articulado. (FERGUSON, *The Visible Skeleton Series*, s/d)

Este depoimento coloca exatamente o que desejamos chamar a atenção nas imagens de Laura Ferguson: o desejo premente de retratar o próprio corpo, de forma a entender suas dificuldades e a descobrir o que existe por trás daquilo que vê.

O que Laura adorou sentir de dentro para fora do corpo possui relação com a histeria, problema físico estudado de fora para dentro. Observando os ataques que as mulheres sofriam no final do século XIX, Charcot começou a estudar a implicação neurológica, descrevendo a histeria traumática, com sintomas somáticos, particularmente as paralisias. Em seus trabalhos de 1880-1890, estudou certas

paralisias histéricas consecutivas e traumatismos físicos suficientemente graves para fazer com que o indivíduo sentisse sua vida ameaçada. (LAPLANCHE & PONTALIS, 1992) Freud estudou a histeria e, a partir daí, começou a utilizar hipnose seguida do fluxo de associações livres do paciente, desenvolvendo a metodologia da psicanálise. (FREUD, 1988, p. 24) Além do discurso, estes sintomas possuem em comum a postura feminina nas imagens trabalhadas pela artista e nas estudadas por Charcot.

Do mesmo modo, Didi-Huberman, ao tratar de Donald Judd diz que:

Ele se oferece como o simulacro de nada. Mais precisamente, teremos de convir que ele não representa nada na medida mesmo em que não joga com alguma presença suposta alhures – aquilo a que toda obra de arte figurativa ou simbólica se esforça em maior ou menor grau, e toda obra de arte ligada em maior ou menor grau ao mundo da crença. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 61)

Então, ao mesmo tempo em que as fotografias de histéricas com seus gestos não representavam nada, também representavam mais do que se podia ver. Representavam um sofrimento, a dor de um desejo recalcado, um fantasma. O fantasma da imagem que ofereciam aos observadores. Assim, como as imagens analisadas da artista não representam nada; são objetos de arte, produzidos enquanto o que há por baixo do mundo real a intriga, enquanto busca um entendimento para as dores e para as limitações que a atingem desde tenra infância.

As histéricas também traziam uma história, como a dissecação e a observação dos ossos traz uma história para Laura Ferguson. Trazem sua história, uma vez que são seus exames, nos quais ela observa os fatos relatados pela forma como se encontram seus ossos.

Enquanto as histéricas recalcam um desejo e guardam sua culpa por isso, Ferguson sente dor e busca enaltecer a beleza e o desejo que existem no seu corpo, mesmo que falho. A arte lhe possibilita fazer isso.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas* Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of Salpetiere*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. Disponível em https://monoskop.org/images/4/43/Didi_Huberman_Georges_Invention_of_Hysteria_2003.pdf

FERGUSON, Laura. *The Consciousness of the Body*. Disponível em <http://www.lauraferguson.net/body-narrative-galleries/drawing-from-medical-images/>

FERGUSON, Laura. *The Visible Skeleton Series*. Disponível em <http://www.lauraferguson.net/visible-skeleton/>

FERGUSON, Laura. *Galleries: A narrative of the body*. Disponível em <http://www.lauraferguson.net/body-narrative-galleries/floating-colors/>

FERGUSON, Laura. *Literature, Arts and Medicine Blog*. Disponível em <http://medhum.med.nyu.edu/blog/?p=5303>.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Estudos sobre Histeria*. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1988.

LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Imagens de histéricas. Disponível em <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/observation-dun-cas-extraordinaire-de-catalepsie-repertoire-dobservations-inedites-par-giovanni-semnola-1848>

ÁUDIO VÍRUS E DESCOLONIZAÇÃO DA MEMÓRIA: UMA PROPOSTA DE ESCUTA PARA *A CIDADE É UMA SÓ?*

Guilherme de Castro Duarte Martins
Instituto Federal de Goiás

Introdução

A força disparadora ou o gatilho de *A cidade é uma só?* é sonoro: um *jingle*. O que é um *jingle*? Uma composição musical fabricada rapidamente, produzida para ser esquecida tão logo tenha cumprido sua função comercial ou ideológica. Uma música perecível e, ao mesmo tempo, marcante, capaz de colar em nossa cabeça e propagar-se pela paisagem sonora interna do pensamento. Aparentemente inofensivo, o *jingle* de onde parte “A cidade é uma só?” apresenta algo de perverso. Criado pelo governo do Distrito Federal para sonorizar com timbres de bem estar social aquilo que foi na verdade um aborto territorial, o *jingle* tenta forjar uma memória e uma ideia de futuro que em nada correspondem ao experienciado pelos moradores da antiga vila do IAPI, removidos de suas casas na década de 1970 para serem lançados no cerrado satélite, conhecido atualmente como Ceilândia. A CEI, Campanha de Erradicação das Invasões, teve a missão de afastar das asas

do plano piloto qualquer tipo de habitação que não se enquadrasse nos padrões socioarquitetônicos de Brasília.

Inicialmente localizada nos arredores do aeroporto do plano piloto, estragando a imagem aérea do cartão postal de JK para os viajantes que chegavam à cidade de avião, a antiga Vila do IAPI foi desapropriada e seus moradores despejados em uma área sem qualquer infraestrutura, onde tiveram que construir, a partir do meio do mato, a atual Ceilândia. Na tentativa de modular a opinião pública, o aparelho de estado cria, durante a campanha de desocupação, um *jingle* com sonoridades macias e harmônicas acompanhadas de uma letra que dizia “a cidade é uma só”. A mensagem do *jingle* era que aquelas pessoas iriam para um lugar melhor para construir seus lares com a ajuda e doações da população do plano piloto. Fora a letra, fez parte da estratégia escolher crianças da própria comunidade do IAPI para cantarem esse *jingle*, treinando suas vozes e dando a elas a fascinante oportunidade de cantar no rádio, na televisão e até em cima de um caminhão em desfile pelas avenidas do plano. Afinal, quem melhor do que as próprias crianças, filhas dos moradores prestes a serem removidos, para entoar o hino do despejo?

O discurso oficial era assim implantado – metodicamente ensaiado, ritmado e regido – na boca das crianças dos desapropriados. Não se pode duvidar do brilho nos olhos de uma criança pobre, pode? Qual a melhor maneira de produzir uma ideia de futuro próspero e, ao mesmo tempo, colonizar a memória de uma geração, se não através das vozes das crianças? Isso não é novidade na história. Durante os 500 anos de domínio turco na região dos Bálcãs, por exemplo, era comum que crianças eslavas fossem raptadas e recebessem treinamento militar turco longe da terra natal, para que um dia elas mesmas voltassem e, sem qualquer lembrança de seu idioma ou passado, ajudassem na ocupação do território eslavo. (SOSYAL, 2011) Crianças e velhos estão no limiar da memória – os velhos porque já a estão perdendo, e as crianças porque estão começando a fabricá-la – tornando-se, portanto, alvo fácil para abduções, colonização e esquecimento. No caso, o *jingle* de 1970 é o discurso oficial do aparelho de estado que se dissemina na memória dos

16,5

Áudio virologia

A ideia de áudio vírus ou parasitas auriculares surge, segundo o pesquisador escocês Steve Goodman (2012), quando sonoridades são utilizadas para modular coletivamente os afetos⁵⁶, como, por exemplo, a música que toca no interior de uma fábrica para estimular a produtividade dos trabalhadores, ou o som de fundo de um Shopping Center transmitindo a sensação de que tudo está sobre controle (somente resta saber de quem). Os *jingles*, por sua característica “colante”, sendo capazes de se fixar exaustivamente em nosso cérebro e serem transmitidos a outros indivíduos através do canto ou da reprodução sonora em alto-falantes, constituem espécies de áudio vírus altamente eficientes.

A publicidade faz uso deles o tempo todo. Quando um músico é convidado para compor a trilha sonora de um comercial de carro, por exemplo, é comum que ele receba uma música de referência para que trabalhe em cima dela. Essa música de referência pode ser dos Beatles ou Raul Seixas, por exemplo. Mas por que o filme publicitário não utiliza o fonograma original ao invés de ter esse trabalho dobrado de composição? Falta de dinheiro para adquirir os direitos autorais do fonograma não é uma resposta satisfatória, uma vez que um comercial de carro possui um orçamento milionário e poderia perfeitamente bancar 30 segundos de fonograma. Trata-se, então, de uma estratégia específica para criar uma música “original” que se associe diretamente ao produto anunciado, mas uma música “original” que se infiltra em nosso cérebro e ativa nele, sem aviso nem consentimento, a memória de outra música que ouvimos em outro tempo, como Beatles ou Raul Seixas. Dessa maneira o produto anunciado e seu som sugam a memória auditiva que já temos, aproveitando-se dela para criar uma falsa sensação de familiaridade e aceitação do produto. O áudio vírus parasita a

56 Tomamos aqui o conceito de afeto no sentido Spinozista do termo, denotando a capacidade ou a potência de um corpo (orgânico, inorgânico, molecular, sonoro etc.) para afetar e ser afetado por outros corpos. Aqui a abordagem do afeto ou das *afecções* diverge das definições em psicanálise, que utilizam o termo para denotar, geralmente, o mundo das emoções, enquanto o que nos interessa é a capacidade de corpos e sons se afetarem mutuamente em redes coletivas transpessoais de vibrações que colocam em jogo regimes de signos heterogêneos – corpos, sons, ambientes, locomoções etc.

energia de uma memória preexistente, ao mesmo tempo em que implanta em nós uma memória que nunca tivemos.

Mas as estratégias não param por aí, pois *jingle* já é coisa do passado. Existe uma técnica publicitária conhecida como *audio branding* (GOODMAN, 2012), através da qual se cria uma identidade sonora para um produto – pode ser uma música ou simplesmente frequências e texturas sonoras. Essa identidade sonora começa a ser disseminada pelas redes sociais, rádios ou sistemas de som de Shopping Centers alguns meses antes do produto ser lançado no mercado, produzindo uma memória auditiva e plantando uma semente comercial para o futuro. Quando o produto finalmente chega ao mercado e às telas de TV, aquela identidade sonora volta a se propagar nos comerciais, agora associada diretamente ao produto, dando-nos a impressão de que já ouvimos aquele som em algum lugar antes, forjando assim a sensação de familiaridade e modulando nossa relação afetiva com o objeto anunciado. Passado, presente e futuro se interpenetram nos fluxos áudio financeiros que nos atravessam, e o efeito colateral desses áudio vírus é a disseminação de uma espécie de “fascinação por produtos para os quais você não tem desejo algum, não apenas porque você ainda não foi seduzido por eles, mas também porque eles ainda não existem”. (GOODMAN, 2012, p.186)

De volta ao *jingle*

O *jingle* cantado pelas crianças em “A cidade é uma só?” funciona como vetor temporário para implantação de um discurso viral. Apesar de ter sido introduzido na memória de uma geração, ele próprio foi composto para ser brevemente esquecido, não sobrevivendo em um registro fonográfico sequer. O *jingle* apenas transporta o discurso e depois desaparece, o que é extremamente condizente com a natureza própria do som: ondas temporárias, efêmeras, invisíveis e sempre evanescentes que, no entanto, têm a potência de afetar efetivamente os corpos e as mentes. As crianças que entoaram o *jingle* também deveriam desaparecer assim

que o processo de remoção territorial estivesse completo. Não deveriam mais se pronunciar, nem acrescentar um verso ou suspiro sequer à partitura oficial.

Eis que, de repente, em suas andanças pela Ceilândia, Adirley encontra Nancy e ela lhe conta sobre o *jingle*, conta que ela era uma daquelas vozes no coro há 40 anos. Surge então a faísca de um filme. Um gatilho sonoro, a vontade de ouvir um som pelo avesso, o avesso do *jingle* abrindo, através de um filme, possibilidades para a descolonização da memória e reescrita dos fatos esquecidos por uma historiografia da dominação. Através dos depoimentos de Nancy, que narram o processo de produção do *jingle* e o contrastam com sua experiência pessoal da desocupação, começa um movimento de desconstrução da memória implantada.

Mas não basta desconstruir um discurso oficial. É necessário produzir e fabular outro discurso, com outra gramática, que seja mais colante, mais rítmica e sonora. Uma gramática capaz de provocar um curto-circuito na história oficial e dar um “tombo nas asas” do plano piloto, como propõe o personagem Dildu, interpretado por Dilmar Durães. Se o aparelho de estado e seu braço audível podem tentar forjar a memória da remoção de toda uma comunidade e seus descendentes, por que Adirley e seus parceiros não poderiam inventar, em cinema, 41 anos depois, um mecanismo que os permitisse fabular, eles mesmos, a própria memória?

Da cançoneta ao RAP

Além de acompanhar um pouco do cotidiano de Nancy e entrevistá-la sobre sua participação no *jingle* de 1970, o filme adota um dispositivo ficcional, que consiste na criação de um partido político clandestino, o PCN (Partido da Correria Nacional) e seu candidato a deputado distrital, o Dildu. Dildu, além de candidato, trabalha como faxineiro no IESB, uma instituição particular de ensino superior. Dildu é auxiliado em sua empreitada pelo cunhado, Zé Antônio, que divide e multiplica seu tempo entre a correria da campanha e seu trabalho autônomo como corretor de lotes, casas e apartamentos numa Ceilândia tomada pela especulação imobiliária. Os personagens de *A cidade é uma só?* dobram-se e se desdobram à exaustão;

dormindo pouco, executam uma multiplicidade de operações e atividades formais e clandestinas fragmentadas no tempo-espaço, ou, como se diz por aí, assobiam e chupam cana ao mesmo tempo. Atividades que os levam a atravessar a Ceilândia e o Plano Piloto, perdendo-se e se encontrando entre becos, terrenos baldios e avenidas planejadas com suas siglas cifradas.

Num determinado momento de sua campanha, Dildu encontra Marquin, um produtor de rap e marqueteiro político local que o ajuda na produção musical do jingle de sua campanha. Acompanhamos algumas etapas da produção dessa nova arma sônica, desde as discussões iniciais às primeiras experimentações com texturas sonoras sugeridas por Marquin, passando pelas sessões de gravação em estúdio, quando cantores de rap ceilandenses emprestam suas vozes ao *jingle*. A partir daí, o *jingle* de Dildu sofre uma disseminação exponencial massiva, tanto na banda sonora do filme quanto em nossa escuta e no próprio espaço físico da cidade, através de seguidas repetições que culminam na explosão de um carro de som sem gasolina, propagando as batidas graves do *jingle* pela geografia urbana da Ceilândia.

O filme propõe um contragolpe não simétrico, utilizando e subvertendo algumas estratégias comuns ao inimigo como, por exemplo, a produção musical de um *jingle-hip-hop* e a criação de um partido político clandestino. Quais sons e corpos produtores de sons são o avesso do *jingle* oficial? É Marquin produtor de jingle pirata, sampleando compassos e batidas do rádio, do vinil, do youtube, costurando música em seu estúdio improvisado com gambiarras num velho PC amarelado. É o fazer sonoro periférico engendrando mutações em seus próprios áudio vírus, propagados pela força da economia pirata, nos DVDs vendidos na feira do rolo, lançados na internet e nas ondas de rádio livre. É Zé Antônio e seus rolos imobiliários. É Dildu e sua máquina corpórea rítmica disparando projéteis verbo-balísticos conectados à sua máquina de campanha nômade, seu corpo se associando ao carro, empurrando o carro de som sem gasolina - gasolina das pernas dando energia ao automóvel que é também um ciborgue propagador de sons, modificado na economia pirata local e sem nota fiscal.

Intervenção Áudio-Cirúrgica

Para Goodman (2012), uma das maneiras mais eficientes de remover um áudio vírus de nosso cérebro é substituí-lo por outro, que seja ainda mais rítmico, marcante e contagioso que seu antecessor. Sendo assim, acho que também poderíamos pensar “A Cidade é uma só?” como uma espécie de ritmo político-cinematográfico empreendido para operar, em nós, a remoção fisiológica e definitiva do *jingle* da década de 1970, convidando-nos a acompanhar, pele colada a pele, a produção de um novo *jingle* muito mais potente, que se infiltra em nossa escuta e expulsa com batidas graves afro-diaspóricas o *jingle* oficial, colaborando para a descolonização da memória de uma cidade. Qual *jingle* fica grudado em nossa cabeça depois que o filme acaba, o do governo de 1970 ou o de Dildu de 2011? Quem estava na estreia de “A cidade é uma só?” no festival de Tiradentes, em 2011, sabe muito bem que quando a projeção terminou ouvia-se a plateia cantando a plenos pulmões o *jingle* de Dildu, que acabou funcionando como um antídoto sonoro para expelir um áudio vírus antigo, empoeirado, mas ainda vivo, infiltrado e silencioso como um modulador sonoro da memória coletiva. Só um vírus mais potente, verdadeiramente rítmico, muitas vezes incompreensível, cuja gagueira é tão importante quanto a própria fala, foi capaz de ocupar o lugar da cançoneta oficial. Podemos dizer que esse áudio terrorismo de descolonização da memória e do pensamento foi potencializado no filme seguinte de Adirley, *Branco Sai, Preto Fica*, mas isso fica para um texto posterior.

Conclusão

É interessante perceber que o aparelho de estado se apropria de ferramentas da audiosfera - ferramentas como um *jingle* feliz - para engendrar a remoção de pobres de suas casas, provocando uma desterritorialização ou um “aborto territorial”, como diz Dildu. Por outro lado, o cinema pode se apropriar de ferramentas da própria linguagem cinematográfica (som, imagem e ritmo) para promover a remoção fisiológica desse *jingle* alienígena – porém humano, graças a Nancy - de nossa cabeça, substituindo-o por outro muito mais “legal, agradável e gângster”

(Marquin), liberando espaços-tempos para que outras forças não audíveis possam se tornar sonoras. “A cidade é uma só?” é, portanto, também um gesto de desterritorialização acústica.

É interessante perceber que, para além dos *jingles*, os personagens do filme são, em si, sonoros: Marquin só fala no beat. Dildu é corpo que fala aos turbilhões. O carro de som, o carro do Zé Antônio, é uma orquestra. A lataria é uma sinfonia de rangidos, o motor, uma paisagem sonora complexa amaciada por anos de asfalto. O carro de som é uma gambiarra da economia pirata, circulando por aí com seus circuitos e curtos-circuitos de propagar mp3 no pendrive, enquanto Dildu improvisa seu repente político no microfone ao vivo. O carro está sempre prestes a explodir, e o que explode dele é o som.

Para terminar, vamos ter em mãos um decibelímetro, aparelho utilizado para medir quantitativamente a intensidade, o volume de som, em dois momentos distintos do filme. Como o filme não se contenta em rever o passado, aproveitando-se muito bem de seu presente fílmico, Dildu encontra no final de sua campanha uma imensa carreata documental dos candidatos oficiais a deputado distrital durante as eleições de 2010. A carreata é física e sonoramente esmagadora, tanto por conta de seu contingente de carros, caminhões e corpos, quanto pela infinidade de buzinas, alto-falantes e rojões que esses corpos produzem. A carreata avança em sentido único, atravessando Dildu que caminha sozinho no sentido contrário, com sua mochila e sua campanha nas costas.

Se pegarmos nosso decibelímetro vamos constatar que a carreata oficial é quantitativamente muito mais intensa (em decibéis) que o carro de som de Dildu. Ela encobre Dildu temporariamente, tornando-o inaudível. Mas som não é somente intensidade ou volume, som é timbre, é campo harmônico, ressonância, é cor... Então qual explosão sonora nos move mais? Qual nos incita a explodir junto? A carreata ou o carro engasgado de Dildu? A carreata ou o carro que está por um fio? Qual gera ruído em qual? A campanha mambembe, na raça, no peito e na tora de Dildu faz o arsenal do *mainstream* político-eleitoral midiático parecer

um espetáculo fantasma de trio elétrico, mesmo esse último sendo vitorioso em decibéis e número de votos. Mas não se trata, absolutamente, de uma diferença de escala ou quantitativa entre as duas campanhas, mas antes de uma diferença substancial entre extensões molares vs. molecularidades intensivas, pois com Dildu agita-se um devir-menor, um devir-canhoto à esquerda da esquerda.

Se compararmos as duas campanhas políticas que se cruzam ao final do filme, perceberemos que, desse encontro, podem surgir ressonâncias dos conceitos de-leuze-guatarianos de aparelho de estado vs. máquina de guerra nômade. A campanha da carreta é extensivamente superior, ganhando em número, avançando em linha reta como Brasília, tomando território e ordenando os fluxos de trânsito nas grandes avenidas. A campanha esquizo de Dildu é intensiva, pois ele pode surgir de qualquer ponto no espaço, sozinho, de carro, a pé ou acompanhado; dos becos, agregando seus camaradas nos espaços não medidos, propagando seu som, panfletando na rodoviária, dobrando e desdobrando o espaço para produzir novo imaginário (visual e acústico) da geopolítica ceilandense. Temos aí duas máquinas de campanha se atravessando: de um lado a grande máquina técnica, “cujo regime, em última instância, é o de uma progressiva confluência funcional de partes destinadas à finalidade do todo de que participam” (ORLANDI, 2015, p.11), do outro lado uma espécie de máquina gaguejante, inconstante, funcionando, precisamente, “nos hiatos e nas rupturas, nos enguiços e nas falhas, nas intermitências e nos curtos-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes num todo”. (DELEUZE e GUATARI, 2010, p.61-62)

O filme de Adirley invade e reconfigura o cenário geoestratégico da cidade também através da guerrilha sonora para disseminar um áudio vírus pirata, propagando-se nos corpos dos espectadores, contraindo-se e se expandindo na sala de cinema como uma epidemia - e eu já ouvi dizer que “A cidade é uma só?” também está no youtube, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w-m_6JnpzKs>, e ouvi falar que Zé Antônio deu upgrade no negócio e que agora passou a fatiar lotes intergalácticos nos descampados cósmicos, além de fazer bico de motorista de van numa linha de viagens trans-temporais.

Referências

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: 34, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: 34, 2011.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect and The Ecology of Fear*. Londres: MIT Press, 2012.

ORLANDI, Luiz Benedito Lacerda. *Desejo e Problema: Articulação por reciprocidade de aberturas*. São Paulo: 34, 2015.

SOSYAL, Levent. Turks. In: COLE, Jeffrey (org.). *Ethnic Groups of Europe: An Encyclopedia*. Denver: ABC-CLIO, 2011.

O MENOR GESTO: COMO LEVAR A SÉRIO UMA TENTATIVA?

Lucas Ferraço Nassif

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Em cinco sessões (ocorridas no mês de junho de 2016) foi produzida a gravação em áudio de minha tentativa de descrever o filme *Le Moindre Geste* (1971), que tem Ferdinand Deligny (1913 – 1996) enquanto seu principal realizador. Ao mesmo tempo que o filme era tocado em meu computador, eu deveria descrevê-lo, narrar suas cenas, seus personagens e seus movimentos em palavras a serem gravadas no meu telefone celular. O ensaio decorrente dessas cinco sessões de gravação é a busca por tentativas de início de uma pesquisa que não se concentra em Deligny, mas nas possibilidades de *afeto* e de *percepção* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193-194) do texto “audiovisual”: destacando as passagens e transpassagens do áudio e do *visual*, dos textos em áudio e em *visual*, pela utilização gráfica do hífen. É a partir desses textos que, então, eu atuo, leio, escrevo.

Percepções e afetos (Idem) ultrapassam um apaziguamento do texto em sentimentos ou em experiências, complexificando as suas leituras e as escritas a partir dele. A experimentação, aqui, portanto, se dá na pesquisa daquilo que é limítrofe nesse texto, disruptivo, entre significados, organizações e impossibilidades;

impossibilidades em significar e em organizar. Neste ensaio, sublinho o *a partir de*, a impossibilidade ao tentar descrever, narrar as cenas de um filme; ela é, também, a motivação do projeto de pesquisa: uma produção de pensamento a partir de leituras e de escritas que tenta se sustentar na sua aporia. Aquilo que ultrapassa, que é impossibilidade, é aquilo que dá sustento ao seu corpo. Eis um paradoxo: sustentar-se, ingerir e ter energia tentando mastigar e engolir aquilo que escapa de ser mastigado e de ser engolido.

Se um trabalho de arte – sua ordem: sua forma e seu conteúdo – atravessa literatura e linguística, cultura, discurso e sintaxe (BARTHES, 2004), apontando um “sistema de signos” homólogo na frase e na obra, como pensar limites e ultrapassagens? A aposta do ensaio realizado é a aposta da liberação de alguma(s) energia(s), de forças, que se passe diante da impossibilidade de mastigação, da impossibilidade do ato de engolir o objeto de estudo e da sua posterior metabolização. Quais caminhos podem ser tomados nessa pesquisa *audiovisual*, nessa inquietação de pesquisador frágil, ainda carente de total seriedade por parte daqueles que o veem e até mesmo do próprio? Logo, como levar isso a sério? Essas cinco sessões e o ensaio surgem como busca, como desejo e dúvida, como abertura e como começo para algo que não se sabe como começar ao certo; eles são parte de um projeto de pesquisa. A iniciativa é uma iniciativa: um início, uma proposta de começo, de realização. O menor gesto, (talvez, será?), também pode se dar aqui nessa experimentação?

Primeira sessão de gravação (47 minutos e 27 segundos)

“*Faites le point*” é a primeira frase que aparece no filme. E ela aparece numa letra branca em fundo preto: ela poderia dizer “faça um ponto” ou “preste atenção”; na legenda diz “veja de perto”. Então aparece algo como um pedaço de papel escrito em letras pretas, de forma e impresso, uma pequena nota, uma pequena notícia de jornal. Ele diz:



Aparece, em seguida, o título do filme: *Le moindre geste* – o mínimo gesto ou o gesto suave, ou o gesto menor –; e os créditos do elenco. Yves é Yves neste filme. Annie é Annie. Seu pai é seu pai. Sua mãe é a mãe de Richard. Marie-Rose é Marie-Rose. Os Cévennes são os Cévennes. Mas seriam eles mesmo eles? Yves seria mesmo Yves – ou somente Yves? A cadeia de montanhas Cévennes, ou Cevenas, seria mesmo uma cadeia de montanhas, e somente uma cadeia de montanhas? Não um somente que diminui, mas que aponta para algo que excede um Yves de outro Yves, uns Cévennes de outros Cévennes, uma Marie-Rose de outra Marie-Rose. Há excessos possíveis, extravasamentos, diferenciações entre uns e outros, umas e outras? A hipótese é a de que eles talvez possam se dar nessas sessões de gravação, nos descompassos do texto audiovisual descrito, narrado numa gravação transcrita neste ensaio, na equivocidade desses percursos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 92-93)

O filme continua, há som, uma voz em *off*. A imagem em movimento é a de um desenho que é feito enquanto vejo a sua feitura. É o desenho de duas pessoas, que na narração disse erroneamente serem bonecos. As duas pessoas estão em perspectiva, uma mais próxima que a outra, uma maior que a outra, e entre elas é escrito um nome, uma assinatura: Yves. Ouço vozes num diálogo, longe, e então, perto, fala Deligny em *off*, com o desenho sendo feito:

Ici Deligny. Cette espèce de bonhomme, c'est la main d'un garçon de vingt-cinqs ans qui l'a tracée. Débile profond, disent les experts. Tel il est dans Le Moindre Geste tel il est dans la vie de tous les jours que nous menons ensemble depuis dix ans et plus; tel il est pour nous, source intarissable de rire aux larmes quoi qu'il arrive et, dans ce film comme dans la vie très quotidienne, porteur d'une parole dont je certifie qu'elle n'est pas la mienne. Peut-on dire qu'elle soit la sienne? Mais pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un, même si ce quelqu'un la prend?

Há um corte, novamente uma tela preta com letras brancas conta alguma coisa. Yves e Richard escapam de um asilo; tentando se esconder, Richard cai num buraco (penso no touro). A filha de um trabalhador vê Yves sozinho e o leva de volta ao asilo. Volta o desenho, ele está sobre uma mesa, é possível ver os pincéis e tintas. É possível, então, ver uma sala de aula, toda uma turma, rapazes que numa primeira vista podem parecer não fazer nada. Pela sala, num ritmo pautado pelo som, anda um homem, uma figura de comando, de vigilância: um inspetor, um professor, um

guarda? Os rapazes na sala parecem entediados, mas não sei se poderia chamar de tédio, assim como não sei se poderia chamar de “nada” aquilo que eles estão fazendo.

Há um corte, agora é um ambiente externo, uma paisagem, uma estrada por onde passam duas motocicletas. O som ainda é ritmado, o mesmo ritmo anterior, e da paisagem há outro corte que leva de volta à sala de aula. Os alunos estão fazendo trabalhos, trabalhos de carpintaria, de solda; um dos rapazes observa um dos quadros pendurados na parede da sala. De novo, a paisagem, as motocicletas, o som das motocicletas. Então a sala de aula, o ritmo de uma leve batida constante, os rapazes quietos, sentados em suas carteiras; o professor, de pé, escreve no quadro. Vejo um dos rapazes mais de perto, Yves ou Richard? Ele olha para algum lugar, seu olhar ainda não me diz muita coisa quando da gravação – mas, ao transcrevê-la, consigo dizer que esse era Yves e que ele iria escapar.

Há um corte, dois rapazes numa paisagem, os Cévennes de que falam os créditos, um na frente do outro, com uma distância entre eles, um espaço que destaca a perspectiva. Um joga pedrinhas em direção ao outro. Vejo um rio que passa, ouço esse rio passando. Na imagem, ora um dos personagens sai do quadro, ora um personagem entra no quadro; a imagem se aproxima de um deles, um deles se distancia. Eles estão quase sempre separados um do outro por uma distância. Eles andam, caminham, vestem a mesma roupa, talvez um uniforme. O tempo está ensolarado, ouvem-se pássaros e o barulho do rio é constante. Um se senta no chão, bebe água do rio, mexe na terra; o outro se aproxima. Talvez não esteja tão frio, um deles segura um dos sapatos na mão e tem um dos pés descalços.

Há um corte, voltam as duas motocicletas na estrada, podem ser dois policiais. O som das motocicletas persiste, mesmo depois do corte: vejo, então, ainda ao som das motocicletas e do alto de uma montanha, um descampado com uma estrada traçada. Surgem no quadro os dois personagens: um na frente e outra atrás. Eles não seguem a estrada traçada. Mais próximo, num plano frontal, um deles grita pelo outro: “Yves, você vem ou não?”. Eles falam da polícia, falam que a polícia está lá, mas falam sobre outras várias coisas e a polícia não é um destaque – quem destaca a polícia do seu diálogo sou eu. Eles estão sentados com as pernas esticadas e abertas, somente um pé não tem sapatos. Richard conta uma história,

Yves escuta; eles conversam, Richard fala, é a voz de Richard que ouço, ele conta da vez que tentou roubar um bebê de dentro de um carro. A imagem é a imagem em close do pé sem o sapato.

Há um corte e um dos rapazes está numa pedra, olhando a correnteza do rio; em seguida, outro corte, e os homens das motocicletas olham para algo – o que, pela montagem, me faz pensar ser o jovem que, da pedra, olhava o rio. Então, novamente, um dos rapazes, outro, deitado ao sol, amarrando os sapatos e, depois, um policial e, logo após, o jovem que olhava para o rio olhando para alguma coisa – que, pela montagem, me faz pensar ser o policial. Volto ao rapaz que amarra os sapatos, ao sol, numa imagem do amarrar de sapatos em close; cada mão segura um cadarço e a imagem se abre. Uma voz em *off* fala lentamente algo que não consigo entender e que a legenda traduz por palavras soltas.

Há um corte: os rapazes andam por um caminho cheio de vegetação. Um na frente do outro, eles sobem um pequeno morro; eles se apressam e se ajudam a subir. O morro ocupa quase toda a imagem e, quando um dos rapazes parece desaparecer, ele reaparece num outro nível desse morro, mais abaixo, quase ao nível daquele que estava atrás, sem que tenha havido corte. O relevo do morro é o que permite essa confusão e estranhamento. Quando próximos um do outro, o rapaz mais baixo está na frente do mais alto, constantemente. Do alto do morro, descubro que essa é uma cadeia de montanhas – o alto daquele morro é o pé de outro. O nome Cévennes que aparecia nos créditos, portanto, não é o sobrenome de uma família (o que pensei ser num primeiro momento), mas aquilo pelo que se chama uma forma de relevo. É nesse relevo onde se passa a ação do filme, onde o filme é realizado em parte (não posso dizer que o som do filme é do Cévennes, mas por que não acreditar que não?), por onde caminham os rapazes e onde habitam os outros e outras personagens que ainda estão por vir – além de ser o lugar que passo a chamar, devido ao filme, de Cévennes. Os Cévennes, no filme, são aquilo pelo que se chama um espaço, não o “sobrenome” de um dos personagens. O jogo do Cévennes – aquilo pelo que se chama um espaço e o nome de uma família –, logo, apontaria para outras alianças possíveis, talvez: de uma fraternidade possível que poderia ocorrer nessa forma de relevo, nessa cadeia de montanhas, nesse espaço (a partir desse filme e no espaço do filme), que não seriam uma filiação natural e paterna, que se dariam “na dissolução de toda imagem de pai, segundo uma linha autônoma de aliança e de vizinhança que faz da mulher uma irmã, do outro homem um irmão”. (DELEUZE, 2011, p.103)

Há um corte e um dos rapazes olha para o outro, como tentando ver o que o outro faz. Eles estão sentados, e esse outro bate em algumas pedras. O terreno é todo arenoso e cheio de pedregulhos. Um deles se deita e agora é possível ver que o rapaz batia em algumas pedras para amolar uma faca – e, enquanto isso, uma voz em *off* fala sobre essa faca, de como esse rapaz a tem há algum tempo e de como a levou para o asilo junto dele: “Eles me levaram, tiraram tudo de mim, brutos”, diz a legenda. É possível ouvir um barulho de trabalho, de carpintaria talvez, e ver um morro cujo relevo é organizado, planejado, no qual foram abertos caminhos e construídas passagens em pedra para que se pudesse subir ou descer e conter deslizamentos. Vejo, novamente, os policiais e ouço, depois, o barulho de máquinas trabalhando. Muita poeira, como pó de rocha: tudo arenoso, cheio de pedras. Em seguida, um homem fuma um cigarro, trabalha com essas máquinas; existem caminhões e tratores e uma linha de produção de uma extração de pedras. Um dos rapazes está próximo desses caminhões e tratores, ele se coloca como sinalizando os movimentos dessas máquinas.

Há um corte, um dos rapazes está bem próximo na imagem, ao lado de um pedaço de madeira fincado ao chão, como se fosse uma das hastes de uma cerca que não existe mais; ele anda em direção ao rio que está ao fundo até que sai da imagem. O outro rapaz entra na imagem e vai em direção àquele que saiu. Ouço o sino de uma igreja e depois de um corte vem uma casa de família, o interior dessa casa, nela: uma mulher, uma criança e, em um primeiro plano da imagem, uma mesa com uma toalha de mesa branca. É a sala dessa casa. Pela porta, ao fundo, em um segundo plano da imagem, entra um homem bem arrumado, com uma capa de chuva, que passa pela sala até sair da imagem; entra, também, outro homem, que se senta, fica na sala, e coloca as mãos no rosto. A mulher pergunta: “O que ele quer agora?”. Um desses homens parece ter muita autoridade.

Há um corte, volto aos dois rapazes. Um parece empurrar o outro para sair da imagem. Eles estão numa vila. Em seguida, um jovem está na frente do outro, numa estrada, um vai mais rápido, apressado, enquanto o outro apenas caminha; é possível ouvir um rádio tocando. A imagem de uma roda de madeira aparece e no meio dessa roda um dos rapazes coloca um graveto; a roda range quando gira e, em *off*, ouço barulho de buzinas de carro em um engarrafamento – esse barulho já vinha de algum tempo, mas só agora o noto e me pergunto se ele vem do filme ou do momento da gravação. A voz *off* do rapaz mais jovem, Richard, constante, falando, contando algo.

Há um corte, um plano feito do alto de um dos morros no qual é possível ver bem toda uma cadeia de montanhas e algumas construções num vale. Um dos rapazes, na parte de baixo da imagem e no alto do morro, anda de cócoras enquanto a câmera o acompanha levemente. A voz *off* constante, falando, ainda Richard (?), continua. É possível ver a paisagem e uma vila, casas e igreja; ouço sinos de igreja. Os rapazes andam por construções, casas, escadas, a igreja – talvez –, pois ela foi destaque na imagem anterior. Essas construções estão no alto de um morro e, lá longe, na parte de baixo, há uma vila. Eles entram numa dessas construções, mas não é uma igreja, é uma casa de pedras; pela porta que eles entram, uma jovem sai rapidamente. Em seguida, pela porta, sai Yves: ele carrega uma escultura, a figura de uma mulher. Ele a coloca no chão e segura a sua base, senta-se também no chão, parece conversar com a escultura. Enquanto isso, Richard leva coisas para dentro da casa. Yves parece conversar com a escultura, ela é uma escultura desgastada, é também uma mulher, como aquela que saiu pela porta. A escultura é quebrada em vários pontos.

Há um corte, o interior de uma casa, alguém deitado na cama: duas pessoas. Yves e Richard, um deitado na direção da cabeceira e outro na dos pés. O ambiente não tem iluminação própria, uma luz forte vem do lado de fora. Novamente, entra uma tela preta e, em letras brancas, é dito: “Richard, tentando se esconder, cai num buraco”. Muita vegetação seca, que talvez tenha as cores de palha, e o jovem Richard entra nessa vegetação – Yves o observa. Richard diz: “Volte para casa”, “Não estou indo embora”. Yves vai atrás dele, devagar. Eles entram numa casa, mas não é a mesma casa onde estavam deitados. Essa casa é muito escura, não consigo ver nada dentro. Richard tranca Yves nessa casa, fechando a porta com uma corrente, e Yves tem de sair da casa engatinhando por um buraco na parte inferior da porta. Yves tem um pedaço de ferro e, mesmo já estando do lado de fora, bate na porta como se tentasse arrombá-la. Richard entra numa outra casa que parece em escombros, ruínas, abandonada, sem objetos e, talvez, sem portas e telhado, com as janelas seladas por madeira ou massa de pedra. Existe um buraco nessa casa – é o buraco de que falaram os letrados, o buraco onde Richard irá cair, a notícia de jornal que já adiantava a história do

filme? Richard, então, vai ao buraco, entra nele, fica preso. Fica preso porque, quando está lá dentro, ele grita, como se pedisse socorro e também porque, desde o seu começo, o filme disse que Richard ficaria preso.

Há um corte. Estou dentro de uma casa onde está um homem mais velho sentado em uma cama. É uma casa, a casa desse homem. Ele se levanta e vai se arrumar. Surge uma tela preta com letras brancas que diz: “A filha de um trabalhador de uma pedreira próxima”. Vem a imagem de uma jovem que tem o dedo polegar na boca enquanto dormia numa cama que parece confortável.

Volta ao homem mais velho, ele desce correndo escadas por entre casas. E alguém grita, chamando: “Valerie, Valerie”. O rapaz, Yves, agora, está perto de uma porta, a porta que talvez seja a porta do quarto onde ele estava deitado algumas cenas atrás. Ele também corre, por entre escadas, olhando a vista ou procurando alguém, algo; provavelmente ele é quem grita por Valerie. O homem mais velho faz a barba. O buraco. O buraco onde deve estar Richard. Yves na casa em escombros; ele ouve um barulho, ele parece procurar de onde vem o barulho. Yves andando por um lugar aberto, perto de um relevo feito com pedras, projetado em níveis e com caminhos abertos. Do alto, existe uma mulher, ela é jovem e tem uma corda nas mãos. Ela desce esse relevo e, ao longe, está o rapaz. Ela pega uma gaiola e prende a corda na gaiola para poder arrastá-la. Ela entra por uma porta e deixa a gaiola do lado de fora. Yves parece observar; ele também pega uma corda, em seguida quebra um galho de uma árvore e a arrasta essa corda por um pasto. A jovem, que agora chamo de Valerie, observa; ela se agacha, toca em seu joelho como se tivesse se machucado, olha para algum lugar ou alguém. Yves arrasta a corda, o galho está amarrado numa das pontas.

Segunda sessão de gravação (18 minutos e 31 segundos)

O início dessa segunda gravação corresponde, ainda, a cerca de trinta minutos do filme, que no seu total possui em torno de uma hora e quarenta e cinco minutos. A jovem mulher sobe uma escada carregando uma cesta. Ela anda, passa pelas escadas, e volta para Yves. Ele parece tentar, sentado, fazer um nó em duas pontas de uma corda que estão entre as suas pernas. No entanto, toda vez que esse nó é quase feito, Yves não o fecha e joga, fortemente, uma das pontas da corda para cima sem soltá-la. O nó, portanto, não parece uma questão e eu, que pensava que a importância disso era o nó, penso em outros caminhos daquela ação de aproximar as pontas e, em seguida, separá-las para retomar e repetir o movimento. Há um corte e vejo duas mulheres conversando, depois uma paisagem e uma casa

com um estábulo. Um homem está lá, vem de uma estrada, e vai em direção ao estábulo. A mulher vai em direção ao homem. Há coelhos nesse estábulo, elas se alimentam. Yves anda pelo espaço, vejo aos Cévennes sem ver o topo, o céu. Yves, numa imagem muito próxima de seu rosto, tem a mão próxima do rosto, os olhos fechados, um dedo na boca. Ele mexe a mão de um lado para o outro e o eixo é seu dedo polegar. Uma linha de trem. Uma estrada de terra por onde passam duas motocicletas. Quando elas passam, Yves corre em direção a elas. Chama por elas: “Padre Jules”. Depois, novamente a casa, o buraco, as janelas da casa. Janelas bem pequenas, algumas fechadas, bloqueadas por algo do outro lado delas. A jovem corre num relevo de pedras em direção ao rio, o barulho é o da pedreira. Vejo a máquina da pedreira, com uma esteira. E, com o som da imagem anterior, vejo agora a garota saindo do rio até que volta para a pedreira, dessa vez com a jovem entregando uma cesta para um dos homens que trabalham ali – provavelmente, seu pai. O plano é distante, eles estão no alto de um morro e, em seguida, ela desce.

Yves novamente, ele parece que dará o nó e o desfaz – levando uma das pontas da corda até o ombro, fortemente. Em *off*, fala uma voz, que acredito ser a de Yves, perguntando: “Você consegue me ouvir?”. Digo que a voz é de Yves, mesmo sem ver seus lábios em movimento. Não posso garantir, mas digo ser a voz de Yves. Agora Yves está com sua faca. Eu o vejo de costas e ele tem a paisagem na sua frente: as montanhas. Ele está num ponto mediano, num morro que fica abaixo de onde se filma e acima de outros morros. Yves aponta para alguém ou algo com o dedo indicador. A voz *off* de Yves continua: “Eu vou começar uma revolução aqui”. A voz é forte, alta: “Na prisão, sim, na prisão”. Ele bate na terra, está com a faca. Então um muro, uma parede, um buraco nessa parede e, em seguida, o buraco maior, o lugar onde entrou Richard. Ouço um barulho vindo lá de baixo. As paredes dessa casa em ruínas. O espaço dessa casa abandonada.

Yves está sentado, as pernas abertas, uma mão em cada perna. Ele olha para as mãos. Yves está com a cabeça baixa, apoiada entre o braço e o antebraço que se apoiam em seus joelhos. Não vejo seu rosto; suas mãos estão juntas. Yves, num plano lateral, a imagem do rapaz colocando um dos lados de sua mão rente ao rosto, os dedos balançando suavemente, os olhos fechados e se mexendo. O balançar dos dedos faz sombra em seu rosto. As imagens se repetem. Novamente Yves com a cabeça apoiada entre o braço e o antebraço. Depois, um corte, e Valerie e um homem estão na mesma imagem. O homem faz uma escultura de barro e Valerie

tem o dedo na boca. A voz em *off* é de Yves. Um close no rosto da jovem, ela olha para fora do quadro, acima da câmera. Em seguida, a escultura de barro – e mãos modelando o nariz. Novamente a jovem, agora ela olha para a escultura – que está na mesma imagem, enquadrada numa das laterais. A jovem toca seu nariz enquanto olha a escultura.

Terceira sessão de gravação (33 minutos e 32 segundos)

O filme regressa em 42 minutos nessa terceira sessão. Vejo o rosto da jovem e, em *off*, a voz de Yves. A escultura e a jovem. Ela toca em seu próprio rosto enquanto parece olhar a escultura, numa relação feita pela montagem, pois jovem e escultura não estão no mesmo plano. Então há um quarto com uma mesa de madeira, é Yves. Ele está sentado, olhando uma escultura, tocando-a. Ele a olha com bastante atenção, bem de perto, em seus detalhes. A escultura não é a mesma que estava em relação com a jovem, mas uma que apareceu anteriormente trazida pelo próprio Yves. Nas partes quebradas da escultura, ele tenta encaixar pedaços pequenos de madeira. A voz *off*, de Yves, persiste e, na gravação, acuso a dificuldade de pensar em voz alta junto da voz, uma vez que ela me leva para outros lugares que divergem daquilo que vejo. A voz diz, por exemplo: “Você espera uma vida diferente, que vai ao paraíso” e, diferentemente da imagem que traz um certo compasso de calma, a voz é enérgica, cheia de força e alta.

Então uma paisagem e o quase-nó. A câmera, em *zoom*, saindo de um close que filma esse quase-nó; depois, um *zoom* que se aproxima desse quase-nó. Entretanto, agora percebo, não é uma corda aquilo que Yves segura, é uma rede. O quase-nó é a ponta de vários nós que tramam essa rede. Ele puxa essa rede e eu vejo melhor essa rede. A jovem, Valerie, no alto de um morro. Yves mistura algo numa lata e a bebe. A voz diz: “Ei, eu estou chamando. Responda”. Uma cena em que Yves desce um morro, seguida de uma cena em que Yves sobe um morro em que ele vai em direção a Valerie. Yves parece reclamar da ajuda de Valerie. Corte e Yves está tentando subir um morro. A voz *off* continua forte e não entendo o que ela diz. Novamente, a casa em ruínas: detalhes dessa ruína e o som é o de metal batendo em pedra. A imagem do metal sendo batido por uma pedra. Novamente o buraco. Alguém canta, ao longe – voz *off* ou voz que vem da própria cena?

A câmera faz um *zoom* rápido, que destoa do resto do filme. Ele se dá para que um movimento de Yves seja visto: o rapaz pega uma pedra, que já tinha nas mãos, e continua a bater em pequenas barras de metal que estão presas numa parede, provavelmente da casa em ruínas. As pequenas barras de metal estão presas nas frestas entre as pedras que são o muro. Uma música, alguém canta: canta junto de batidas em metal – o metal sendo batido pela pedra ou outro metal, que não vejo, em *off*, como a voz? São 10 minutos de gravação e já estou cansado, digo.

Uma viga que ainda não havia aparecido, o escombros de uma viga. O rapaz está ao lado dela. Ele, agora, está diante de um vão de porta; ele olha para dentro e para fora. A câmera e Yves estão no mesmo espaço, mas não é tão fácil apontar se aquele é o espaço de dentro ou de fora desse lugar, interior ou exterior. “Ligue para alguém, por favor”; “Veja, eu estou ferido”, “Venha procurar alguém nesse buraco” é o que fala Yves, provavelmente, em *off*. Buracos na parede e, do outro lado, o de fora, alguém martela algo, um pedaço de metal, por ele. Yves escreve numa tábua de madeira, pega um balde, um cavalete de mesa e os coloca juntos. Apoiado nisso umas esteiras de madeira, cordas, mexe, puxa essas cordas e as amarra nos pés do cavalete. Isso se passa no lado de fora. A imagem é próxima da madeira escrita, mas não consigo dizer o que é. Então Yves parece contar algo, utilizando o dedo indicador para apontar. Ele está sentado no chão, lendo o que escreveu na tábua. Barulho da pedreira, máquinas, tratores e Yves os observa com atenção, vejo suas costas e, de tempos em tempos, ele se inclina para a frente, curvando o tronco. Yves tem o tamanho do trator.

Uma corda, uma formiga que anda pela corda e pelo chão. Depois de um corte, alguém costurando. Vejo apenas um pequeno pedaço de seu rosto (quase não é possível vê-lo) e de seus cabelos, cabelos longos e pretos (como os de Valerie) e a linha que vai e que volta na costura, sublinhando o gesto, o movimento de ir e de vir dessa linha presa na agulha e guiada pela mão. Yves tem um chapéu e caminha em direção a algumas pedras, várias pedras empilhadas. Ele usa o chapéu para tapar seu rosto e carrega algumas pedras consigo, apoiadas em seu braço e em seu corpo. Ele carrega as pedras até a casa em ruínas, as ruínas que disse não saber se eram um espaço que estava dentro ou fora de um lugar; ele deixa as pedras no vão da porta. Um grito surge enquanto Yves deixa as pedras e, de um corte, vejo Richard dentro do buraco, gritando. A imagem é a de Richard na parte superior do quadro, rente à parede, visto de cima.

Valerie tem uma tartaruga em suas mãos, ela veste essa tartaruga com uma roupa – provavelmente a roupa que ela costurava. A tartaruga, de vestido, anda pelo chão e chega em uma canaleta d’água. Então Yves, com as mãos juntas na frente do rosto e de olhos fechados, fala alguma coisa. A voz *off* fala de Deus e de Maria; entretanto, diferentemente da imagem, mais suave, a voz é forte e enérgica. Yves segura uma cruz, feita de duas estacas de madeira, tem uma pedra que joga na vegetação, e coloca a cruz numa pilha de pedras – como num túmulo. “Dê para a gente tudo, dê para a gente a nossa terra”, diz, como em protesto, a voz. E continua, muito forte: “Dê as nossas orações a todos. Nós, que vamos nas missas aos domingos”. “Vamos ver o caixão e o enterro. Nossas flores, nossos túmulos. Ponha isso no altar. Vamos ver o bom Deus, vamos ver se ele não está morto”. “Vamos ver se ele tem o bom Deus na sua bunda”. “Mate-nos, os céus irão destruir tudo”. “Deixe o céu nos destruir”. Vejo, após o trabalho de Yves, a cruz fincada na pilha de pedras e a casa, feita de pedras, em ruínas; ele tem um papel, ele o lê de frente para o seu trabalho, para esse túmulo. Apoia-se no chão, tira o seu chapéu e o deixa sobre as pedras. A voz *off* é constante, e forte, e se confunde com a gravação. Um grito, o grito de Richard, entra e Yves se vira, como se o tivesse escutado.

Quarta sessão de gravação (26 minutos e 56 segundos)

É como se Valerie tivesse escutado o grito de Richard enquanto lavava roupas. Surge outra mulher, que ainda não havia aparecido. Ela chega com duas bolsas e está vestida de preto, malas. É como se ela chegasse à cidade, procurando aonde ir, e até mesmo me faz pensar que masca um chiclete. Yves diz “amém” e há uma coincidência entre a sua voz e aquilo que ele diz na cena. Ele surge no mesmo espaço que a mulher, mantendo distância entre eles. Eles estão numa estrada, há uma grande construção ao lado. Eles estão no mesmo espaço, distanciados, Yves bate um dos pés com força no chão. Eles não se falam, ela parece ter medo de Yves. Ela sai do espaço que dividia com o rapaz, da cena, faz isso passando por Yves, caminhando a passos largos. Ele vai atrás dela, desapercibido, com as mãos nos bolsos, e, quando ela o vê, corre. Ela tem medo dele e corre, é o que eu digo ao ver o que se passa. Há um desentendimento e a mulher de preto com as malas desaparece.

Yves está dentro do rio. A imagem é feita de longe, do alto. Ele caminha pela margem do rio, carrega pedras até que as coloca noutra lugar, empilhando-as. Vejo, logo após, várias cordas emboladas, que lembram galhos retorcidos. Yves segura e puxa uma das pontas. Ao fundo, um barulho constante de um trem ou de máquinas. Novamente, ele pega as pedras, que estavam ao lado das cordas. Então, duas jovens, deitadas na vegetação, uma de bruços e a outra de costas. Elas conversam, elas riem. Uma tem a mão na boca, fazendo riso. Elas conversam: “Havia um padre e eles queriam cantar. Como quando eu era criança. Então eles queriam que eu cantasse.”: e ela canta. Ela continua: “Eu também não conseguia lembrar as palavras”. A outra jovem a ouve com atenção, ela tem um dos dedos na boca. Yves carrega latas – agora, corrijo na própria gravação, noto que anteriormente também eram latas aquilo que ele carregava – e as coloca numa mureta. Ele sobe o relevo e pega as latas depois de subir.

Novamente a casa em ruínas, várias janelas pequenas, mas não é possível ver o outro lado, pois os buracos são tapados. Em seguida, são mostrados outros buracos na parede, como aqueles feitos anteriormente com um pedaço de metal. Também podem ser buracos de tiro. A voz *off* diz: “Aí está você. E, além disso, esta história não está terminada. Eu quero dizer para todo mundo pensar nessas proposições. Eu acredito que a morte acorda e faz chorar. Por que isso me faz chorar? Porque isso me faz sonhar”. Yves segura a lata, pega-a com as duas mãos e a observa, toca-a. Volta a casa, agora com um som ritmado interrompido por um barulho de alguém que se bate em desespero em algum lugar junto de um grito: é Richard. O grito perdura, mesmo após o corte – perdura numa paisagem, também no retorno à casa em ruínas, suas janelas, o movimento de *zoom* em uma janela e, depois, a vila, toda a vila. É como se o grito atingisse a vila, essas casas que ficam em um vale do Cévennes.

Agora, a sala de aula, os alunos, o professor. É o asilo de novo. E o grito de Richard. De volta aos Cévennes, em um espaço externo, Yves vê uma pessoa brincando com um lagarto que tem seu rabo amarrado a um barbante. O plano é próximo da ação, vejo o lagarto e as mãos da pessoa. Num primeiro momento, vi o lagarto como morto, mas o lagarto resiste, mesmo preso, mordendo os dedos da pessoa, não desistindo de correr. Yves carrega as latas apoiadas contra o corpo. Elas estão cheias d’água. Ele chega a casa em ruínas e vai em direção ao que deve ser o buraco. Todavia, Yves não vai diretamente ao buraco, ele anda pela ruína, pela

casa em escombros, andando, batendo em suas coxas. Ele fala, mas o som é o da voz em *off*, não o da filmagem. É como se ele gritasse para alguém, gritando em direção ao chão, ao buraco; a voz *off* diz: “É terrível, a casa está em chamas, avisem os bombeiros”, “O asilo é terrível”.

Em seguida, vejo um pé calçado que vem, provavelmente, de um corpo enterrado. A imagem é feita de cima, o pé está mesmo enterrado. Seria Richard? De um corte, vejo pedras caindo de uma esteira, uma das máquinas da produção na pedreira. O corte faz pensar que Richard foi enterrado vivo no buraco. Então Yves, perto da pilha de cordas que lembrava galhos, puxa uma das cordas e puxa-a: ele vai levar a corda para algum lugar. Ele a levará para a casa em ruínas? Passando por plantas, galhos, vegetação, descampado, eventualmente com dificuldade. Tentando resolver essas eventuais dificuldades. A corda tem nós na ponta, o que a faz ficar presa. Ele a pega, enrola parte dela no corpo, entretanto, deixa a parte final da corda, a com os nós, arrastando. Ele bate a corda no chão. Num plano aproximado do rosto de Yves em perfil, ele tem os olhos fechados, aparentando tranquilidade.

Numa casa, dentro de um quarto, Valerie está sentada numa cadeira e se olha num espelho. Ela usa um chapéu enquanto se olha. Ela tira esse chapéu e coloca outro. E, em seguida, outro, diferentes chapéus, ela os experimenta e se olha. O som em *off* é o de buzinas de carro, de engarrafamento ou de protesto, passeata com buzinas. Isso deixa mais certo que essas buzinas, ouvidas anteriormente, eram do filme, não de uma das sessões de gravação. Enquanto isso, Valerie continua a provar os chapéus diante do espelho. Corta e Yves puxa a corda, batendo-a com força, parecendo tentar soltá-la.

Quinta sessão de gravação (23 minutos e 35 segundos)

Yves bate a corda para baixo e para cima. Muita poeira é levantada. Barulho de água, o rio, e de carros, sirenes. Enquanto ele bate a corda, a câmera se aproxima, venta muito, e vejo somente Yves batendo a corda – mas não a vejo, vejo somente o rapaz. Quando está bem próxima, a imagem é cortada e, então, vejo Yves, batendo a corda, mas em outro lugar – ainda um espaço externo. Ele tem sua atenção dirigida a outro lugar, olha para trás e toma um caminho na sua diagonal. Yves vai para perto do rio, inclina-se, coloca as mãos na água e depois as enxuga nas calças. O barulho das máquinas da pedreira, dois homens na pedreira, um no alto e outro no baixo.

Yves com a corda. Sentado, ele segura a corda e olha para trás. Um close em Yves olhando para trás, observando seu ombro, seu braço e bate levemente no próprio braço; ele encosta em seu nariz. Em seguida, o rapaz está no rio e bate a corda, para cima e para baixo, vai em direção ao meio do rio. Ele está, agora, sentado, e, do mesmo local onde está a câmera que faz a imagem, sai a corda em direção a Yves. Ele está sentado nesse terreno pedregoso; ele pega algumas pedras e as joga em direção à corda. A cabeça abaixada entre os braços, novamente. A corda e Yves, com a cabeça abaixada entre os braços. Ele anda rápido, segura uma das pontas da corda e, na outra ponta, há galhos amarrados. Sentado, ele tenta puxar a corda, que parece estar presa, então ele se levanta.

A jovem, ela olha para algum lugar – e eu penso que ela olha para Yves. Volta Yves e, sentado, ele bate a corda para cima e para baixo. Ela está na imagem de novo, eles estão afastados, ela olha para ele e ela sai em direção à paisagem; ela corre e ele corre também. Aparece uma casa – que eu acredito ser a casa em ruínas. Eles estão no mesmo espaço, num lugar alto, eles se falam, ela parece chamá-lo. Ela vai e ele vai em direção a ela. Ela vai rapidamente até que entra numa casa.

Em seguida, no entanto, Valerie não está dentro de uma casa, ela está fora, numa cena externa. Ela anda e ele a segue. Ele usa um casaco preto, que não vestia durante o filme. Ele bate continência enquanto anda, fala de De Gaulle e de colocar flores no monumento dos soldados mortos. Os dois caminham pela estrada, uma estrada pavimentada, chegando na vila, de braços dados às vezes, como se ela o conduzisse a algum lugar. Ela na frente, ele atrás; ela vai e ele desvia sua atenção, concentra-se numa placa, observando-a com cuidado. Ela vai mais rapidamente que ele e, eventualmente, ele para pelo caminho. Estão de braços dados, ela o puxa de tempos em tempos. Ele insiste em parar. Na vila, há várias outras pessoas.

Valerie corre em direção a uma vila, um local mais adensado de casas. Ela volta. Ela carrega algo – que eu diria ser um pedaço de maneira. Eles estão na vila, mas não há muitas pessoas. Sobem, descem, sem ordem de continuidade nos movimentos. Então uma estrada, uma paisagem, as montanhas. Ela se senta, tira um dos sapatos. Ele tem uma pequena pedra, olha para o sol com a pedra entre os dedos. Eles se levantam e ela se apoia na calça de Yves. Eles andam de braços dados, Yves oferece seu braço a ela. Aproximam-se da câmera de braços dados, parecem conversar. Um homem numa motocicleta passa e talvez fale algo para Yves.

Há um corte. Uma sala, agora; a sala de aula novamente. Yves está do lado de fora da sala; um homem pede para que ele entre. Existe um pequeno diálogo que acredito não ser em *off*. Há um corte, Valerie está andando, indo em direção ao fim da estrada, afastando-se. Há um corte, Yves desenha, como no início do filme; faz o desenho de uma pessoa. Uma voz *off*, a voz de Yves, penso: ela diz: “E o que mais, bando de idiotas?”.

Referências

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELIGNY, Fernand. *O Aracniano*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DELIGNY, Fernand. *Le moindre geste*. Filme, 1971.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

INFORMAÇÕES SOBRE OS ORGANIZADORES

Beatriz Cerbino

É Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense/UFF, atuando no curso de Produção Cultural e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. É graduada em Licenciatura em Dança pela UniverCidade (2000), com mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo (2003) e doutorado em História pela UFF (2007), com estágio de doutoramento/visiting scholar na Universidade de Nova York, no Programa de Estudos da Performance da Tisch School. Tem experiência nos estudos da Dança, atuando nos temas de autoria, imagem, crítica, história e memória da dança. É pesquisadora do projeto Rede Proprietas, que foi contemplado neste ano de 2016 pelo Edital INCT. Integrou o comitê editorial da ABRACE, biênio 2013-2014. Atualmente é Jovem Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ.

Luiz Sérgio de Oliveira

Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV - Escola de Belas Artes - UFRJ (2006). Cursou Mestrado em Arte da

Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e Graduação em Artes Visuais (pintura) - EBA - UFRJ (1978). É professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF de 2008 a 2013. Foi o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF) entre 2011 e 2014. É membro do Grupo de Estudos de Arte Pública - Brasil (GEAP-Brasil), integrante do GEAP Latinoamérica. Seus interesses de pesquisa giram em torno das articulações entre arte, política e democracia.

Tato Taborda

Compositor, músico dedicado à experimentação musical e professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Possui doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003) com a tese “Biocontraponto: como aprendemos contraponto com os sapos”. Tem obras encomendadas por entidades como Pro-Música Nova Bremem, OSESP, Donaueschinger Musiktage, Podewil Berlin, Fundación Teatro Colón de Buenos Aires, Berliner Fespiele, entre outros. Estreou em maio de 2010 a ópera Amazonas, por encomenda da Bienal de Munique. Compôs para mais de 40 espetáculos de teatro e dança, recebendo o Troféu Mambembe em 1996, o Prêmio Coca-Cola em 1998 e o Premio Klauss Vianna em 2007 e 2009. Tem obras gravadas pelos selos Col Legno, Fundación Arca-Ira, Warsaw Autumn e ABM-Digital.

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Bianca Coutinho Dias

Psicanalista e crítica de artes. Pós-graduada em História da Arte pela Fundação Armando Álvares Penteado (2011). Mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.

Bruno Ravazzi Lima

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde 2015. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq. Graduado em Artes Visuais pela UFU, em 2009. Integrou o Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais – NUPAV do Departamento de Artes Plásticas da UFU (2005-2007), onde desenvolveu pesquisas nas áreas de design gráfico e poéticas visuais em arte urbana, utilizando-se de recursos da arte digital.

Daniele de Sá Alves

Arte educadora e museóloga. Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ e pesquisadora pela FAPERJ. Mestre em Museologia e Patrimônio pela UNIRIO. Integrante do grupo de pesquisa Observatório de Comunicação Estética/ UERJ/CNPq e do Coletivo feminino de Arte - O Círculo de Mulheres de Arte da Terra.

Elisa de Brito Quintanilha

Mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), com bolsa da CAPES, cursando especialização para licenciatura em dança (AVM), concluiu a especialização em Marketing Empresarial (UFF - 2009), graduada em Comunicação Social (UNESA - 2007) e graduada em Dança (UFRJ - 2010). Atuou em Cias de Dança e de Teatro.

Gabriel Ramon Ferreira Lima

Licenciando em Dança pela UFRJ. Dançarino afro profissional, membro do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro. Atua como professor, intérprete e pesquisador de dança afro-brasileira, tendo artigo apresentado sobre o tema no X Seminários de Dança do Festival de Joinville.

Gabriela Machado Ferreira

Atriz, arte educadora, professora de teatro da rede municipal de Juiz de Fora e mestranda em Educação – FAGED/UFJF

Guilherme de Castro Duarte Martins

Mestre em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Goiás (FAV/UFMG). Possui graduação no Curso Superior do Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2007), com especialização em desenho de som. É professor no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

Gustavo Pinheiro Martinez Torres

Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá(2013). É mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Judivânia Maria Nunes Rodrigues

Doutoranda do PPPGARTES da UERJ, na linha de pesquisa Arte, Cognição e Cultura, sob a orientadora da Prof^a Dr^a Isabela Frade. Atua, desde 2003, no âmbito da educação não-formal, idealizando e desenvolvendo Projetos de Arte-Educação em comunidades. É arte-educadora no Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne, na Comunidade do Mont Serrat, em Florianópolis, Santa Catarina.

Lucas Ferração Nassif

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013) e Mestre em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2015). É doutorando no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Marcelo Augusto Mendonça Domingues

Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), com bolsa CAPES; graduado em Produção Cultural (UFF), foi bolsista PIBIC/UFF com as pesquisas Anatomia de um pensamento: análise dos escritos de dança de Jaques Corseuil e Autoria em dança: as relações entre dança, propriedade e bem comum. Terceiro colocado no Prêmio Vasconcellos Torres de Ciência e Tecnologia, UFF - PROPPi / CNPq (2014) em Letras, Linguística e Artes.

Marcia Franco dos Santos Silva

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Universidade Estadual do Paraná (Embap-UNESPAR), bacharel em Gravura pela Embap-UNESPAR e Tecnóloga em Artes Gráficas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professora substituta do curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia.

Maria Helena Falcão Vasconcelos

Doutora em Psicologia pela PUC/SP, Pesquisadora associada ao núcleo de pesquisa NEC/UFJF e coordenadora do coletivo “Mutirão da Meninada do Vale Verde” em Juiz de Fora.

Stéphane Dis (Stéphane Dimocostas Marcondes)

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes - PPGCA-UFF (2014), bacharel em Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Atualmente cursando Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Paulista, UNIP, e atuando como Professora Substituta de Artes Visuais no Colégio Pedro II.

Silvia Ferreira Lima

Doutoranda em Artes Visuais no IA/Unicamp. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Universitária da Rede Privada de Ensino. Professora de Redação de Ensino Fundamental e Médio da Rede Privada de Ensino. Pesquisa sobre a imagem do corpo, mais especificamente dos órgãos nas artes plásticas: desenho, gravura, pintura, escultura e instalação.

Victor Raphael Rente Vidal

Mestrando em Estudos Críticos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e Bacharel em História da Arte pela UFRJ. Em suas pesquisas, dedica-se aos estudos das relações entre as artes no Brasil e no Japão.

Victor Scatolin Serra

Poeta, tradutor e performer atuante desde 2002. Possui graduação em Letras - Tradução Inglês e Português pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Seu trabalho com performance, cinema e vídeo é uma extensão do trabalho de poeta e tradutor. Devido ao interesse na área de ligação entre sistemas verbais e não-verbais, desenvolve também trabalhos ligando a poesia a outras áreas como o vídeo experimental, a performance e o design. Faz parte do grupo RИВЕРЯЛО voltado para a pesquisa em poesia verbivocovisual.

USO IMPRÓPRIO:
SEMINÁRIOS EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Comissão Coordenadora

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira
Tato Taborda

Comissão Organizadora

Andiara Dee Dee
Beatriz Cerbino
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Dora Moreira
Elisa Quintanilha
Felipe Ferreira de Almeida
Hélio Carvalho
Luciano Vinhosa Simão
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Marcelo Augusto Domingues
Patrícia Freire
Renata Perissinotto
Tato Taborda

Comitê Artístico e Científico

Andrea Copeliovitch (UFF)
Beatriz Cerbino (UFF)
Carole Gubernikof (UNIRIO)
Fernando Iazzetta (USP)
Gilberto Prado (USP)
Giuliano Obici (UFF)
Guto Nóbrega (UFRJ)
Hélio Carvalho (UFF)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Jessica Gogan (Instituto MESA)
José Augusto Mannis (UNICAMP)
Leandro Mendonça (UFF)
Leila Danziger (UERJ)
Leonel Brum (UFC)
Lígia Dabul (UFF)
Luciano Vinhosa Simão (UFF)
Luiz Guilherme Vergara (UFF-MAC)

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
Martha Ribeiro (UFF)
Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Mauricius Farina (UNICAMP)
Mauro Sá Rego Costa (UERJ)
Nina Tedesco (UFF)
Patricia Franca-Huchet (UFMG)
Pedro Hussak (UFRRJ/UFF)
Ricardo Basbaum (UERJ)
Rodolfo Caesar (UFRJ)
Tania Rivera (UFF)
Tato Taborda (UFF)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ)
Suzete Venturelli (UnB)
Vanessa Berner (UFRJ/UFF)
Viviane Matesco (UFF)

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Sidney Luiz de Matos Mello

Reitor

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor

Roberto Kant de Lima

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Kleber Santos de Mendonça

Diretor

Flávia Clemente de Souza

Vice-Diretora

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Luciano Vinhosa Simão

Coordenador

Beatriz Cerbino

Vice-Coordenadora

Comissão Editorial

Andrea Copeliovitch

Beatriz Cerbino

Giuliano Obici

Hélio Carvalho

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Lígia Dabul

Luciano Vinhosa Simão

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha Ribeiro

Nina Tedesco

Pedro Hussak

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Conexões paradoxais :uso impróprio reúne colaborações de artistas e pesquisadores de diferentes estados brasileiros apresentadas no *Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes*, realizado entre os dias 30 de novembro e 2 de dezembro de 2016 na cidade de Niterói, Rio de Janeiro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP

C411c Cerbino, Beatriz; Oliveira, Luiz Sérgio de; Taborda, Tato (organizadores)
Conexões paradoxais :uso impróprio. Beatriz Cerbino; Luiz Sérgio de
Oliveira; Tato Taborda (orgs.). Niterói: PPGCA-UFF, 2016.
220 p. : il. : 17,8 x 23 cm
ISBN: 978-85-93471-04-9
1. Artes contemporâneas. 2. Uso impróprio. I. Título.

CDD: 700.7

ISBN 978-85-93471-04-9



9

788593

471049