

MAIO - 2020  
CARIRI - CEARÁ



# CIDADE NÜVENS

REVISTA DO CENTRO DE ARTES DA  
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI - URCA  
ISSN 2675-6420



# CIDADENS NUVENS

Revista do Centro de Artes  
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau  
V.1, N.1 maio/junho - 2020 - ISSN 2675-6420  
Crato - Ceará - Brasil

# EXPEDIENTE

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

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

Dr. Francisco do O' de Lima Júnior  
Dr. Carlos Kleber Nascimento de Oliveira  
Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa

Dr. Irwin Rose de Alencar Menezes  
Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau  
Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva  
Dra. Ana Cláudia Lopes de Assunção  
Revista Cidade Nuvens  
Núcleo Gestor 2019/2020

Andréia Aparecida Paris - Departamento de Teatro (URCA)  
Maria Odette Monteiro Teixeira - Departamento de Teatro (URCA)  
Rebeca Oliveira - Departamento de Artes Visuais (URCA)  
Sérgio Henrique Carvalho Vilaça - Departamento de Artes Visuais (URCA)

Diagramação e Projeto Gráfico  
Sérgio Henrique Carvalho Vilaça  
Departamento de Artes Visuais (URCA)

Capa  
Rodrigo Frota de Vasconcellos  
Departamento de Teatro (URCA)  
Equipe de Revisão  
Claudia Rejanne Pinheiro Grangeiro -  
Marcos França  
Departamento de Línguas e Literaturas (URCA)

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

Bibliotecária: Ana Paula Saraiva CRB: 3/1000

Revista Cidade Nuvens/ Universidade Regional do Cariri,  
Campus Violeta Arraes. - v.1, n.1 (2020). - Crato-CE: URCA, 2020  
il.; Recurso eletrônico.

ISSN:-2675-6420

Semestral

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

CDD: 700

Conselho Editorial

Ana Mae Barbosa (USP)  
Angela de Castro Reis (UNIRIO)  
Arthur Marques (UFPB)  
Béatrice Picon-Vallin (CNSAD)  
Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)  
Eduardo Tudella (UFBA)  
Fernando Villar (UnB)  
José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)  
Lúcio Agra (UFRB)  
Marcos Machado (UFGD)  
Madalena Zaccara (UFPE)  
Mariana Lage (UFJF)  
Michelle Nascimento Cabral Fonseca (UFMA)  
Narciso Telles (UFU)  
Nobuyoshi Chinen (USP)  
Raphael Fonseca (UFRJ)  
Sandra Meyer (UDESC)  
Sandra Rey (UFRGS)

Autores Convidados

Adilson Florentino (UNIRIO)  
Cecília Maria de Araujo Ferreira (URCA)  
Ed Porto Bezerra (UFPB) e Aluizio C. Guimarães Filho (UFMG)  
Fernando Pinheiro Villar e Julia Gunesch (UnB)  
José Carlos de Paiva (iZADS; FBAUP)  
Madalena Zaccara (UFPE)  
Michelle Nascimento Cabral Fonseca (UFMA)  
Nathan Nascimento Cirino (UFMG)  
Tiago Franklin R. Lucena (UEM) e Lorena Liz Salvador (UEM)

Artistas Visuais Convidados

Andréa Sobreira (URCA)  
Glaucio Vieira (URCA)  
Marcos André Penna Coutinho (UFMG)  
Pablo Diego Manyè Solari (URCA)  
Mateus Sarmento Leite (URCA)  
Rodrigo Frota de Vasconcelos (URCA)  
Sérgio Henrique Carvalho Vilaça (URCA)  
João Eudes Ribeiro Machado (URCA)  
José Jaildo da Silva Oliveira (URCA)

Revista Cidade Nuvens

Centro de Artes: endereço: Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel.  
CEP: 63122-330 - Crato-CE



## ARTIGOS DESTA EDIÇÃO



QUESTÃO DE POÉTICA: A Permanência do Ser-estar em Trânsito

Cecília Maria de Araújo Ferreira

Página: 11



iCINEMA E STREAMING: A Vez dos Filmes Interativos e a Reconfiguração do Audiovisual na Internet

Nathan Nascimento Cirino

Página: 20



CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA SAMBA DE GAFIEIRA

Fernando Pinheiro Villar e Julia Gunesch

Página: 30



FOTOGRAFAR REQUER ENVOLVIMENTO: Fotografias

Impressionistas Sobre o Cotidiano na Universidade e no Instagram

Lorena Liz Salvador e Tiago Franklin R. Lucena

Página: 47



TEATRO E EPISTEMOLOGIA - PERSPECTIVAS DE INTERAÇÃO EM REVISTA

Adilson Florentino

Página: 56



O PALCO (IN) VERSO: Diálogos e Fricções Estético-Políticas  
com o Espectador

Michelle Nascimento Cabral Fonseca

Página: 73



MULHERES BRASILEIRAS E A ÉCOLE DE PARIS:

Da Legitimação Artística Através dos Salões

Madalena Zaccara

Página: 87



AS ARTES CÊNICAS E AS NOVAS TECNOLOGIAS:

Uma breve perspectiva histórico-espacial nos séculos XX e XXI

Ed Porto Bezerra e Aluizio Cavalcanti Guimarães Filho

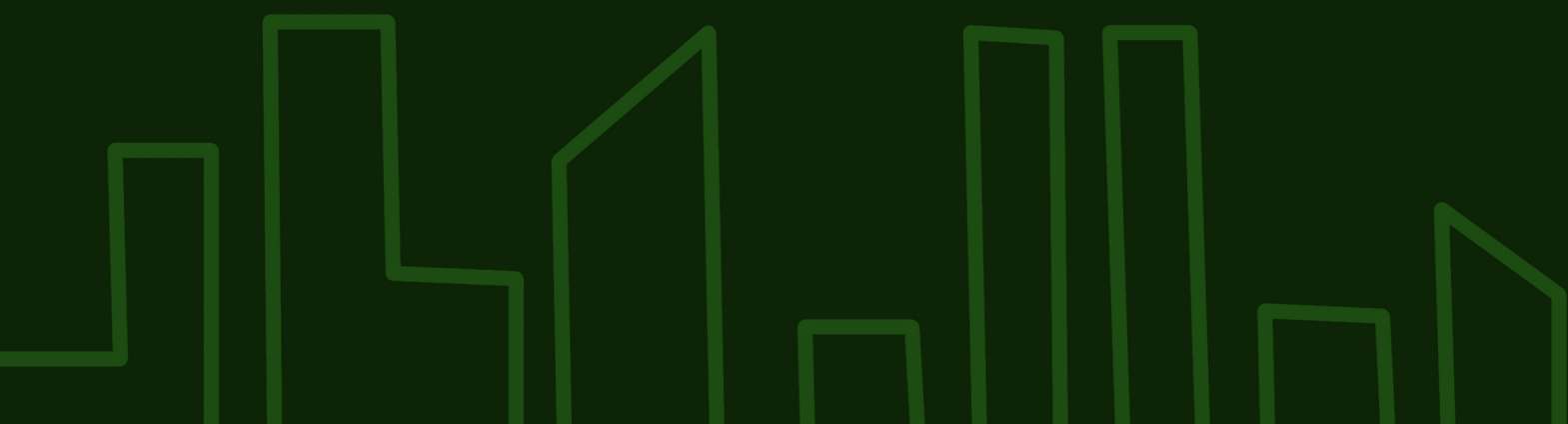
Página: 103



OUSAR A DESOBEDIÊNCIA EPISTEMOLÓGICA E O EXERCÍCIO  
DESCOLONIAL DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS INTERFERENTE

José Carlos de Paiva

Página: 112



Com a intenção de criar um canal de propagação para as publicações acadêmicas de pesquisadores e pesquisadoras na área da Arte, um grupo de professores e professoras do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau da Universidade Regional do Cariri concebeu o projeto de uma revista, nomeada Cidade Nuvens, em homenagem ao ex-reitor da Universidade Regional do Cariri - URCA, o sociólogo Plácido Cidade Nuvens.

Reconhecido como um profícuo reitor e professor de sólida formação internacional, esse cearense nativo da pequena Santana do Cariri tornou-se internacionalmente conhecido ao criar o Museu de Paleontologia. Tal iniciativa atestava o fato de o tesouro da Chapada do Araripe estar em seu subsolo, gravado na pedra, testemunhando tempos em que o Sertão foi mar. Além dessa biografia notável, o antigo reitor também possuía o poético sobrenome "Cidade Nuvens", uma expressão que conjuga duas imagens um tanto contraditórias: a beleza etérea das nuvens e a solidez da vila edificada.

As nuvens moveram grandes poetas. João Cabral de Melo Neto enxergou nelas gestos brancos de uma cantora muda, estátuas em voo, a flora e a fauna de países de vento. Jorge Luiz Borges viu nas nuvens uma arquitetura do acaso.

No sublime céu sertanejo, as nuvens são a possibilidade de vida trazida pela chuva, são pausas brancas no ofuscante azul, o sopro do vento que possibilita infinitas combinações. Parafraseando outro poeta, não há, ó gente, ó não, um céu como esse do Sertão.

A revista Cidade Nuvens quer construir algo inovador no que concerne às Artes, recolhendo no campo etéreo da reflexão e da imaginação criativa, objetos relevantes para partilhar com o mundo. O desejo do núcleo gestor da revista é que ela tenha vida longa e que deixe uma lembrança forte, como a das nuvens do céu do Cariri e as pedras fossilizadas de seu solo.

O intuito é que a publicação funcione como um espaço aberto ao desenvolvimento e à propagação da produção de pesquisadores e pesquisadoras na área da Arte, permitindo afirmar a região do Cariri cearense como polo artístico e cultural brasileiro, capaz de enriquecer o pensamento e a produção contemporânea no que concerne à Arte.

O periódico abrange Artes Visuais, Teatro, Dança, Música, Performance e Artes Audiovisuais contemplando experiências, pesquisas e criações artísticas realizadas, principalmente, na Academia.

A Revista Cidade Nuvens será eletrônica e publicada semestralmente. Alguns números especiais poderão ser impressos. O Plano Editorial será composto por: apresentação editorial, dossiê temático; seção para artigos inéditos; seção para resenhas, traduções, entrevistas e ensaios.







JOÃO EUDES MACHADO - 2020

QUESTÃO DE POÉTICA: A permanência do ser-estar em trânsito

QUESTION DE POÉTIQUE: La permanence d'être en transition

Cecília Maria de Araújo FERREIRA<sup>•</sup>

## RESUMO

O presente ensaio volta-se para o estudo da criação artística como espaço de emancipação e exercício de autonomia para quem o (des)envolve. Escrevo mediada por percepções de professora e pesquisadora de processos de encenação. Apresento duas noções para o desenvolvimento do conhecimento artístico: hipocentro pela experimentação e epicentros pelas projeções da imagem propulsora e sua gênese poética. Para tal, a poética é aqui diagramada como processo concernente de invenção e criação de modos de ser e de expressar, tendo o percurso artístico como ponte de acesso.

Palavras-chave: Criação artística, emancipação, autonomia, conhecimento artístico, percurso artístico.

## RÉSUMÉ

Le présent essai se concentre sur l'étude de la création artistique en tant qu'espace d'émancipation et exercice de l'autonomie pour ceux qui y participent. J'écris médiée par la perception de l'enseignante et chercheuse sur les processus de mise en scène. J'en présente deux notions pour le développement des connaissances artistiques: hypocentre par expérimentation et épicentres par les projections de l'image propulsive et sa genèse poétique. À cette fin, la poétique est ici schématisée comme un processus concernant création de manières d'être et d'expression, ayant le parcours artistique comme moyens d'accès.

Mots-clés: Création artistique, l'émancipation, autonomie, connaissances artistiques, parcours artistique.

- Dramaturga, encenadora e atriz. Doutora em Artes pela UFMG (2017), mestre em Artes Cênicas pela UFBA (2009), especialista em Arte-Educação pela PUC-Minas (2008), bacharela em Artes Cênicas com habilitação em direção teatral pela Escola de Teatro da UFBA (2000). Líder do Grupo de Pesquisa LaCrirCe, ênfase de estudos e pesquisa em processos de criação e encenação teatral. [cecilia.ferreira@urca.br](mailto:cecilia.ferreira@urca.br)

## QUESTÃO DE POÉTICA: A permanência do ser-estar em trânsito

### O ponto de partida é a concernência

Quando recebi o convite para escrever no primeiro número da revista Cidade Nuvens do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (CArtes-URCA), senti-me honrada e desafiada como pensadora-artista, principalmente por ser professora da casa desde 2009. Casa que é um Centro de Artes no coração do nordeste brasileiro.

Destaco: a URCA foi criada na década de 80 do século passado no contexto de interiorização do ensino superior no Brasil; e, ressalto: os seus cursos de licenciatura em Artes Visuais e Teatro foram criados e implementados na primeira década deste novo milênio. Por isso, os sentimentos de honra e desafio em fazer parte desta coordenada tempo/espaço como artista-professora-pesquisadora de processos de criação cênica como processos de ensino/aprendizagem do Teatro.

O conhecimento artístico tem como hipocentro a experimentação criativa de ideias, matérias e diagramações expressivas, e como epicentro retrospectões e projeções acerca dessas experiências poéticas. Dentro desta perspectiva, apresento, neste número inaugural da Revista Cidade Nuvens, um recorte nos estudos tecidos para a elaboração da minha tese de doutoramento – *Processos de encenação como espaços de formação de poéticas-docentes teatrais*<sup>1</sup> – que teve como foco central o estudo da prática pedagógica das disciplinas Processo de Encenação I, II e III do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, entre os anos 2011 e 2017.

A pergunta propulsora foi: Por que mediar o processo de ensino/aprendizagem da Arte sob a perspectiva da condução de processos de criação artística?

O recorte aqui apresentado foi produzido na articulação entre os estudos da linguagem da encenação teatral, com o pressuposto da poética como um processo concernente de invenção e criação de modos de ser e de expressar, a reflexão dos programas das disciplinas Processo de Encenação I, II e III, com as vozes dos licenciados em Teatro formados pela URCA. Eles foram ouvidos nos formatos: questionário produzido para a pesquisa da tese e estudos acadêmicos acerca da criação cênica como processo de ensino/aprendizagem por eles registrados em monografias e dissertações.

O pensamento artístico fica expandido quando os processos de formação e criação são compreendidos como interfases do processo de educação artística das pessoas de modo dilatado por: problematização temática, criação de estratégias para transformar a questão que concerne em linguagem artística e pela invenção de possibilidades expressivas vivenciada na experiência artístico-poética. O desafio é alinhar os pensamentos artístico e acadêmico, e encontrar os sentidos desses pensamentos como ação no cotidiano. Se alinhados entre si nesta percepção, os seus objetos de estudo para a criação, a recepção, o ensino, a aprendizagem da Arte terão como pontos de acesso e expansão a realidade percebida, estranhada, refletida. A formação será profícua e tornará aptas as pessoas para interferirem no mundo percebido-estranhado-refletido de modo ativo – colaborativo, afetivo e crítico – se o processo pedagógico for fertilizado a partir de concernências. Este é o ponto de partida.

<sup>1</sup> Tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA-UFMG) no quadriênio 2013-2017.

## A Poética como espaço/tempo metodológico para fazer-conhecer-expressar Arte

Feitio, conhecimento e expressão são interfaces para a formação em Arte. Elas propiciam infindáveis combinações e geram, quando alinhadas, vários matizes de modos de existência em si, com o outro, em estado de coabitação no vasto *grande mundo*.<sup>2</sup> A arte revela a vida com sentidos inesperados, faz perceber a realidade de maneira nova e abre espaço para uma atuação no cotidiano de forma alargada, porque crítica e sensível.

A cena ensina a construir, a ser e a estar nesta realidade dilatada. Para a sua criação, se há concernência entre o fazer-conhecer-expressar e o seu fazedor-conhecedor, que expressa a realidade a partir do seu ponto de pertinência, há uma geração de sentidos e associações múltiplas na diagramação de redes de conexões entre percepção-pensamento-expressão. Portanto, os atos de fazer, conhecer, expressar são tecedores do estado de presença e atuação ativa no mundo circundante e circundado através da Arte.

As aulas de encenação mediadas por esta compreensão são vivenciadas com base na noção de arte como *formatividade* (PAREYSON, 2001), na qual há o entendimento que ao fazer se inventa o que será feito e o modo de ser feito: “pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’ [...] exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (p.26).

No decorrer dos processos de encenação, que são criação e execução de um projeto artístico, oriento os estudantes dizendo: *se não sabe, inventa e ao inventar faça e ao fazer se expresse e ao se expressar conheça, para isso perceba, estranhe, problematize e interfira no mundo que a ti concerne*. Neste caminho, cada um vai traçando a sua presença poética como artista-pensador no percurso de formação como professoras e professores de Teatro.

Aqui o entendimento de poética ultrapassa um estatuto de normas rígidas e alheias, e ganha casa em um perene processo de construção do artista no decorrer da sua existência ativa, de modo propositivo e reflexivo.

A partir da reflexão das experiências pretéritas, há possibilidade de conexão com variados espaços de existência, a vida fica mais complexa e inúmeras chaves de acesso são iluminadas. Tais chaves conduzem o caminho da ideia inicial para a materialização poética – mas antes é preciso que a percepção seja expandida para que a latência estética, presente na matéria, possa ser captada e potencializada, para ser expressa em linguagem artística, e propor diálogo.

Esta é uma presença política para a atuação na vida com pertencimento, fundamento para a educação artística e pilar para a formação de professores de Arte. Tal compreensão de fazer/pensar/ensinar/aprender Arte é libertadora. É preciso resiliência e coragem para mediar de modo fértil os processos de criação e formação dos estudantes de Arte. A voz poética, se ativa e lúcida, materializa a ideia como geradora do *modus* de feitura – o que quer e precisa dizer e como dizer é um estado que se move pelo desejo de afetar a si, ao outro, à sociedade da qual se compreende como parte, ou seja, que não está à parte, na margem, em exclusão.

<sup>2</sup>Cf. RAIFFER, Cecília. *Três pontos sem ponto final*. Expressão: Fortaleza, 2016. Fala da personagem Alice da dramaturgia *Doralinas e Marias*.

A busca pela expressão na Arte ultrapassa as noções de gosto ou de individualismo conjecturadas pelas estruturas de poder capitalista. Nas aulas de encenação, são compartilhadas percepção-experiência-expressões diversas, pois cada estudante tem um projeto/ideia/mote/problema a ser executado como cena, porque esse procedimento objetiva expandir as redes de acesso aos conhecimentos-chave em fase de esboço poético:

Há o encontro/confronto consigo mesmo, com o outro com quem a cena é composta, com a obra em estado de criação – que precisa ter relação com as questões que problematiza para a expressão cênica – e com o mundo [...]. Nesta compreensão o teatro é uma arte de colisão propulsora entre arte/vida/obra. (FERREIRA, 2017, p. 81)

Somada a este entendimento procedimental, está a noção de articulação. Os artistas são pessoas com disposição para articular a transitoriedade e a transformação, e nesta articulação há uma reorganização do cenário sócio-cultural-histórico herdado: “O artista se transforma no criador do futuro através do ato violento da articulação [...] violento porque a articulação é um ato de força” (BOGART, 2011, p.17).

A criação artística é decisão articulada pela vontade ativa de perceber, problematizar e exprimir. As ideias são, por essência, maravilhosas, encantadas; estão no espaço/tempo da imponderabilidade onde tudo é incrivelmente possível, mas pulverizado por referências várias; transpor a latência poética em linguagem artística é um ato de determinação. A encenação é um meio, o foco é o processo de criação/formação da autonomia poético-expressiva do estudante de Teatro. A expressão artística elaborada e entregue para a recepção é uma consequência; o percurso é o da invenção.

Como artista, sei que o resultado é incerto, o que move a criação é o estado que o processo poético promove para a emancipação e autorialidade dos inventores-fazedores, que neste caminho formam-se conhecedores-pensadores que expressam seus pontos de percepção da realidade. O que move a sala de ensaio são as questões que são interpostas para a construção da cena; e o delineio cênico está no risco, no desejo, no (des)conhecido. É a aventura em compartilhamento que motiva o processo; a cena é a decantação das escolhas.

As horas de ensaio, feitura, são muito valiosas e o brilho das apresentações, a expressão artística, depende do desvelo no ensaio. Desvelo que agora move o conhecer. O que move o artista, em grande medida, é o seu trabalho de criação, e não apenas a ideia de como será o resultado final compartilhado com o público. A formação em Arte decantada pela expressão da linguagem artística como experiência pedagógica, e configurada a partir das percepções do espaço/tempo de imersão/emersão em sentidos e significados é proposta metodológica para fazer-conhecer-expressar Arte.

## Processos de encenação e espaço/tempo de concernência

As disciplinas Processos de Encenação I, II e III estão localizadas na Matriz Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, nos três últimos semestres. Cada uma com oito créditos. O principal objetivo é orientar os estudantes para a condução de processos de criação cênica, nos temas/questões para a encenação, que advenham de seus anseios poéticos, que serão expressos teatralmente. A ênfase está na “auto-revelação” (GROTOWSKI, 1971) do estudante, futuro professor em fase de formação inicial, nas instâncias de aprender a existir em um “eu” e em um “nós” em coparticipação no seu espaço/tempo de imersão/emersão: *o vasto grande mundo*.

A encenação enquanto linguagem teatral conduziu para a pluralidade de possibilidades de abordar a cena [...] ligadas em grande instância aos posicionamentos estético-ético-político dos artistas. Posição que é construída ao longo do percurso artístico, pela articulação entre o fazer/pensar. Há uma irrigação de possibilidades para a cena. (FERREIRA, 2017), p. 72)

O encenador-estudante é orientado a (des)envolver o seu projeto de criação em compartilhamento com o coletivo que com ele imprimirá a materialidade da cena. Esta orientação tem como matriz o conceito que a encenação é articulada pela transversalidade dos seus elementos compositores, no qual todos os partícipes do processo de criação têm presença propositiva para a construção da cena, todos são criadores, operadores e pensadores.

O encontro na sala de ensaio para a criação da cena não é tão pacífico como pode soar, são pessoas diferentes em um mesmo espaço/tempo, em torno de uma proposição específica. Este encontro/confronto é mote para um movimento de vencer a autossuficiência de cada um, que é um ato de transcendência, por ser lugar para a manifestação dos limites e potências em coparticipação.

A sala de ensaio é desafiante e desafiadora por ter como presença a (in)certeza. O que imprime profundidade à obra cênica é a resposta aos impulsos volitivos na sala de ensaio, que são vividos em compartilhamento.

No processo criativo, a efemeridade da cena como potência é (des)envolvida se houver embates/discussões, menos como entraves e mais como propulsores. Quando há encontro/confronto a *verdade*, convenção, da cena é construída em compartilhamento.

As ideias são voláteis, elas surgem e desaparecem no calor do ensaio, mas as decisões tomadas a cada ensaio devem ser precisas.

O espaço do ensaio é essencial para a criação/invenção/delineio da poética do estudante, visto que é nesse espaço que ele gesta a sua autonomia em compartilhamento com o coletivo que conduz.

A sala de ensaio é por sua vez o cadinho onde se fundem as ideias que levam um grupo de artistas a pensarem e a criarem um espetáculo cênico. É o lugar em que os erros são sempre o melhor caminho para a criação. Os artistas no processo criativo em teatro utilizam a sala de ensaio [...] onde a criação acontece na intersecção de pensamentos, na profusão de proposições e, sobretudo, na troca de experiências, que estão contidas na sala de ensaio ou trazidas para ela. Para o artista sempre haverá a necessidade desse lugar onde ele gesta, durante todo o processo criativo, sua obra e conseqüentemente sua poética. (MOURA, 2014, p. 14)<sup>3</sup>

O processo de encenação do estudante só é concluído dentro da disciplina quando é levado da sala de ensaio para a sala de apresentação. A apresentação também é processo de criação. Com as apresentações públicas, o estudante pode pensar se suas estratégias de montagem decididas na sala de aula e aplicadas na sala de ensaio têm pertinência com o projeto de criação, para poder observar e refletir sobre suas proposições para a geração de conhecimentos advindos desta prática. Este é um conhecimento em espaço/tempo de concernência. Os processos de encenação podem propiciar essa experiência e colaborar para a construção de poéticas e projetos de vida e artísticos dos estudantes, se considerar a imbricação entre arte/vida/obra como fator primaz no limiar, na intercessão, entre a prática artística e a prática docente.

As disciplinas Processo de Encenação I, II e III, da maneira como estão organizadas, implicam na possibilidade do estudante de teatro (des)envolver, a partir de uma determinada percepção sobre o mundo, um projeto poético que contenha suas concernências como pessoa ativa e participativa na sua formação como artista/professor/pesquisador.

### **Vozes ativas e participativas**

A partir deste ponto, ouvir-se-á em forma de “rapsódia” (SARRAZAC, 2012) as vozes das professoras e dos professores de Teatro formados pela URCA, que são reflexões sobre os processos de encenação experimentados ao longo da formação universitária. Estas vozes são escolha epistemológica e fundamento para o estudo realizado na tese doutoral, base deste exercício de pensamento. Com a compreensão de que “a cena ensina” (ARAÚJO, 2005), pergunto: por que participar dos processos de encenação conduzidos pelos colegas de curso?

<sup>3</sup>Luiz Renato Moura, também professor de processos de encenação no curso de Teatro da URCA, desde 2011.



*“(...) pela parceria em outros processos (...) pela troca de experiência”; “no teatro estamos sempre aprendendo uns com os outros (...) [para] ampliar nossos conhecimentos dentro do campo teatral”; “me interessei pela proposta do tema abordado”; “era uma oportunidade de investigar a práxis como atriz na condução de encenadores diferentes”; “percebia naquele espaço um meio para desenvolver o meu trabalho (...) principalmente diante da diversificação de diretores e propostas de treinamentos (...) na sala de ensaio e, as diversas camadas que perpassam esse espaço”; “me interessa neste momento me desafiar como criador, vi no processo (...) esse lugar”; “Nos processos de encenações temos a oportunidade de criar e desenvolver as cenas que nós propomos! Vejo que a cada encenação somos motivados a superar nossas barreiras e a progredir com os nossos trabalhos de montagem dentro e fora da universidade!”; “É importante para mim fazer parte dos trabalhos de meus colegas, porque são trabalhos que, na maioria das vezes, eu me identifico”; “Por sentir a necessidade de vivenciar o outro lado. Me sinto mais confortável em atuar como encenador, então a experiência de estar como ator no processo de um colega, me pareceu atrativa e pedagógica no sentido de observar a metodologia de trabalho de um outro estudante”; “Para ganhar experiência, para aprender com os colegas”; “Por entender essa participação como mais um espaço de troca, experimentos e de aprendizagem”; “Na época para adquirir experiência e para saber como era esse processo, porque tinha medo de não saber conduzir quando fosse minha vez”; “Acredito na força desses trabalhos, todos tinham oportunidades que me interessavam trabalhar ali, ou o tema, ou o elenco, o encenador, e em alguns, tudo isso. Foram experiências muito válidas para minha vida”, responderam.<sup>4</sup>*

O envolvimento dos estudantes nos processos de encenação dos colegas torna o processo de formação mais irrigado, no sentido da abertura para a questão do outro, que no andamento do processo passa a ser também a sua questão. Para criar é fundamental ter concernência.

Nas vozes há um desejo em participar dos processos criativos dos colegas, pelo movimento de fazer parte e aprender junto no decorrer do processo de ensino/aprendizagem em Teatro. A sala de ensaio abre as portas para a investigação em teatro por ser compreendida como ponte para a fluência de conhecimentos gerados pela prática em constante reflexão.

Os processos de encenação são pedagógico-poéticos porque viabilizam: atuar em coletivo para experimentar a criação teatral sob outras ópticas; criar estratégias metodológicas próprias; compreender que os processos ocupam o espaço das incertezas porque o conhecimento em teatro é construído pela criação e invenção de problemas e possibilidades postos em cena. O encontro com o outro no ensaio abre o entendimento de que há vários modos de expressão com infinitas possibilidades de operacionalização e viabilização de ideias.

Estas especificidades abrem espaço para a percepção, vivência e reflexão da linguagem teatral a partir de um conhecimento experimentado, decantado, a partir das concernências postas como questão poética. Por que mediar espaços de formação de poéticas, nos atos ensinar/aprender teatro, pelo viés dos processos de encenação no âmbito da Licenciatura em Teatro? Porque como permanência, temos os trânsitos de ser/estar em perene processo de criação...

<sup>4</sup>Colagem das vozes de Aline Sousa, Raimundo Lopes, Rita Cidade, Lucivania Lima Barbosa, Bárbara Leite Matias, Edceu Barboza Souza, João Batista Cavalcante, Wiarley Barros, José Brito Filho, Amanda de Oliveira Lima, Carla Hemanuela Bezerra Brito, Lorenna Gonçalves e Stella Bonfim Alencar, artistas-professores-pesquisadores de teatro, em questionário aplicado para a pesquisa doutoral, que teve como estudo o curso de Teatro da URCA.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. **A cena ensina**: uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro. 2005. 177 p. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERREIRA, Cecília. **Processos de encenação como espaço de formação de poéticas teatrais**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

MOURA, Luiz Renato. **A iluminação cênica no trabalho do ator**: processos colaborativos da Cia. de Teatro Engenharia Cênica. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAIFFER, Cecília. **Três pontos sem ponto final**. Expressão: Fortaleza, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



MARCOS ANDRÉ - 2019

iCINEMA E STREAMING: A vez dos filmes interativos e a reconfiguração do audiovisual na internet

iCINEMA AND STREAMING: The time for interactive films and the reconfiguration of audiovisual content in the internet

Nathan Nascimento CIRINO

## RESUMO

Os filmes interativos surgem como um caminho a ser explorado pelas plataformas de streaming de vídeo nos últimos anos, encontrando no panorama tecnológico atual seu melhor momento desde o seu surgimento no início dos anos 1990. O mercado de conteúdos audiovisuais interativos passou, ao longo das últimas décadas, por diversas experimentações através de plataformas como o DVD, videogames e a TV Digital, encontrando em cada uma delas problemas técnicos e de fruição que parecem agora sanados nas condições atuais de tecnologia, mercado e sociedade. Desta forma, os títulos audiovisuais interativos começam a deixar os sites e apps de circuitos de arte e pesquisas acadêmicas para alcançarem o mainstream através de produções originais da empresa Netflix, apontando para o início da consolidação do formato frente ao grande público e servindo de modelo para outras grandes produtoras de conteúdo.

Palavras-chave: Filme interativo, streaming, iCinema, TV digital.

## ABSTRACT

Interactive films appear as a way to be explored by video streaming platforms in recent years, finding in the current technological landscape its best moment since its emergence in the early 1990s. The market for interactive audiovisual content has gone through various experiments through platforms such as DVD, videogames and Digital TV over the past decades, finding in each of them technical and enjoyment problems that seem now healed in the current conditions of technology, market and society. In this way, interactive audiovisual products begin to leave sites and apps of art circuit and academic research to reach the mainstream through Netflix's original productions, pointing to the beginning of the consolidation of the format to the general public and serving as a model for other major content producers.

Keywords: Interactive movie, streaming, iCinema, digital TV.

• Professor da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia, UFCG. Doutor em Comunicação pela UFPE.  
nathancirino@yahoo.com.br

## CINEMA E STREAMING: A vez dos filmes interativos e a reconfiguração do audiovisual na internet

### Introdução

Com a chegada de serviços de *streaming* proporcionada pelo avanço da capacidade técnica dos computadores e da internet, a distribuição de conteúdos de mídia ganhou novos contornos. Sites como o Youtube abriram as portas para uma verdadeira revolução no consumo de audiovisual durante a última década, culminando em serviços de *streaming* oferecidos por grandes corporações a exemplo da HBO, Warner, Amazon e Globo. Estas empresas seguiram o fluxo natural do mercado depois que o sucesso da Netflix, uma das pioneiras do meio, alcançou números bastante significativos. No início de 2019, a empresa anunciou ter chegado a 139 milhões de assinantes ao redor do mundo, o que representa um crescimento de quase 26% só em 2018<sup>2</sup>. Todo esse desenvolvimento está de acordo com um novo momento midiático, voltado para o consumo *on demand* de audiovisual através do computador e das *smart tvs*, fazendo com que novos serviços de *streaming* surjam para disputar o espaço antes monopolizado pela Netflix.

Do outro lado, salas de cinema encontram-se numa sequência de tentativas e ajustes para manter cativo um público que prefere pagar proporcionalmente menos e consumir filmes e séries em casa. Primeiro vieram os filmes em 3D, seguidos por cadeiras que vibram, telas gigantescas e, nos últimos anos, houve uma abertura para exibições como filmes clássicos, episódios finais de séries e até mesmo transmissões ao vivo de óperas e jogos de futebol. Vivemos um período de mutação das formas de consumo do audiovisual. Quando a cinefilia cede espaço para a seriefilia, o assistir coletivo se esfacela em várias sessões privadas e individuais, e as grandes produções não se bastam enquanto filmes, precisando mirar também em desenvolvimentos narrativos em diversas mídias paralelas.

Essas mudanças, no entanto, desembocam também na própria estrutura narrativa dos filmes e séries através da interatividade proporcionada pelas novas mídias. É através desse recurso que todas essas transformações de consumo, produção e distribuição acabam refletidas.

Atualmente, a Netflix disponibiliza vários títulos interativos, sendo ainda pouco o número de obras voltadas para o público de mais idade. Entre o final de 2018 e início de 2019 foram apenas dois produtos com escolhas narrativas para o espectador adulto: “Black Mirror: Bandersnatch” e “Você Radical”, com Bear Grills. Entretanto, a experimentação deste recurso em séries infantis já havia começado em 2017 com o título “Gato de Botas”, seguido por “Buddy Thunderstruck: a pilha do talvez”, “Stretch Armstrong: a fuga” e “Minecraft: *story mode*”. De acordo com Todd Yelling, vice-presidente da empresa, a ideia é dobrar o número de filmes e séries interativas a cada ano, abordando diversos gêneros e atingindo públicos variados<sup>3</sup>.

O audiovisual interativo tem chegado com toda sua força no serviço de *streaming* da Netflix e o motivo de suas aparições cada vez menos esporádicas pode estar ditando uma nova forma de se pensar o audiovisual nestas plataformas, além de trazer consigo outras implicações mercadológicas imediatas.

<sup>2</sup>“Netflix alcança 139 milhões de assinantes ao redor do mundo”. Disponível em: <<<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/series-e-tv/2019/01/netflix-alcanca-139-milhoes-de-assinantes-ao-redor-do-mundo>>>

<sup>3</sup>“Após sucesso com filme ‘Black Mirror’, Netflix vai investir em interatividade”. Disponível em: <<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/03/12/apos-sucesso-com-filme-de-black-mirror-netflix-vai-investir-em-interatividade.htm>>>.

## A não novidade do filme interativo

Narrativas que permitem diversas leituras, estando abertas para interpretações e construindo-se de forma bastante individual, de acordo com a fruição de cada espectador, já foram nomeadas de várias maneiras. Para Janet Murray (2003), temos aí as *narrativas multiformes*, pois elas assumem formas particulares que variam de acordo com o ponto-de-vista de quem as frui, considerando seus conhecimentos prévios, suas experiências de vida ou mesmo suas capacidades imaginativa e cognitiva. Umberto Eco (1988) enquadraria essas narrativas dentro do que ele chamou de “obra aberta de primeiro grau”, quando à obra se permitem distintas fruições e interpretações, depois de captada pelo fruidor. Essas classificações tratam da narrativa e suas variações no campo da hermenêutica, mas existe também o pensar da narrativa mutável, ou maleável, em termos de mudança de estrutura atualizada de fato, desconsiderando a mera possibilidade de mudança virtual daquilo que se narra.

Jim Banister (2004), classifica o ato de narrar histórias com base na etimologia da palavra *storytelling*, afirmando que na contemporaneidade não estamos somente diante da “história contada” (*story / telling*), mas também da “história formada” (*storyforming*) e da “história habitada” (*storydwelling*). Se por história habitada podemos considerar todas as narrativas as quais habitamos e vivenciamos em ato, a exemplo de mundos virtuais de mapa aberto, cujas tramas nós mesmos criamos, o conceito de história formada passa a significar um grau menor de envolvimento. Trata-se de toda narrativa que ajudamos a formar, onde há decisões tomadas, opiniões, influência, embora ainda seguindo um roteiro pré-estabelecido de possibilidades. É nesse conceito de *storyforming* que se enquadra a experiência do filme interativo, onde o usuário é capaz de mexer na estrutura dramática através de escolhas, mas ainda não é capaz de habitar aquele universo e atuar com certa liberdade dentro de seus limites virtuais.

O surgimento dos filmes interativos, conhecidos no meio acadêmico como iCinema, aconteceu bem antes da sua recente chegada ao *mainstream*. O desejo de interferir nas narrativas que nos são contadas, na verdade, é algo ancestral que nos acompanha desde as narrativas orais, ritualísticas ou não. Estivemos sempre dispostos a formar histórias junto com quem nos narra. Jogos como o RPG<sup>4</sup>, ou mesmo exercícios teatrais, já trabalham com maestria a narrativa interativa, moldando enredos de acordo com a reação e a escolha de sua audiência, mas somente agora, diante das possibilidades recentes de tecnologia, podemos também fazê-lo por meio da mídia.

Foi a chegada do DVD, no início da década de 1990, que gerou a fagulha inicial do iCinema, posto que, pela primeira vez, poderíamos ter acesso a uma estrutura fílmica com o recurso do menu de cenas clicáveis, não sendo mais preciso rebobinar ou avançar a fita magnética para acharmos determinado conteúdo. Isso significava acesso rápido e intuitivo a blocos narrativos pelo intermédio do controle remoto. Não demorou a que essa possibilidade de evidência de uma estrutura narrativa não-linear apontasse para experimentos de filmes interativos. Em 1992, a Sony e a Interfilm já faziam seus primeiros experimentos com iCinema, deixando com o filme “Eu sou o seu homem”, dirigido por Bob Bejan, o título de primeiro filme interativo (LUNENFELD, 2005). O curta-metragem foi lançado em DVD, já que as salas de cinema não dispunham de tecnologia para o formato. Dito isto, é importante perceber que o iCinema já nasce com um diferencial em relação ao cinema clássico, pois a experiência é vista como fruto da fruição de um só indivíduo, em sua própria TV, e não mais como uma experiência coletiva em salas gigantescas com projetores.

<sup>4</sup> Role Playing Game ou Jogo de Interpretação de papéis, criado na década de 1970, cujas variantes se prolongam até hoje. Consistem em sessões de narração de uma história por parte de um mestre e atuações de resposta e/ou interferência dos jogadores que assumem personagens criados para o jogo.

Uma importante tentativa de levar esse cinema interativo às salas de exibição tradicionais aconteceu apenas um ano depois do lançamento do filme de Bejan. “*Smoke*” e “*No Smoke*” foram dois longas-metragens dirigidos pelo cineasta francês Alain Resnais, em 1993, e consistiam em várias possibilidades de enredo desenvolvidas a partir de uma única decisão inicial da protagonista: fumar ou não fumar. Baio (2008, p. 32) afirma que:

Diferentemente de outros filmes que são levados a público como “Parte I” e “Parte II” [...], a obra de Resnais é composta por dois filmes que, além de terem sido lançados juntos, tinham sua exibição condicionada à simultaneidade das projeções. Os dois filmes eram exibidos em salas diferentes e suas sessões deviam necessariamente ser iniciadas ao mesmo tempo.

Diante disto, o público escolhia a sala de exibição como quem toma uma decisão narrativa para sua personagem. Uma vez dentro da sala de “*Smoke*”, o público veria o filme de uma mulher que decide, em um dado momento de sua vida, fumar um cigarro, desenvolvendo daí uma série de possibilidades totalmente diferentes daquelas exibidas na sala ao lado, onde a personagem não fumou.

Os filmes de Resnais ficaram no limbo das experimentações estéticas, não sendo modelo possível de ser explorado comercialmente nos anos seguintes. Para que o cinema pudesse ser interativo havia um grande impedimento inicial: a ausência de botões nas poltronas das salas convencionais de exibição, já muito bem estabelecidas. Esse iCinema de fruição coletiva, pautado na seleção de escolhas com base na maioria de votos, foi testado em vários momentos ao longo da década de 1990 e início dos anos 2000. Um grande exemplo que tomou o iCinema por inspiração foi realizado na TV brasileira. O extinto programa *Você Decide* (1992 – 2000), da Rede Globo, apresentava semanalmente histórias polêmicas e jogava para os telespectadores a responsabilidade da escolha. O público decidia por uma de duas opções para a conclusão da trama, sempre respondendo pelo personagem principal em tomadas de decisão no último bloco do programa. É interessante perceber que aqui, mais uma vez, a narrativa interativa se aproxima da TV e da fruição individual, a partir do momento em que pede o voto de uma única pessoa, no entanto, há ainda a frustração de ver concretizada a escolha apenas da maioria dos votos, e não daquilo que foi escolhido individualmente. Apresenta-se, assim, mais um grande empecilho para consolidação do formato: como dar ao público a reação individual da trama para uma ação igualmente individual? A TV analógica, bem como o cinema das grandes salas de exibição, não teve respostas para esse problema na época.

Filmes como o *Vital Space*, da *Immersion Studios*, abrangeram formatos com botões, tipos variados de interação, e até mesmo uso de games e *puzzles* em experiências mistas entre a tela grande e telas pequenas, contando com tablets com *touch screen* em cada poltrona (MILLER, 2008). Essa iCinema mostrou-se extremamente caro. Não havia condições econômicas de levar esse tipo de evento ao grande público, o que fez com que experiências semelhantes ficassem restritas a parques de diversão bastante elitizados como a *Disney World* e espaços igualmente especializados de entretenimento.

## Impedimentos e soluções

Diante daquilo que era uma promessa para o desenvolvimento do audiovisual no século XXI, o que se viu, na prática, foi a narrativa interativa migrar quase totalmente para consoles de videogame. Há uma lógica nessa migração, já que, conforme descrito neste estudo, a TV frustrava o público por exibir apenas o que a maioria decidia e o cinema acrescentava a esta frustração o fato de não ter infraestrutura para interação nas suas milhares de salas padronizadas ao redor do mundo. O DVD foi ainda uma mídia responsável por desenvolver alguns títulos promissores, como a versão especial do longa-metragem *Premonição 3* (2006, Dir. James Wong), que contava com momentos de escolha em cenas-chaves do filme, alterando os rumos da história já conhecida mundialmente na sua versão original.

Outro problema para o formato do iCinema começou a ser percebido: os custos. Para cada experiência linear de escolhas que resultaria em um filme de 120 minutos, era necessário ter mais horas e horas de conteúdo finalizado e disponível nas escolhas não vistas. Fazer o filme interativo implicava não somente ter estrutura técnica para possibilitar o canal de retorno com as escolhas feitas pelo público, mas também ter um investimento muito superior ao que se gastaria para um filme tradicional. Tudo isso para um formato que sequer tinha seu público cativo e que, possivelmente, não geraria grandes sucessos de bilheteria que compensassem o investimento.

Quando as narrativas interativas chegam aos games, o foco parece ser mesmo formar uma audiência. Atingir o público mais jovem, acostumados a interfaces com botões e convites à ação, parece ser o caminho natural para um tipo de história que não evoca passividades. Por interface, Manovich nos diz que:

Em termos semióticos, a interface do computador atua como um código que carrega mensagens culturais em uma variedade de mídias. Quando você usa a internet, tudo que você acessa – textos, música, vídeo, espaços navegáveis – passa pela interface do seu Browser e assim, por sua vez, na interface do seu sistema operacional. Na comunicação cultural, um código raramente é um simples mecanismo neutro de transporte; normalmente ele afeta a mensagem que é transmitida com sua ajuda. Por exemplo, ele pode fazer algumas mensagens fáceis de compreender e tornar outras incompreensíveis. (MANOVICH, 2001, p. 64)<sup>5</sup>.

O público que poderia muito bem associar essa interface com quaisquer narrativas, devido à sua costumeira cognição de multitarefas e cliques, estava nos videogames. O iCinema, portanto, precisava criar seu público, e essa tarefa coincidiu com o período necessário para que novas tecnologias e mercados surgissem para a chegada definitiva dos filmes interativos. É do início dos anos 2000 que surgem os novos caminhos, com as primeiras definições do que viria a ser a TV digital. A relação código-interface-experiência mostra-se, então, como uma condutora de possibilidades de fruição para obras de ficção. Usar recursos como botões, textos e cursores em filmes, em plena década de 1990, quando o público estava acostumado com o cinema tradicional e a TV analógica, soa como algo não coeso, cuja experiência deixa margem para ruídos e quebras de imersão.

<sup>5</sup>Tradução livre a partir do original: "In semiotic terms, the computer acts as a code that carries cultural messages in a variety of media. When you use the internet, everything you access – texts, music, video, navigable spaces – passes through the interface of the browser and then, in turn, the interface of the OS. In cultural communication, a code is rarely simply a neutral transport mechanism; usually it affects the messages transmitted with its help. For instance, it may make some messages easy to conceive and render others unthinkable."



Falar apenas em “TV interativa”, nesse momento, pode ser um equívoco, uma vez que a interatividade sempre existiu na televisão. A TV já foi interativa por meio de chamadas telefônicas, cartas, entrevistas ao vivo, reações da plateia ou mesmo através de recursos de cliques e escolhas, conforme oferecido, pela primeira vez, no *Qube*, receptor da Warner Cable, em 1977 (TEIXEIRA, 2009, p. 47). A TV Digital, no entanto, é mais recente e possui alguns diferenciais, sendo a interatividade apenas um deles. Os três pilares deste formato de transmissão, segundo Teixeira (2009), são: 1) a alta qualidade de som e imagem (HDTV, ou recentemente a UHDTV, com a chegada das transmissões em 4K), 2) as propriedades interativas (iTV ou TVi), e 3) a mobilidade e portabilidade, quando aplicada a pequenas telas como tablets e celulares.

Na TV digital, a banda de transmissão das emissoras pode ser totalmente usada por imagens e sons de alta qualidade ou podem ser fracionadas em subcanais, cada um com qualidade de som e imagem um pouco inferior àquelas obtidas quando toda a banda é dedicada a um único conteúdo. Em outras palavras, a TV Digital permite a chamada multiprogramação, ou *multicast*, tornando possível escolher opções A, B, C e D no controle remoto, alternando conteúdos dentro de um mesmo canal emissor (TEIXEIRA, 2009). Este seria o ambiente mais propício aos filmes interativos desde o surgimento do DVD no início dos anos 1990, não fossem outros fatores limitantes.

Primeiramente, havia limite de escolhas. Um filme teria que sempre oferecer um número fixo de opções, porque seus subcanais correspondentes ficariam ocupados com o conteúdo alternativo de um canal principal. Esse número de opções também não poderia ultrapassar quatro, já que mais subcanais significaria uma queda abaixo do formato *standard* na qualidade das imagens e sons transmitidos. Além disso, a emissora teria que usar todo seu espaço de banda de transmissão para apenas um programa/filme, perdendo a possibilidade de entregar imagens em HDTV e, ao mesmo tempo, perdendo a possibilidade de entregar a multiprogramação em subcanais de conteúdos diferentes. Desta maneira, embora promissora, a TV digital não foi um bom campo para consolidação do cinema interativo, deixando para outras plataformas mais recentes o encargo de fazer vingar um projeto de formato cinematográfico iniciado em 1992.

A chegada da banda larga passou a permitir o download de arquivos maiores na internet, o que possibilitou que o consumo de mídia fosse sendo, gradativamente, um dos maiores atrativos para navegação na *World Wide Web*. Nesta maré de novos mercados, o site Youtube trouxe para o audiovisual, em 2005, a possibilidade do streaming, visto até então apenas na execução de áudio das rádios online. Para Castells (2003, p. 200), *streaming* “trata-se da transmissão de conteúdo em tempo real na Internet”, ou seja, uma forma de transmissão de dados de forma contínua, geralmente usada para conteúdos de mídia, na qual não há necessidade de download e armazenamento de todo o conteúdo para que ele possa começar a ser visto/ouvido pelo usuário. Dentro das inúmeras novas possibilidades que este recurso de transmissão oferecia, o Youtube consolidou-se como líder de mercado pelo pioneirismo em vários aspectos:

Esse site disponibilizava uma interface bastante simples e integrada, dentro da qual o usuário podia fazer o *upload*, publicar e assistir vídeos em *streaming* sem necessidade de altos níveis de conhecimento técnico e dentro das restrições tecnológicas dos programas de navegação padrão e da relativamente modesta largura de banda. O YouTube não estabeleceu limites para o número de vídeos que cada usuário poderia colocar on-line via *upload* [...] (BURGESS; GREEN, 2009, p. 11)

É dessa forma que o YouTube entra na avalanche dos chamados “metanegócios”, ou seja, negócios que não possuem suas próprias matérias-primas de comercialização, mas sim facilitam a venda de serviços de terceiros, lucrando sobre essa intermediação (BURGESS; GREEN, 2009). São exemplos de metanegócios a empresa Uber, que embora tenha seu foco em caronas pagas, não possui carros próprios, e a Airbnb, que se firmou como locadora de imóveis, embora também não os tenha nas posses da empresa.

Dentro desses novos formatos, em 2007, uma empresa de locação de DVDs de filmes, nos EUA, resolve também entrar para o formato de *streaming* e comercializar conteúdos de grandes emissoras que já estavam obsoletos para o *mainstream* ou tinham pouco valor comercial: a Netflix<sup>6</sup>. Com base em um formato híbrido entre a novidade dos metanegócios e a antiga locação de filmes, a Netflix se consolidou como facilitadora para o consumo de produtos audiovisuais de terceiros. A sua expansão internacional começou em 2010 e nos últimos anos a empresa tem investido cada vez mais em conteúdos originais, tornando-se uma produtora e distribuidora de conteúdo no mesmo nível de gigantes como HBO e Warner.

A Netflix se firmou como uma espécie de canal de TV digital, mas com vídeo *on demand*, usando como base toda a capacidade de armazenamento disponibilizada pela *www*. Começa aí um vislumbre de soluções para tantos entraves à comercialização dos filmes interativos, conforme vimos até aqui.

O que podemos constatar, diante dos serviços de *streaming* para vídeo como a Netflix, é a existência de uma oferta de conteúdos ilimitados em UHDTV e infraestrutura tecnológica que permite a escolha de opções por parte do usuário. De igual forma, a experiência individual deste tipo de consumo, realizado muitas vezes em tablets, celulares ou *Smart TVs*, alcança a tão desejada fruição de ação e resposta para cada indivíduo, sem exhibições de escolhas da maioria dos votantes como fora outrora na TV analógica. O cinema interativo aqui se firma como uma experiência individual de escolhas e construções narrativas, assumindo de vez que seu público é fragmentado, embora vasto. O filme se constrói pelas mãos do espectador (ou seria usuário?), sendo para um o que não é para outro, oferecendo-se como fruição ilusoriamente única e íntima, diferente das sessões imutáveis do cinema tradicional.

É dessa fruição que surgem também os grandes mercados, capazes de pagar pelo tamanho investimento necessário para cada obra. O filme interativo, dentro de empresas de alcance global, passa a ser mais um investimento com risco cada vez menor e produção cada vez mais barata, possibilitada pelas facilidades de gravação, montagem e programação dos últimos anos. Ainda podemos mencionar que o público dos videogames da década de 1990 cresceu e todos os migrantes digitais também já estão familiarizados com as novas interfaces.

<sup>6</sup>“A história da Netflix, a rainha do streaming”. Disponível em:

<<<https://www.tecmundo.com.br/netflix/118311-historia-netflix-pioneira-streaming-video.htm>>>

Não é exagero dizer que as condições ideais para o fomento da narrativa cinematográfica interativa estão postas, e a Netflix foi apenas a primeira a perceber isso.

### Considerações finais

A interatividade foi alvo de diversos estudos nos anos 1990, devido à chegada da computação pessoal nos lares de milhões de pessoas em todo o mundo. Interagir passou a ser uma regra frente à sociedade da participação, das mídias *on demand*, dos compartilhamentos e conteúdos virais. A narrativa audiovisual interativa foi realizada em diversas tentativas pontuais nas mais variadas plataformas ao longo das últimas décadas, mas em nenhum outro momento as condições tecnológicas e mercadológicas se mostraram tão receptivas quanto agora.

Frente ao surgimento de novos serviços de *streaming*, a Netflix aparentemente se propõe a dar o passo seguinte, gerando diferencial para seus consumidores não apenas pelo conteúdo original, mas também pelos formatos de fruição propostos por seus filmes e séries. A interatividade, nesse contexto, é uma ferramenta que se propõe a mexer não apenas com a forma como vemos filmes, mas principalmente com o próprio fazer cinematográfico. Na era da seriefilia, do consumo individual e da interação, a narrativa interativa agrega valor e atinge um público cativo dos games e da internet.

Pensar – ou repensar – o fazer audiovisual partindo da premissa de uma estrutura dramática multilinear e mutável, significa rever os manuais de roteiro e também incluir no pensamento da linguagem cinematográfica vieses técnicos antes desconsiderados, como a programação de software e os estudos de interface.

Na medida em que obras interativas forem sendo experimentadas e aprovadas pelo grande público, poderemos estar, portanto, presenciando a consolidação de uma nova forma de pensar o audiovisual, na interseção entre os games e o cinema, entre a TV e a internet.

### REFERÊNCIAS

BAIO, Cesar. A multiplicidade estética nos filmes ‘Smoking’ e ‘No Smoking’, de Alain Resnais. In: MARTINS, Moisés; PINTO, Manuel (orgs.). **Comunicação e Cidadania – Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2008.

PINTO, Manuel (orgs.). **Comunicação e Cidadania – Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação**. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2008.

BANISTER, Jim. **Word of Mouse: the new age of networked media**. Chicago, EUA: Agate, 2004.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LUNENFELD, Peter. Os mitos do cinema interativo. In: LEÃO, Lúcia (org). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, UK: The MIT Press, 2001.

MILLER, Carolyn Handler. **Digital Storytelling: A creator's guide to interactive entertainment**. 2. ed. Burlington, USA: Elsevier, 2008.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço**. Tradução de Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.



# CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA SAMBA DE GAFIEIRA

## INITIAL CONSIDERATIONS ON CULTURAL HIBRIDIZATION AND THE BRAZILIAN BALLROOM DANCE SAMBA DE GAFIEIRA

Fernando Pinheiro VILLAR<sup>•</sup> e Julia GUNESCH<sup>•</sup>

### RESUMO

Este artigo investiga a dança Samba de Gafieira à luz da hibridização cultural, vista aqui como possivelmente fundamental no advento dessa dança de salão brasileira e, conseqüentemente, crucial para melhor compreendê-la. Por meio da análise crítica de publicações de diferentes pesquisadores e pesquisadoras de ambos os objetos do nosso duplo foco, hibridações culturais desde a colonização do Brasil e processos responsáveis por novas práticas e estruturas culturalmente híbridas são abordadas na primeira seção, destacando sua relação com a Dança de Salão. A dança Samba de Gafieira é examinada na segunda seção, para que na última foquemos em seis qualidades de performances afro-americanas (FRIGERIO 2003), que também corroboram com nossa compreensão dessa dança brasileira como artística e culturalmente híbrida. .

Palavras-chave: Hibridismo, Cultura, arte, dança, samba de Gafieira.

### ABSTRACT

This article investigates the Samba de Gafieira dance in light of cultural hybridization, seen here as possibly fundamental in the advent of this Brazilian ballroom dance and consequently crucial to understand it. Through critical analysis of publications by different researchers on both parts of our dual focus, cultural hybridizations since the colonization of Brazil and processes responsible for new practices and culturally hybrid structures are addressed in the first section, highlighting their relationship with ballroom dances. The second section examines Samba de Gafieira dance, so that in the last one we may focus on six qualities of African-American performances (FRIGERIO 2003), which also corroborate our understanding of this Brazilian dance as artistic and culturally hybrid.

Keywords: Hybridism, culture, art, dance, samba de gafieira.

- Fernando Villar é dramaturgo, encenador, diretor, performer e professor do Bacharelado em Interpretação Teatral, das Licenciaturas em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.
- Julia Gunesch é dançarina, professora de teatro e danças de salão, diretora e bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, onde também obteve seu Mestrado em Artes Cênicas com a dissertação "Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança Samba de Gafieira a processos criativos teatrais" (2019), com orientação de Fernando Villar. Bolsista CAPES/CNPq.

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA SAMBA DE GAFIEIRA**

Na expansão marítima europeia, danças de salão da Europa foram levadas para os continentes colonizados, parte de intenso processo de hibridação cultural, longo e lento em suas idas e vindas, que provocou transformações também nas danças de salão europeias ao longo do tempo, chegando aos nossos dias. Durante a colonização do Brasil e de muitos dos seus povos indígenas, os portugueses escravizaram homens e mulheres vindos de várias regiões da África, dando continuidade, assim, a um vasto processo de hibridação, que caracteriza muito da população e da cultura brasileira, híbrida e mestiça. Entre as inúmeras danças de salão brasileiras, este artigo se atém ao Samba de Gafieira. Passaremos brevemente pelas danças africanas, europeias, ameríndias e afro-brasileiras que influenciaram direta ou indiretamente seu surgimento, a fim de compreender melhor suas origens e assim suas características básicas e específicas.

Na primeira seção deste artigo, partimos de breves considerações sobre as significâncias das hibridações culturais que ocorreram na Europa e nas Américas desde o período do Renascimento e que vieram a atuar na formação da dança Samba de Gafieira. O processo de hibridação observado considera os fatores sociais e políticos que levaram ao surgimento das novas práticas e estruturas culturais em questão, apoiando-se principalmente nos estudos das culturas híbridas realizado pelo antropólogo argentino Nestor García Canclini (2015) e pelo historiador inglês Peter Burke (2006). Na segunda parte, pesquisadoras e pesquisadores brasileiros como Marco Antônio Perna (2001), Jota Efegê (1974), Zeca Ligério (2011), Lira Neto (2017) e Leonor Costa (2011), dentre outros, nos auxiliarão na compreensão da trajetória que levou à formação da dança Samba de Gafieira. Para uma introdução às danças europeias que estarão superficialmente mencionadas neste artigo, Elizabeth Aldrich (1998) e Bettina Ried (2003) são referências fundamentais. Na terceira e última sessão deste artigo, seis qualidades de performances afro-americanas elencadas pelo antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2003) finalizam nossa abordagem da dança Samba de Gafieira como prática e linguagem artística culturalmente híbrida.

### **1 A hibridação cultural e a dança de salão no Brasil**

Para Nestor García Canclini (2015), termos como mestiçagem, sincretismo ou crioulização podem ser considerados antecedentes ou equivalentes à hibridação, e são geralmente utilizados para tratar de processos tradicionais. Hibridação seria uma forma de tratar os processos modernos ou pós-modernos. Para ele, “a hibridação, como processo de intersecção e transação, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” (2005, p. XXVII). Ele acredita que as políticas de hibridação possibilitariam um diálogo maior, trabalhando as divergências de modo a evitar que a história se reduza a “guerras entre culturas” (2005, p. XXVII). Ainda sobre a utilização de hibridação cultural ao invés de crioulização, mestiçagem ou sincretismo, Canclini explica:

Estes termos – mestiçagem, sincretismo ou crioulição – continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Mas, como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (2015, p. XXIX).

Canclini entende hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2015, p. XIX). Novas práticas que resultam de hibridação cultural entre povos e linguagens são chamadas de ‘estruturas’ ou ‘práticas discretas’.

Cabe esclarecer que as estruturas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. Um exemplo: hoje se debate se o *spanglish*, nascido nas comunidades latinas dos Estados Unidos e propagado pela *internet* a todo o mundo, deve ser aceito, ensinado em cátedras universitárias – como ocorre no Amherst College de Massachussets – e objetos de dicionários especializados (Stavans). Como se o espanhol e o inglês fossem idiomas não endividados com o latim, o árabe e as línguas pré-colombianas (CANCLINI, 2015, p. XIX).

Assim como o inglês e o espanhol, danças europeias como a valsa e a polca também não podem ser consideradas como práticas puras. Ambas seriam práticas discretas, pois já passaram por algum processo de hibridação e carregam influências de outras danças. Nas artes, compartilhamos a ideia de que hibridismo “não significa a eliminação de espécies ou linguagens artísticas, mas uma possível renovação e criação de outras” (QUEIROZ, 2001, p. 75). Para o Samba de Gafieira ser concebido, por exemplo, nenhuma das influências que participaram da formação de sua genética deixou de existir, apenas contribuiu para o aparecimento de outra forma de expressão cultural.

Nas diferentes etapas do processo de hibridação cultural no Brasil, e em toda a América, novas estruturas foram surgindo a partir das primeiras práticas discretas, que continuaram e continuam sendo hibridizadas com outras ao longo dos séculos. O antropólogo estadunidense, e professor da University of Texas, Brian Stross delimita essas etapas ou processos como *ciclos de hibridação*: “na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2015, p. XX). No processo de hibridação cultural que originou as danças de salão brasileiras que veremos aqui, observaremos que houve um encadeamento espontâneo e inesperado dos acontecimentos, descrito por Canclini:



Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico (CANCLINI, 2015, p. XXII).

Aos negros escravizados e tirados à força das suas terras há algum tempo, era negada a autorização para praticar sua cultura no continente americano, sendo catequizados religiosa e socialmente para que pudessem conviver com os brancos europeus e servi-los a contento como subalternos, seguindo as crenças impostas por seus colonizadores, amos e/ou patrões.

Os europeus provavelmente desconheciam a possibilidade de que a cultura negra se tornaria tão forte na América Latina, ou de que a cultura ameríndia seria tão significativa no desenvolvimento cultural latino-americano. Certamente não pensavam nisso quando chegaram nessas novas terras, com seu demérito de outros costumes que não os seus. Ao chegarem ao novo continente, os portugueses pasmavam-se, por exemplo, com a quantidade de vezes que os povos indígenas tomavam banho por dia. Era um costume completamente diferente dos praticados por eles durante toda a vida – e julgado como errado, pois acreditavam que lavar o corpo com tanta frequência era prejudicial à pele. Por conta dessa crença tomavam pouquíssimos banhos e acabavam desenvolvendo várias doenças.

Canclini comenta que alguns estudiosos “recorrem especificamente ao termo hibridação para identificar o que sucedeu desde que a Europa se expandiu em direção à América” (2015, p. XVIII). Os europeus impuseram suas crenças, valores e costumes aos povos que já habitavam as Américas, bem como aos homens e mulheres escravizados trazidos da África. Com o passar do tempo, porém, eles também começaram a ser influenciados pela convivência com os povos africanos e ameríndios, e devido a este intercâmbio e choques entre culturas o Brasil tornou-se culturalmente híbrido..

As danças de salão fazem parte do convívio social do ser humano, assim como a busca por diferentes formas de lazer. Segundo diversos autores e autoras, como Elizabeth Aldrich (1998) e Bettina Ried (2003), a principal forma de divertimento na Europa entre os séculos XVI e XIX eram os grandes bailes da nobreza, onde, além de comer e beber, as pessoas podiam dançar, conversar e exibir suas belas vestimentas de última moda. Danças de salão eram praticadas nessas ocasiões e as pessoas que desejassem serem aceitas na alta sociedade precisavam dominar a arte de dançar a dois. Enquanto isso, danças populares (*folk dances*) continuavam a existir e a embalar classes menos favorecidas, sendo praticadas nas ruas e em festejos populares.

A dança também era uma das formas de divertimento entre povos africanos e ameríndios e, assim como os europeus e seus bailes, eles também tinham festas onde todos se reuniam para socializar. Entretanto, diferente dos bailes europeus, que contavam com solos, duplas, trios e grupos convidados para tocar e cantar, as suas festas geralmente tinham um caráter ritualístico e todos, além de dançar, cantavam e tocavam juntos. Zeca Ligiéro fala sobre o conceito “cantar-dançar-batucar”, proposto pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, que vê as performances africanas como uma prática híbrida em que o canto, o batuque e a dança se complementam em uma unidade e ocorrem, geralmente, em função de um ritual religioso:

:

Concordamos com Bunseki Fu- Kiau (inédito) que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto ('amarrado'), o 'batucar-cantar-dançar', que seria então um continuum [...] Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais (LIGIÉRO, 2011, p. 135).

As celebrações aconteciam ao ar livre, onde todos podiam desfrutar do contato com a natureza. De acordo com Ligiéro, "a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, elas são formas complementares dentro do mesmo ritual" (2011, p. 135). Os costumes europeus, por outro lado, geralmente separavam os bailes reais em uma ocasião (nos salões nobres) e as práticas religiosas em outra (nas igrejas). Além disso, a dança foi renegada pelo cristianismo, religião predominante na Europa ocidental desde a Idade Média, como podemos observar na seguinte citação<sup>1</sup>:

[No cristianismo] a jornada da alma foi considerada como uma guerra interminável contra a carne, porque corpo e alma foram concebidos como estando em oposição. Essa difamação bastante anti-bíblica do aspecto físico da natureza humana sustentava a visão de que a dança não tinha lugar nas devoções cristãs (DAVIES, 1998, apud ALDRICH, 1998, não paginado, tradução do autor)

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, o processo de hibridação cultural no país se intensifica. E em 1808, com a corte portuguesa radicando-se na capital da colônia, Rio de Janeiro, para fugir de Napoleão, esse processo teve uma aceleração significativa. Passados 308 anos desde a chegada dos portugueses, o Brasil ainda encontrava-se em uma situação precária, e até mesmo primitiva, que persistiu por alguns rincões do nosso país 519 anos depois. Não havia calçamento ou iluminação nas ruas, e nem mesmo saneamento básico em muitas regiões do país para comportar adequadamente a quantidade de pessoas que vieram tentar uma nova vida neste continente. Continente este que, aliás, há muito já abrigava uma grande população de ameríndios, que vivia de uma forma considerada selvagem pela chamada "sociedade civilizada" que acabara de chegar.

De acordo com Leonor Costa (2011), a situação precária era agravada devido às amarras impostas pela metrópole, como a obrigação de importar e exportar somente a partir de Portugal e a proibição de fábricas, ou até mesmo de imprensa própria. O fato é que nessas condições a aristocracia não tinha muitas formas de diversão e socialização. Enquanto os escravos e classes de baixa renda dançavam e cantavam nas ruas para se divertir, as famílias mais abonadas iam apenas a igrejas e festas religiosas (COSTA, 2011). Com a chegada de cerca de 15 mil pessoas da corte portuguesa se ansiava que a situação do país melhorasse como um todo, já que como teriam que ficar permanentemente, esperava-se que a corte se esforçasse para transformar a péssima realidade local, até então explorada unicamente como colônia de extração. Vieram membros da realeza, fidalgos, servos, valetes, comerciantes e suas famílias. Sendo a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves entre 1815 e 1821, o Rio de Janeiro começa a viver uma intensificação cultural nos anos seguintes.

<sup>1</sup> ALDRICH, Elizabeth. An American Ballroom Companion: dance instruction manuals. **Library of Congress**. 1998.

Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection>. Acesso em: jun. 2018.

A corte portuguesa trouxe suas formas de divertimento, como bailes e saraus, que a população local nunca havia antes visto. Nos bailes dançavam-se as danças de salão populares na Europa no início do século XIX, como polca, valsa, minueto, quadrilha e *schottisch*. A realização periódica de bailes reais acabou fazendo com que a população local, os comerciantes e fazendeiros da colônia se interessassem por aprender e praticar essas danças de salão, como demonstra o registro de um anúncio no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 13 de Julho de 1811, do mestre de danças Luís Lacombe, que oferecia gratuitamente aulas na Rua do Ouvidor. Lacombe teria sido o primeiro professor de danças de salão no Rio de Janeiro dirigidas a pessoas fora da corte (COSTA, 2011). Porém, naturalmente, essas aulas se estendiam apenas a uma parte mínima da sociedade, e pessoas de baixa renda, escravos e serviçais que eram maioria absoluta não se encaixavam no perfil de quem poderia frequentá-las.

Assim como somente algumas pessoas podiam frequentar as aulas de dança, apenas uma seleta parcela da população tinha *status* social para ir aos bailes. Com o tempo, começaram a aparecer cafés, teatros de revista, sociedades dançantes, cabarés e, mais tarde, as gafieiras como uma forma de imitar os bailes reais e formas de entretenimento dos nobres. Servos, escravos e empregados que tinham algum contato com as danças de salão europeias praticadas pelos nobres – em especial a polca – tentavam copiá-las sem a instrução de um professor. Com isso, acabavam dando a elas sua própria interpretação e muitas vezes transformando-as, devido à influência de suas próprias culturas, sejam africanas, cubanas ou ameríndias, como nos processos de hibridação descritos por Canclini.

Importante ressaltar, antes e depois da chegada da corte portuguesa em 1808, a importância dos quilombos nos processos de hibridação cultural brasileira e nos hibridismos artísticos resultantes dos encontros, estranhamentos, confrontos e trocas entre negros e negras, africanos e brasileiros, indígenas, mulatos e mulatas, e mesmo brancos brasileiros e europeus, ou asiáticos, dentre outros estrangeiros. Aquilombados e aquilombadas por diferentes razões, residentes dos quilombos se igualavam na resistência pela liberdade e/ou como fugitivos da repressão e opressão, ou até de suas contravenções nos centros urbanos ou áreas rurais. No espaço-tempo dos quilombos, manifestações locais cambiavam, nutriam e se nutriam com influências das variadas culturas presentes e de suas danças, jogos, músicas, rezas, rituais, cantos, instrumentos, lutas, festas e outras performances.

Quando a corte chegou ao Brasil, as autoridades locais perseguiram menos as performances africanas – situação temporária que pioraria drasticamente durante o resto do século XIX e no advento da república. No início do século, apesar da proibição colonialista de práticas celebrativas e ritualísticas dos africanos e africanas escravizados, o lundu (dança afro-brasileira) era dançado nas ruas e em bailes populares (PERNA, 2001), em período que a polca estava no auge da sua popularidade nos salões da corte. No final deste mesmo século, começa-se a perceber a influência do lundu e de danças cubanas, como a habanera, nas danças de salão europeias praticadas no Brasil. Para driblar a opressão imposta pela perseguição governamental, capoeiristas acentuavam o seu jogo dancístico, camuflando a luta afro-brasileira e “disfarçando-a” como danças, como o lundu e outras.

O lundu é um gênero híbrido de música e dança, tendo práticas africanas e europeias como fontes de influência. Teve origem a partir do contato entre a cultura africana e ritmos europeus trazidos pelos colonizadores portugueses.

De acordo com Marco Antonio Perna (2001, p. 18), inicialmente não se dançava enlaçado ou agarrado, e as movimentações eram sinuosas e consideradas impudicas para a época – deve-se, talvez, a uma das suas principais características, a “umbigada”, no qual as duas pessoas mantêm seus umbigos colados um no outro. O primeiro vestígio de lundu data por volta de 1780 (PERNA, 2001), passando o final do século XVIII em evidência e ficando popular no Brasil no início do século XIX, quando aparece como uma popular dança social enlaçada. O ritmo afro-brasileiro foi adotado pelos portugueses e levado para Portugal, sendo dançado pela alta sociedade nos salões reais. Ele continuava a ser dançado nas periferias de maneira considerada indecente, enquanto que pela burguesia era praticado de forma mais pudica, devido a adaptações que teriam sido feitas. O músico e professor paulistano José Fernando Saroba Monteiro<sup>4</sup> sugere que, assim como a modinha, o lundu foi eruditizado em Portugal e tornou-se uma dança de salão bem diferente da praticada pelos negros nos terreiros, com a umbigada disfarçada em mesura (2017, apud ARAÚJO, 1964).

Assim como o lundu, a dança habanera também era bastante sinuosa. Nascida em Havana, a habanera foi levada de Cuba para os salões europeus e voltou para a América Latina a partir de imigrantes espanhóis e portugueses, chegando ao Brasil no final do século XIX. Na ópera *Carmen* (1875) está presente uma das mais conhecidas composições desse gênero musical, “Habanera”, do compositor francês Georges Bizet.

Canclini afirma que os “poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (2015, p. XXII). Em cada período da história percebemos no ser humano a necessidades de mudança e de inovação nas várias áreas. Burke acredita que “toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006, p. 17). O lundu, a polca e a habanera foram as responsáveis pela formação de grande parte das danças de salão brasileiras que conhecemos hoje. O encontro entre os costumes europeus, africanos, ameríndios e cubanos enriqueceram culturalmente o território brasileiro durante o século XIX, e deram origem a outras danças sociais híbridas, que conseqüentemente deram origem a outras novas danças, como o Samba de Gafieira. Ocorreu às danças de salão a adaptação e inovação de práticas que já existiam e que não mais supriam as necessidades de uma sociedade em constante transformação.

O lundu e a habanera poderiam ser consideradas práticas discretas, de acordo com a definição proposta por Canclini, pois já traziam consigo a forte influência africana em conjunto com alguma dança europeia e/ou ameríndia, sendo assim, um híbrido destas culturas. Das danças sociais europeias trazidas pelos portugueses, como a polca, a valsa e a mazurca, foram geradas novas estruturas e práticas a partir do contato que estas tiveram com outras danças, como o lundu e a habanera. Entre essas novas práticas e estruturas, ou híbridos resultantes, encontra-se o maxixe, “a primeira dança urbana, de salão, a dois (e agarrada), a ter origem no Brasil por volta de 1870”, sendo “uma forma de dançar (abusada) não atrelada a um gênero musical específico” (PERNA, 2001, p. 26), concretizada antes mesmo do gênero musical, que teve suas partituras apenas no início do século XX, por volta de 1902. Antes disso, o maxixe era dançado com outros gêneros musicais, como a habanera, a polca, o tango e o lundu, e, como atesta Jota Efegê, “contribuíram, todos, na afirmativa de vários pesquisadores, para o nascimento do maxixe definido como música, já que a dança, antes, condicionava-se sem dificuldade, e sem perda de seus meneios coreográficos, a qualquer uma delas” (1974, p. 29). O maxixe foi crucial no nascimento posterior do Samba de Gafieira, como veremos a seguir.

## 2. A dança Samba de Gafieira

No final do século XIX houve uma mudança significativa nas danças de salão. Danças em grupo, como a quadrilha e o minueto, começaram a perder espaço para as danças entrelaçadas de par, como a valsa e a polca (PERNA, 2001). Do lundu, o maxixe herdou as movimentações sinuosas e as umbigadas, caracterizadas pelos movimentos das pernas entrelaçadas e os quadris do casal muito próximos um do outro. Da habanera herdou as batidas marcantes, e da polca o andamento e a movimentação expansiva, animada e contagiante. Os ritmos importados geralmente eram os que recebiam destaques nas divulgações de bailes e espetáculos, e mesmo depois de sua concretização como ritmo de dança e música o maxixe continuou sendo desconsiderado pelos jornais e revistas, como aponta Efegê:

‘uma banda de música organizada pelo Sr. João Pereira, tocará polcas, quadrilhas, valsas, mazurcas, habaneras e tangos’. O maxixe, indubitavelmente, também seria dançado pelos foliões nesse baile de menor exigência social que o do Príncipe Imperial, mas ainda não tivera a desejada citação. Continuava espúrio e indigno de constar na publicidade dos jornais, embora dançado sem impedimento nos salões que não se importavam de ser tachados de *imorais* ou idênticos aos *criouléus* da Bahia (EFEGÊ, 1974, p. 29).

Em 26 de outubro de 1914, na cerimônia de transmissão de cargo do Presidente da República Hermes da Fonseca no Palácio do Catete, a primeira dama Nair de Teffé inclui no repertório o maxixe “Corta-jaca”, de Chiquinha Gonzaga, causando enorme polêmica. No dia seguinte os jornais publicaram severas críticas à ação da primeira dama. Rui Barbosa, o então senador da República, realizou um discurso exaltado em sessão do senado federal, afirmando que a mais fina sociedade do Rio de Janeiro presente e “aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social”, atacando o maxixe e danças locais ao descrevê-los, respectivamente, como “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba” (NETO, 2013, p. 11). Nesse tempo, o gênero musical samba já estava dando seus primeiros passos, mas ainda de maneira tímida e periférica. A dança samba de salão ainda levaria pelo menos vinte anos para começar a aparecer, como veremos mais adiante.

No final do século XIX o maxixe foi levado à Europa, onde foi muito bem aceito. Mas por volta de 1920 começou a ser deixado de lado, com a chegada do *fox-trot* e do *charleston*. A essa altura, o samba já havia surgido como gênero musical, mas o maxixe ainda predominava nos repertórios das noites cariocas. Aos poucos, o samba como gênero musical foi tomando o lugar do maxixe nas gafieiras e cabarés, mas como nessa época o samba como dança de salão ainda não havia surgido, dançava-se maxixe ao som de samba. Na década de 1940 o samba já tomava conta dos salões cariocas – em especial das gafieiras - como música e dança.

Lira Neto afirma que o lundu é “o avô do samba” (2017, p. 39). Logo, não seria exagero dizer que o Samba de Gafieira poderia ser considerado filho do maxixe, e neto do lundu com a polca, mas em sua árvore genealógica é possível encontrar outras danças que também fizeram parte da construção desta genética culturalmente híbrida, como o tango, a habanera e a capoeira. O gingado presente na capoeira acabou dominando boa parte do repertório executado hoje no Samba de Gafieira, enquanto o tango contribuiu com uma série de movimentações de pernas denominadas “sacadas”. A forma de dançar samba individualmente (o samba no pé, samba de roda ou samba de carnaval) também tem grande participação na forma como os dançarinos e dançarinas dançam o Samba de Gafieira. De acordo com Perna, a marcação do passo básico do Samba de Gafieira, por exemplo, vem do sapateado do samba de roda:

Alguns autores afirmam que o Samba de Gafieira não tem nada a ver com o samba de roda [Sodré, 1979]. Afirmação precipitada, pois depende do ponto de vista. Como dança com passos codificados e a dois enlaçada ou agarrada, parece realmente não ter nada a ver com o samba de roda. Porém, se olharmos a ginga (balanço, suingue) dos negros no Samba de Gafieira e a marcação do passo básico (vindo do sapateado do samba de roda) vemos que tem tudo a ver (PERNA, 2001, p. 143).

Assim, seria impossível tratar do Samba de Gafieira sem mencionar toda a cultura do samba na qual ele está inserido, que inclui as músicas, as danças individuais, como o samba de roda e o samba de carnaval (ou samba no pé), os rituais religiosos, as marchinhas e as escolas de samba, além da filosofia de vida dos(as) sambistas, compositores, autores e malandros(as). O jornalista carioca Bruno Ribeiro (2005, p. 11) afirma que o samba “não é somente um gênero musical, mas uma cultura viva que engloba também a dança, poesia, vestimenta, culinária, religiosidade e, sobretudo, filosofia de vida. A mais sólida e importante manifestação cultural do Brasil”.

Existem algumas divergências sobre a origem da palavra samba. Uma teoria é que a palavra samba deriva do termo *semba*, que em quimbundo, um dos vários idiomas bantos da África, significa “umbigada”, e vem de uma dança religiosa angolana, que tinha este nome pela forma como era dançada (NASCIMENTO, 2013). No Brasil, inicialmente, samba não era como se chamava um gênero musical específico, ou uma dança. No final do século XVIII a palavra samba era usada para nomear a festa onde as pessoas se reuniam para dançar e se divertir (NETO, 2017, p. 31). Essas festas costumavam ocorrer nas casas das “tias”<sup>5</sup> e “avós”, regadas com muita comida, músicas variadas e celebrações religiosas:

Era nas casas das tias baianas que se propiciava não só as festas religiosas do candomblé como também os sambas. Eram elas as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

<sup>5</sup>As tias eram as baianas donas das casas e terreiros onde ocorriam os as festas denominadas como samba no Rio de Janeiro entre o final do século XVIII e início do século XIX. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, foi uma das mais conhecidas, e “desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa”, Assim como outras “mulheres negras tratadas reverencialmente como ‘tias’ pela comunidade - Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana” (NETO, 2011, p. 41).

Os sambas e festas religiosas do candomblé na casa de Tia Ciata muito frequentemente duravam semanas, e de lá “revelaram-se inúmeras personalidades do samba, como Donga, Sinhó, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Caninha e Baiano” (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

Fazendo parte de um gênero que pode ser definido como dança de salão, ou dança social a dois, o Samba de Gafieira é um reflexo da sociedade na qual estava inserido quando surgiu nos subúrbios cariocas da década de 1940, período em que o samba como gênero musical estava dominando as noites do Rio de Janeiro. Porém, esse reflexo (não só social, mas também político e econômico) tem início muito antes de o Samba de Gafieira ser firmado como música e dança. Voltemos um pouco, para o final do século XIX, período crucial na formação geográfica atual do Rio de Janeiro, e que influencia diretamente nos próximos passos de hibridação e formação cultural da cidade.

Com a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, em 13 de maio de 1888, o Brasil foi o último país a acabar com a escravidão. De acordo com o professor de história Daniel Neves Silva (2016)<sup>7</sup>, o “negro liberto não recebeu nenhum tipo de auxílio do governo para que pudesse sobreviver e, com a falta de oportunidades – fruto do racismo –, o quadro de desigualdade perpetuou-se em nosso país e gera reflexos até os dias atuais”. Isto levou à formação de muitos cortiços na capital da República ao longo dos anos seguintes. Eles abrigavam, em grande maioria, negros e mulatos pobres e marginalizados, ambulantes, lavadeiras, sapateiros, prostitutas, pedreiros, serventes, entre outros. Esses cortiços tiveram seus dias contados a partir da chegada do regime republicano, em 1889, com o lema “ordem e progresso”, como observado pelo jornalista e escritor fortalezense Lira Neto:

os velhos cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor, em nome da pretendida asepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório (NETO, 2017, p. 34).

De acordo com relatos narrados por Neto (2017), em 26 de janeiro de 1893 houve a invasão e destruição de um dos maiores cortiços do Rio de Janeiro, o Cabeça-de-Porco. Invadido no meio da madrugada e sendo completamente devastado pelo batalhão da infantaria, deixou em torno de dois mil moradores sem abrigo. Nesse momento começam as formações das conhecidas favelas nos morros cariocas. Após o episódio de horror que deixou toda essa gente desabrigada, a maioria “não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeira ente os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência” (NETO, 2017, p. 36). Este procedimento foi repetido em outras várias áreas de habitações populares, fazendo com que outros pobres e marginalizados da cidade também subissem o morro em busca de sobrevivência, resultando em um “processo de ocupação desordenada, com a implantação de casebres sem arruamento definido, sem água, sem esgoto e sem luz” (NETO, 2017, p. 36).

Com a constante chegada de vários outros negros, mestiços e ex-escravos à cidade do Rio de Janeiro devido a fatores como “o declínio das lavouras de café no Vale do Paraíba, o término da Guerra do Paraguai (1870) e de Canudos (1897), a grande seca que assolou os sertões nordestinos entre 1877 e 1879 e especialmente a abolição da escravatura em 1888 (NASCIMENTO, 2013, p. 4), a população negra local não parava de crescer, assim como a desigualdade social. Entretanto, Neto chama atenção para paradoxos criativos naquela situação:

O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. [...] Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas (NETO, 2017, p. 38).

A partir daí foi consolidando-se a cultura afro-brasileira, onde negros e mulatos se apropriavam de práticas brancas, colocando-as em diálogo com elementos da cultura negra e dando origem a novas práticas discretas, como religiões, danças e lutas afro-brasileiras. Além disso, esse processo de exclusão acima mencionado por Neto, contraposto ao processo de resistência e recriação, colaborou para que nascessem as nossas primeiras danças de salão nacionais.

Voltando para o subúrbio carioca da década de 1940, nasce nesse território o Samba de Gafieira, que já existia antes de receber esse nome. Era o samba agarrado, que se dançava nos salões por influência das danças da corte europeia, mas de maneira buliçosa e descontraída, por influências africanas e cubanas que vieram especialmente do maxixe. A primeira dança de salão tipicamente brasileira nasce do encontro da cultura dessa população, majoritariamente negra, com costumes, práticas ou festividades europeias por ela apropriadas, e consolida-se como dança muito antes de ser consagrada como gênero musical. Ele imperou nas noites cariocas até meados de 1930, quando o samba como gênero musical começou a descer os morros e se instalar nas casas dançantes da cidade. As pessoas que estavam acostumadas a dançar maxixe continuaram fazendo a mesma dança, mas ao som do samba. Com o tempo, essa dança foi mudando e adaptando-se a partir de novas influências, como a capoeira e o tango, que foram sendo trazidas pelos próprios dançarinos e dançarinas.

O Samba de Gafieira que vemos hoje é bem diferente de como era dançado inicialmente, nas décadas de 1940 e 1950. Além das referências europeias, africanas e cubanas na trajetória do samba e do maxixe, houve também uma forte influência norte-americana na década de 1920 (PERNA 2001, p. 52). Com a chegada do *jazz*, tornou-se frequente a presença das *jazz-bands* nas gafieiras, e o samba e suas raízes africanas locais passam então a ter influência também da cultura negra estadunidense. Em decorrência desse novo processo de hibridação surgiu a bossa nova, na década de 1950. O compositor Carlos Lyra chegou a compor “Influência do jazz” (1961), canção que afirma ter concebido como uma forma de protesto a favor do retorno do samba às suas raízes: “[...] Pobre samba meu/ foi se misturando, se modernizando/ e se perdeu/ E o rebolado, cadê? Não tem mais/ Cadê o tal gingado que mexe com a gente?/ Coitado do meu samba mudou de repente/ Influência do jazz” (CARLOS LYRA, 1961).



Atualmente, o samba como gênero musical conta com alguns estilos diferentes, dentre eles o samba-enredo, o samba de roda, o samba rock (criado em São Paulo), o samba-canção, o partido-alto, a bossa nova, o choro, o pagode, o samba de breque, o samba funk e o Samba de Gafieira. A maioria desses estilos possui uma forma específica de dançar o samba abraçado, com exceção do samba enredo, que geralmente se dança o samba no pé, conhecido também como samba de carnaval. Perna (2001) observa que alguns gêneros musicais de samba são mais apropriados para se dançar Samba de Gafieira do que outros:

Os Sambas realizados atualmente nas rodas de samba, em bares do Rio, não são ideais para dançar Samba de Gafieira, nem tampouco são os das escolas de samba. Alguns dos estilos mais adequados são os que sofreram a influência das *big-bands*, do choro, da bossa nova ou da *black-music*, por exemplo. Curiosamente, todos esses exemplos são de influência norte-americana, com exceção do choro (PERNA, 2001, p. 51).

É possível observar que, depois da segunda metade do século XIX, houve uma aceleração nos processos de hibridação. A partir do início do século XX, durante o período denominado Modernismo, havia uma ânsia por inovação na cultura, deixando de lado as formas consideradas “tradicionais” e ultrapassadas. Esse movimento, que atuou nas artes plásticas, literatura, *design* e na organização social e vida cotidiana, influenciou também as danças de salão. Enquanto o minueto dominou os salões reais por pouco mais de um século (de meados do século XVII até o final do século XVIII), no Brasil tivemos uma transformação do maxixe ao Samba de Gafieira, passando pelo *jazz* e danças estadunidenses, em menos de 60 anos – o maxixe tem início em meados de 1870 e o Samba de Gafieira começa a aparecer no início dos anos 1930. Isso se deve a vários fatores, inclusive às tecnologias que haviam surgido e que facilitaram a disseminação da informação, aspecto especialmente significativo da expansão do imperialismo estadunidense como um todo. Nesse ponto, Burke nos lembra que muitas vezes a hibridação entre culturas ocorre de maneira injusta, trazendo prejuízos a alguém:

No campo da música, por exemplo, especialmente na música popular, os ocidentais têm emprestado de outras culturas, como a dos pigmeus da África Central, fazendo o registro dos direitos autorais sem dividir os *royalties* com os músicos originais. Em outras palavras, eles têm tratado a música de terceiro mundo como se fosse mais um tipo de matéria-prima que é processada na Europa e na América do Norte (BURKE, 2006, p. 18).

Durante muito tempo danças e músicas brasileiras foram usadas, exotizadas e exploradas a partir da criação e divulgação de imagens estereotipadas, em figuras como Zé Carioca ou artistas como Carmen Miranda. O mesmo ocorreu com as danças de origem africana, e muitas destas práticas citadas por Lira Neto foram sendo dissociadas da cultura negra, como se tivessem tido pouco ou nenhum contato com a mesma. Com o passar do tempo, alguns autores passaram a investigar a presença e influência da cultura africana nas Américas, com o objetivo de identificar especialmente as características advindas das culturas da África. Entre eles, destacamos o antropólogo argentino Alejandro Frigerio, que propõe seis qualidades que caracterizam performances artísticas afro-americanas. De acordo com ele:

Esta perspectiva permite uma melhor visão da troca e da readaptação cultural e ressalta a africanidade de manifestações que, de acordo com perspectivas anteriores que enfatizam itens determinados (palavras, canções, nomes de divindades, aspectos dos rituais, traços materiais) não eram consideradas muito africanas (FRIGERIO, 2003, p. 51).

O antropólogo exemplifica as seis qualidades com uma performance artística brasileira (Capoeira), uma cubana (Salsa) e outra estadunidense (*Hip hop*). Na próxima e última seção, examinamos a possível inclusão da dança Samba de Gafieira entre elas.

### 3. Seis qualidades de performances artísticas afro-americanas

As seis qualidades observadas por Frigerio são: a multidimensionalidade; a qualidade participativa; a onipresença na vida cotidiana; a importância da conversação; a importância do estilo pessoal, e, finalmente, as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. A multidimensionalidade englobaria as várias áreas de atuação que simultaneamente compreendem as artes africanas, combinando gêneros que na maior parte da cultura ocidental seriam diferentes e estariam separados. Para Frigerio, “encontramos um claro exemplo disto na capoeira angola, que é ao mesmo tempo uma luta, um jogo, uma dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão, de todos estes elementos o que a faz uma forma artística única.” (2003, p. 54). A presença da multidimensionalidade nas performances afro-americanas atesta a hibridação cultural, citada na primeira seção deste artigo, assim como caracteriza muitas das danças de salão brasileiras, entre elas o Samba de Gafieira.

A segunda qualidade selecionada por Frigerio é a participativa, na qual há certa dificuldade de distinguir os *performers* do público, estando mais horizontal a participação dos dois. A plateia geralmente é convidada direta ou indiretamente a participar, pelo menos batendo palmas ou cantando. Podemos perceber esta qualidade no Samba de Gafieira, bem como nas danças de salão brasileiras em geral, quando público e dançarinos se confundem em meio a dançar no salão e apenas observar os que dançam em um baile, podendo transitar livremente entre uma posição e outra. Quem está “de fora” pode entrar por espontânea vontade e dançar no salão ao convidar uma pessoa, bem como pode ser convidada a compor a performance de outrem no salão.

A onipresença da performance na vida cotidiana é a terceira qualidade, e trata da potencialidade artística em qualquer situação da vida cotidiana. Isto está muito presente nas performances do Samba de Gafieira, quando observamos que a dança no salão muitas vezes repete situações vivenciadas na vida cotidiana dos malandros e malandras dançarinos(as). Diante dessas qualidades apresentadas, o autor salienta que “não seria surpreendente que cada indivíduo seja um *performer* em potencial, e cada situação de vida cotidiana brinde a possibilidade de oferecer uma pequena performance” (FRIGERIO, 2003, p. 56).

A quarta qualidade elencada por Frigerio, a importância da conversação durante a performance afro-americana, pode estar presente na interação entre solista e coro; na interação entre tambores; entre solista e resposta instrumental; entre bailarino e tambor; entre cantante e um tambor; entre bailarinos falando da África e, finalmente, entre o cantante e o bailarino principal, bailarinos ou outros *performers*. Frigerio ressalta que em uma mesma performance podem estar presentes variadas formas de conversação, até mesmo simultaneamente. Essa qualidade dialoga com a importância da conversação entre condutor(a) e conduzido(a), e entre ambos com a música no Samba de Gafieira.

A importância do estilo pessoal é a quinta qualidade na proposta de Frigerio. O autor salienta que espera-se do *performer* a apresentação um estilo próprio, além de dominar as linguagens presentes nas performances africanas. O estilo pessoal é responsável por contínuas modificações na estrutura dessas performances, abrindo caminho para possíveis inovações ao longo do tempo, que podem vir a se tornar novas manifestações artísticas (FRIGERIO, 2001). Podemos perceber isso nas performances do samba, tanto no Samba de Gafieira, quanto no samba no pé ou no samba de roda. Cada sambista tem seu estilo próprio, proporcionando um território fértil para a criação de novos movimentos, e até mesmo de novos estilos de se dançar samba.

A sexta e última qualidade compreende as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. Frigerio lembra que as “performances artísticas afro-americanas são quase sempre realizadas pelo grupo ou pela comunidade para seu benefício” (2003, p. 62). As funções sociais podem ser observadas nos cultos religiosos, em agrupações recreativas e, também, no Samba de Gafieira, que cumpre sua função social uma vez que promove integração entre os participantes, excedendo o fato de apenas dançar e estando diretamente conectada à multidimensionalidade, à qualidade participativa e à onipresença.

Frigerio considera haver certo grau de complexidade nas performances afro-americanas, especialmente para novatos, e defende que a vivência *in loco* seria primordial para o domínio das várias técnicas das performances afro-americanas e da inter-relação necessária entre elas, alegando que:

envolve não apenas conhecer as técnicas de cada forma de arte separadamente (música, canto, dança, mimetismo), mas também e *principalmente sua inter-relação* - ao mesmo tempo em que é necessário conhecer as regras implícitas que governam a interação entre os diferentes *performers* [...] Uma pessoa que pode ter aprendido a dançar samba ou a jogar capoeira fora do Brasil (que domine a técnica e os movimentos corporais) não necessariamente saberá comportar-se ou brindar uma performance satisfatória em uma roda de samba ou de capoeira (FRIGERIO, 2003, p. 60, grifos do autor).

As seis qualidades apontadas no estudo de Frigerio dialogam diretamente com o conceito cantar-dançar-batucar de Fu-Kiau, trazido por Ligiéro. Ligiéro destaca que, no “envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão” presentes nas performances africanas, além de práticas em grupo e da presença do caráter ritualístico – a multidimensionalidade proposta por Frigerio – “o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo” (2011, p. 131). O contraste era notório no padrão estético europeu do século XIX, quando a beleza estava na movimentação rígida do torso:

para o visitante europeu do século XIX, o exemplo de beleza e elegância do dançar era ditado pelo modelo da bailarina da corte [...] O bailarino europeu tinha (e continua tendo) como meta, portanto, atingir a beleza através da verticalidade, estabelecendo contato com o reino do ar (LIGIÉRO, 2011, p. 145).

Enquanto o balé europeu tinha como inspiração o reino do ar, as danças de matrizes africanas estabeleciam contato com a terra. O Samba de Gafieira acaba herdando influências de ambos, e nos corpos dos(as) dançarinos(as) é possível encontrar tanto a leveza necessária para permanecer no reino do ar quanto a firmeza proporcionada pela raiz estabelecida com o chão. No Samba de Gafieira os corpos dos(as) dançarinos(as) movem-se de diferentes maneiras e em múltiplas direções, assim como relatado por Ligiéro nas danças africanas. O quadril e o torso dissociam-se com ondulações e movimentos quebrados. Ao mesmo tempo, há também no Samba de Gafieira a presença dessa verticalidade e elegância presentes no padrão estético europeu, que chegou até nós a partir de suas danças de salão. De alguma maneira, os dançarinos e dançarinas conseguiram ao longo do tempo conservar, em alguma proporção, ambas as características – verticalidade e multidirecionalidade – em uma mesma dança, que é o que torna o Samba de Gafieira tão singular. Mas, apesar disso, o Samba de Gafieira, assim como toda a cultura do samba, passou por um período de abafamento das suas raízes negras, que vêm sendo resgatadas por profissionais ao longo dos últimos anos, como o projeto Gafieira Banto, do diretor e coreógrafo carioca João Carlos Ramos. Dançarinos e dançarinas cariocas da nova geração, como Isis Lucchesi, Alexandre Silva, Adriano Robinho, Evelin Malvares, Douglas Toddy e Thamara Santos, também passaram a se interessar cada vez mais pelo estudo e resgate das raízes do Samba de Gafieira, e vêm cobrando a presença da capoeira e outras danças africanas no Samba de Gafieira. Entre as danças de salão brasileiras conhecidas atualmente, o Samba de Gafieira é uma das mais disseminadas pelos estados brasileiros e pelo mundo. Este alcance internacional continua processos e transformações dessa dança artística e culturalmente híbrida..

## REFERÊNCIAS

ALDRICH, Elizabeth. An American Ballroom Companion: dance instruction manuals. **Library of Congress**. 1998. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection>. Acesso em: jun. 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

COSTA, Leonor. 200 anos de muitos bailes!. In: PERNA, Marco Antonio (Org). **200 Anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, v.1, n. 1, 2011, p. 75-82.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: una perspectiva afrocéntrica. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 51-67, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 133-146, abr. 2011. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573/1670>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MESQUITA, Jomar. Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos: dança de salão como arte. In: PERNA, Marco Antonio (Org.). **200 anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições e Periódicos, v. 1, n. 1, 2011, p. 53-73.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. Lundu: origem da música popular brasileira. **Música Brasilis**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo\\_lundu\\_jose-fernando-monteiro.pdf](http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo_lundu_jose-fernando-monteiro.pdf). Acesso em: jul. 2019.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. As influências afro na música brasileira (1900-1920). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais[...]**. Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329034\\_ARQUIVO\\_ASINFLUENCIASAFRONAMUSICABRASILEIRA.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329034_ARQUIVO_ASINFLUENCIASAFRONAMUSICABRASILEIRA.pdf). Acesso em: jun. 2019.

NETO, Aquilino José de Brito. Maxixe: dança e música na circularidade cultural brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. **Anais[...]**. Natal: Anpuh, 2013. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782\\_ARQUIVO\\_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782_ARQUIVO_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf). Acesso em: jul. 2019.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PERNA, Marco Antonio (Org.). **200 Anos de dança de salão no Brasil**. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, v.1, n. 1, 2011.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar. **Artistic interdisciplinarity and La Fura Dels Baus 1979-1989**. Orientador: Paul Heritage e Maria M Delgado. 2001. 356 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Queen Mary College, University of London, Inglaterra, 2001.

RIBEIRO, Bruno. **A suprema Elegância do Samba**: notas sobre Campinas. Campinas: Pontes, 2005.

RIED, Bettina. **Fundamentos da dança de salão**: programa internacional de dança de salão/ dança esportiva internacional. Londrina: Midiograf, 2003.

SILVA, Daniel Neves. 13 de Maio: Abolição da escravatura. **Mundo Educação**. 2016. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/datas-comemorativas/abolicao-escravatura-1.htm>. Acesso em: mai. 2018.



GLAUCO VIEIRA - 2019

FOTOGRAFAR REQUER ENVOLVIMENTO: Fotografias impressionistas sobre o cotidiano na universidade e no Instagram

TO PHOTOGRAPH REQUIRES INVOLVEMENT: Impressionist photographs about daily life in the university an in the Instagram

Lorena Liz SALVADOR • Tiago Franklin R. LUCENA •

## RESUMO

O artigo descreve o resultado de pesquisa teórico-prática de criação de fotografias impressionistas expostas em espaço físico e no Instagram. Trazendo reflexões sobre os diálogos entre o movimento impressionista com a técnica fotográfica, iniciados a mais de um século, o artigo considera as recentes teorias sobre cognição, experiência e cotidiano para versar sobre novas formas de ver e atuar no espaço de uma universidade.

Palavras-chave: Fotografia, impressionismo, universidade, fenomenologia, Instagram.

## ABSTRACT

The article describes the result of the theoretical-practical research of creating Impressionist photographs displayed in physical area and on Instagram. It brings also ideas about the relation between the Impressionist movement and the photographic technique, initiated more than a century ago, as a background we bring new theories on cognition, experience and daily life to think about new ways of seeing and acting in and at a university space.

Keywords: Photography, impressionism, university, phenomenology, Instagram.

• Lorena Liz Salvador É Bacharel em Comunicação e Multimeios pela Universidade Estadual de Maringá - UEM, e-mail: salvador.lorenaliz@gmail.com.

• Tiago Franklin R. Lucena É Doutor e Mestre em Artes pela Universidade de Brasília – UnB, Professor do curso de Comunicação e Multimeios da Universidade Estadual de Maringá – UEM, graduado em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, e-mail: tiagofranklin@gmail.com.

## FOTOGRAFAR REQUER ENVOLVIMENTO:

### Fotografias impressionistas sobre o cotidiano na universidade e no Instagram

“Atenção: percepção requer envolvimento”. O artista argentino Antoni Muntadas, numa espécie de placa de sinalização, escreve essa frase em fundo vermelho. Voltamo-nos para essa placa e percebemos que o texto, que capturou nossa atenção, reflete justamente sobre o próprio ato de ver.

Muntadas parece considerar as noções recentes do ato de visão dadas pela ciência cognitiva de abordagem enacionista, preconizada por Maturana e Varela (2001). Para eles, a visão não é um ato passivo de receber informações do mundo por meio do nosso aparato sensorial, mas também um ato engajado no mundo. Todo ato de ver é uma ação e não uma “recepção”.

Considerando que o ato de ver é ativo e também assentados nas pesquisas sobre percepção visual que eram publicadas em revistas científicas, os artistas impressionistas se lançaram, desde o final do séc. XIX, para pesquisas que foram base para uma nova concepção do ver (KRONEGGER, 1984). Impulsionados e estimulados pelas imagens produzidas por uma “máquina de ver” – a câmera fotográfica – os artistas saíam de seus ateliês e “capturavam” paisagens e o cotidiano do seu mundo. Pareciam antecipar a frase de Muntadas. Não é coincidência que Cézanne foi citado como sustentação à teoria de Merleau-Ponty (1994) em “Fenomenologia da Percepção”, texto em que se entende o corpo como fonte da significação e dos processos simbólicos, sendo o corpo o verdadeiro meio de experiência.

Ainda que falando de um lugar diferente, Roland Barthes (2006) consegue nos dar uma imagem do poder que a imagem fotográfica tem de nos tocar: o seu *punctum*, e lembramos que houve forte imbricamento entre o impressionismo com o campo da fotografia, já tão descrito por historiadores da arte (FABRIS, 2013). Couchot (1998) destaca que um quadro impressionista antecipou também as artes interativas, ao propor a aproximação e o afastamento da imagem. Para ele, sem a distância da imagem, ela não se forma na retina, por isso veríamos apenas as pinceladas soltas dos pintores. Portanto, ver a imagem requer envolvimento e engajamento.

Este artigo se ancora nessas leituras e reflexões, agora no século XXI, e toma o cotidiano de uma jovem universitária na produção de imagens fotográficas inspiradas no movimento impressionista para falar sobre um novo modo de ver. Constantemente bombardeados por imagens, que duram segundos nas pontas dos dedos e em barras de rolagem em redes sociais *on-line*, este artigo descreve a criação de fotografias impressionistas expostas para o Instagram e para janelas de um espaço físico numa universidade no sul do país.

### A foto-invenção do cotidiano

O projeto descrito se utiliza das reflexões da arte impressionista, por meio da fotografia, para comunicar o cotidiano do campus sede da Universidade Estadual de Maringá – UEM. Assim como o ato de ver requer envolvimento, lembramos, com Merleau-Ponty (1994), que o sujeito e o corpo são a fonte da significação e dos processos simbólicos. O corpo que vai compartilhar a experiência vivida é o de uma jovem estudante universitária que, em seu cotidiano, inventou sua relação com o espaço, atribuindo-lhe sentimento.



Ao ver imagens impressionistas, fica-nos claro que esses artistas chamam a atenção da experiência de ter estado no local. Não se trata de mera representação da paisagem – criada abstratamente na cabeça, mas um “retrato” do momento de ter estado e vivido nela. Por isso, as fotografias inspiradas nesse movimento artístico são, como reforça Renoir, um movimento do cotidiano. Para ele: “O nosso papel é o de passeante fortuito que colhe de relance um trecho de vida”. Para Gombrich, os impressionistas “sabiam que o olho humano é um instrumento maravilhoso. Basta fornecer-lhe a sugestão certa e ele se encarrega de construir para nós a imagem total que sabe estar ali [...]” (1995, p. 522). É preciso ter estado lá. Monet insistia para que os pintores abandonassem completamente o ateliê e nunca mais voltassem a dar uma pincelada, “exceto diante do ‘motivo’” (GOMBRICH, 1995, p. 518).

Isso porque o fato de estar de corpo presente diante do “motivo” que seria pintado, permitia uma relação afetiva de impressões do sentido. O artista é, então, quem vivencia essa experiência, empresta seu corpo e “[...] transmuta o mundo em pintura” (PONTY, 1992, p. 19). O impressionismo quebrou com paradigmas, alinhando, de maneira única, arte, ciência e tecnologia. Somando ou conflitando com seus interesses, a fotografia também se colocava como “arte da luz” e evocava a presença do corpo do fotógrafo na cena fotografada. Por mais automática que possa sugerir a sua imagem, a única certeza que temos é que “alguém esteve lá”, no ato do registro. É dessa certeza do corpo presente no ato que nos deslumbramos ao ver as imagens do fotógrafo Robert Capa do desembarque das tropas aliadas na Normandia. O surgimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que presenciaram a ascensão da pintura impressionista. “A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado” (GOMBRICH, 1995, p. 524).

Para Susan Sontag (2004, p. 170), “uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos)”. O movimento indicado pela fotografia parecia concordar com o espírito impressionista. Vimos fotógrafos saindo às ruas e buscando as cenas do cotidiano; assim, a fotografia não foi somente um registro do passado, mas também uma forma nova de verificar o presente.

Isso porque a fotografia permite que a realidade seja rearranjada, como algo a ser examinado e pensado após ser visto. Talvez nunca esperássemos que esses teóricos estivessem tão certos com relação à dimensão da imagem como confirmação da experiência vivida e, até em certos pontos, a substituição da experiência pelo registro dela. Em grandes eventos, as câmeras nos *smartphones* permitem o registro a todo o momento e de qualquer lugar. Conectadas nas redes informáticas, plataformas de comunicação, transmitem em tempo real essas imagens, numa autoapresentação do eu, formalizada por exemplo no enquadramento *selfie* (MOON et al., 2016). As imagens são tão constantes e intensas que o primeiro questionamento que fazemos é se o corpo do fotógrafo está vivendo o “acontecimento” o qual registra, ou se está dedicado a registrar para provar que o experienciou para sua rede de *seguidores* (para usar da terminologia *instagramática*).

Talvez lutando contra essa imagem volátil, do fluxo e do tempo dos stories, um recente movimento de fotógrafos conhecidos como “impressionistas” desafiam essa lógica efêmera das imagens. São eles Matty Molloy, Aurilene Estevam e Eduard Gordeev. Gordeev, por exemplo, fotografa cenas urbanas em dias chuvosos, trabalhando silhuetas, reflexos e a falta de contornos nítidos para assemelhar-se ao estilo impressionista.

Já Samuel Zeller encontrou na fotografia um meio de conseguir expressar sua estética e percepção do mundo em Back Door (Fig. 1). Chama-nos a atenção a janela e o ver por entre o vidro.

Figura 1: Samuel Zeller\_ Back Door



Fonte: <https://www.samuelzeller.ch/botanical/back-door>

O fotógrafo argentino Alejandro Chaskielberg é outro bom exemplo, trabalhando com uma espécie de fotojornalismo impressionista; e, por fim, Eva Polak (Fig. 2), que se inspira nos pintores franceses não somente nas técnicas, mas também na atitude perante a vida, permitindo que através de seu trabalho seja possível olhar a vida e o mundo com mais cuidado, assim como a introspecção e a descoberta pessoal.

Figura 2: Eva Polak – Beach Impressions 1



Fonte: <http://evapolak.com/beach-impressions.html>

O nosso projeto, “Flow”, toma essas referências visuais, especialmente as técnicas utilizadas por Eva Polak. Sendo assim, as fotografias apresentam uma maneira de adjetivação no ambiente da universidade, a fim de instigar a interpretação, que para Dewey (2010) é movimento natural e fundamental de uma experiência estética.

Descreveremos a seguir os processos criativos e resultados de nossa experimentação artística.

### **Indo no flow de Flow – processo criativo**

Com o registro dos diversos momentos que juntamente com os espaços e corpos compõem a Universidade Estadual de Maringá, o projeto “Flow – Fotografias Impressionistas” teve por objetivo valorizar esse cotidiano. O resultado disso foi exposto na rede social Instagram (@flow.fotografias), em conjunto com a intervenção física na sala 9 do bloco E34 da própria instituição, a fim de afetar, enquanto contemplação, os usuários desse contexto universitário por suas experiências estéticas.

De caráter exploratório, o projeto permitiu desenvolver noções amplas sobre o tema, possibilitando aproximação com o fato escolhido. Inicialmente, consideramos o cotidiano universitário ambiente de estresse e agitação, ao mesmo tempo em que também se caracterizava como ambiente de beleza e vínculos aos que dela se utilizam ou perpassam.

Foi proposto a hipótese de que uma experiência multimeios com fotografias impressionistas que representam o cotidiano desse ambiente, poderia viabilizar uma experiência estética que causasse aproximação afetiva ao espaço, mesmo considerando seu contexto estressante.

Em nosso projeto, a própria fotografia, que conversa diretamente com a arte impressionista, se configura um processo metodológico nessa produção. Todas as fotografias expostas apresentam pessoas em sua estrutura, trajetos como caminhos, passagens e estradas a fim de caracterizar o movimento cotidiano. As fotografias exploraram diferentes períodos do dia e climas, aproximando a familiarização das imagens com o que é vivenciado no *campus*, que é palco das mais diversas relações.

Após a captação das imagens, foi desenvolvido um processo de seleção daquelas que foram editadas e tratadas com o auxílio de *softwares* como Lightroom e Photoshop do pacote Adobe CS6.

### **Da experiência da paisagem para o espaço expositivo e Instagram**

O nome “Flow – Fotografias Impressionistas” foi denominado a partir de dois conceitos. O primeiro, é a ideia de fluxo (do inglês *flow*) que apresenta importante significação de cotidiano, corpos e espaços em constante movimentação e relação. O segundo, surgiu da palavra *flo* (*flo artistique* em francês, traduzido para o inglês como *soft focus*), que diz respeito à técnica usada na fotografia para evidenciar desfoques e movimentos como captação essencial para a composição da imagem (Fig. 3). Ambas as palavras se assemelham em sua morfologia e fonologia.

O Instagram do Projeto dispõe as imagens com *grid 3x2*, contribuindo para reforçar características inerentes ao impressionismo de que uma imagem impressionista vista de perto não tem formas nítidas e que é preciso se afastar para compreendê-la como um todo. O “Flow” pode ser percebido por públicos distintos (presencial e *on-line*), mas com o permanente intuito principal de possibilitar uma vivência afetiva àqueles que compreendem e compartilham do contexto representado.

Figura 3: Exemplo de uma fotografia de Lorena Liz – Projeto Flow



Fonte: acervo pessoal, 2018

Trabalhamos uma sala de aula como esse espaço expositivo, de livre acesso, gratuito e aberto à comunidade. Para o projeto, a fotografia é tida como ferramenta para contribuição do sentimento de pertencimento ao ambiente em destaque; apresenta, então, a ambição de ilustrar o cotidiano através da perspectiva da arte impressionista, a possibilitar o que Dewey chama de uma expressão “memorial duradoura”, em meio a essa correria do dia a dia universitário repleto de atividades que podem ser “automáticas demais para permitir uma sensação daquilo a que se refere e de para onde vai” (DEWEY, 2010).

Diz respeito também à necessidade de experimentar novas técnicas fotográficas, potencialmente encorajadoras para se pensar um caminho diferente do que é apresentado pelo método tradicional da imagem, caracterizado hoje pela cultura do efêmero, criando assim um público imediatista. Isso se opõe à proposta do “Flow” que é justamente a de exercitar o tempo de contemplação da imagem, pois as próprias técnicas exigem o tempo de reconhecer as “formas”. Tomando a metáfora da janela, como objeto que media a relação do dentro e do fora da paisagem, as imagens no Instagram abriam-se como um *link* entre a exposição física com as imagens na plataforma digital. Na janela, as imagens foram colocadas no vidro com certo grau de transparência e davam para uma paisagem em um bloco de salas de aula na instituição (Fig. 4).

Figura 4: Resultado da aplicação da fotografia no vidro de uma janela com paisagem ao fundo



Fonte: acervo pessoal, 2018

O exercício de captação de 249 imagens durou duas semanas. A primeira seleção finalizou com 21 imagens que foram tratadas e, por fim, publicadas 14 fotografias. Na exposição física, 8 fotografias foram aplicadas dentro e fora dos vidros centrais (no tamanho de 104cm x 81,5cm) e fixos das janelas da sala de aula 9 no bloco E34 (autorizadas pela prefeitura do campus).

As aplicações se deram na mesma estrutura de *grid 3x2* do Instagram, sendo de 2cm os espaços centrais entre cada parte que juntas configuram a imagem. Ainda na intervenção foi adicionado um descritivo sobre o projeto com *link* para o Instagram.

Já no Instagram, cada imagem foi acompanhada de uma legenda poética escrita pelos participantes do grupo Coletivo Palavrão<sup>1</sup>. Numa das imagens escreveu Ana Favorin: “Descansa. Há tempo. Haverá sempre tempo de ser”. Noutra, a poetisa orienta para a imagem: “Repara a sutil rutilância verde mentolada do mundo que nos abriga, todos os dias, sem descanso, com descanso e afeto, entre o verde e o concreto”. Torna-se, então, um processo coletivo, permeado pelas complexas subjetividades dos sujeitos participantes em contribuição para a experiência estética que o “Flow” idealiza.

A experiência multimeios ocorre pela conexão dos meios que o produtor aborda, ambos podem comunicar sozinhos, mas existe a possibilidade de a partir da intervenção física ir ao encontro com a plataforma no Instagram, assim como o movimento inverso.

<sup>1</sup>O coletivo palavrão é fruto de uma oficina de escrita criativa ministrada pela professora Thays Pretti em 2015-2017. Em 2018, Ana Favorin e Suélen Dominguês reativaram a oficina, no Centro Acadêmico de Letras Machado de Assis (CALMA), UEM. Instagram: @palavrãocoletivo e Email: coletivopalavrao@autlook.com

## Conclusão

O “Flow – Fotografias Impressionistas” compreendeu o cotidiano da UEM rico em vínculos e experiências que faz deste espaço um lugar possível de se encontrar beleza, mesmo que constituído por um contexto estressante. Foi possível propor uma humilde experiência artística, da qual se buscou, a todo tempo, expressar e materializar conhecimentos incorporados ao longo da vida acadêmica.

O projeto, então, concebeu a possibilidade de causar experiências estéticas aos corpos que vivem e agem no local, como foi percebida através das manifestações expressadas pelas opiniões dos expectadores, que mostraram compreender a intervenção física e virtual como meio para discutir noções de vínculos e pertencimento vivenciados na UEM.

Por fim, “Flow” se tornou uma maneira de utilizar a estética para compreender a relação do fazer artístico com os novos meios, a fim de esboçar o modo como entendemos o mundo. Buscamos mostrar como “novas” tecnologias influenciaram as pesquisas sobre o ver e refletimos, um século depois do impressionismo, como os novos meios de comunicação podem atualizar as novas formas de se viver e atuar no espaço.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

COUCHOT, Edmond. **La technologie dans L'Art** - de la photographie à la réalité virtuelle. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo -SP: Martins Fontes - selo Martins, 2010.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas: 2. São Paulo -SP: WMF Martins Fontes, 2013.

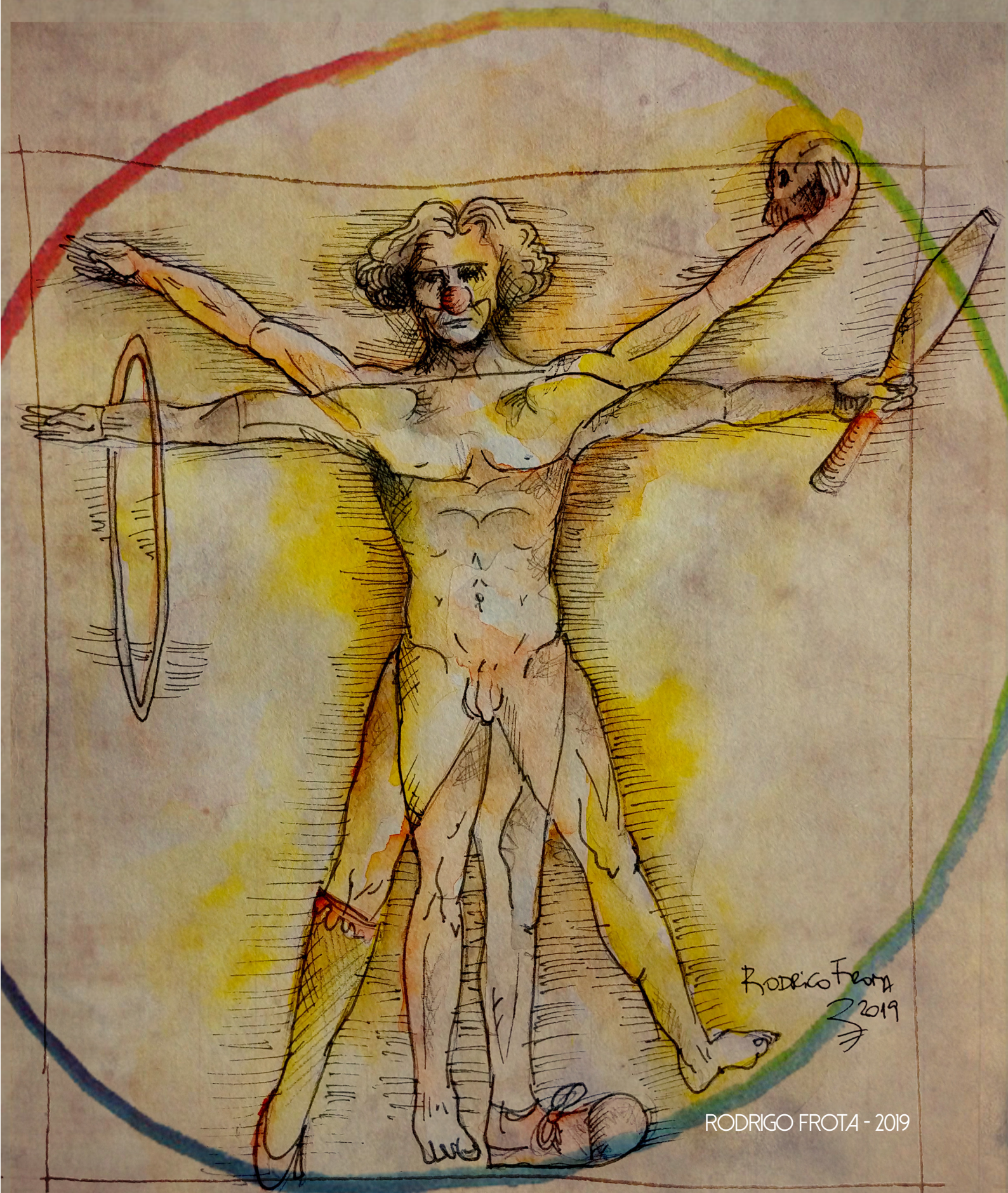
GOMBRICH, Ernst. **The History of Art**. New York, NY: Phaidon Press, 1995.

KRONEGGER, Marlies. **Literary Impressionism and Phenomenology**: Affinities and Contrasts. In: *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic - Epic - Tragic*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1984. p. 521-533.

MATURANA, Humberto Romesín; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. 5a ed. São Paulo - SP: Palas Athena, 2001.

MOON, Jang Ho et al. **The role of narcissism in self-promotion on Instagram**. *Personality and Individual Differences*, v. 101, p. 22-25, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1016/j.paid.2016.05.042>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo -SP: Companhia das Letras, 2004.



Rodrigo FROTA  
2019

RODRIGO FROTA - 2019

TEATRO E EPISTEMOLOGIA - PERSPECTIVAS DE INTERAÇÃO EM REVISTA

THEATER AND EPISTEMOLOGY - REVIEW INTERACTION PERSPECTIVES

Adilson FLORENTINO<sup>•</sup>

## RESUMO

Este ensaio propõe uma reflexão em torno do teatro como campo de conhecimento e como campo de investigação. O eixo analítico que aqui se deslinda está apontado para refletir sobre as condições de possibilidade de produção de conhecimento e sobre a especificidade do problema do conhecimento no campo também, bem como seus obstáculos e limites, na tentativa de estabelecer as relações entre teatro e epistemologia.

Palavras-chave: Teatro, epistemologia, perspectiva epistemológica, arte.

## ABSTRACT

This paper proposes a reflection on the theater as a field of knowledge and as a field of research. The analytical axis that is pointed unravels herein to reflect on the conditions of possibility of knowledge production and on the specific problem of knowledge in the field of theater, as well as its limitations and obstacles in an attempt to establish the relationship between theater and epistemology.

Key words: Theater and epistemology, epistemological perspective, art.

<sup>•</sup> Adilson Florentino é Professor Titular da Escola de Teatro e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.



## **TEATRO E EPISTEMOLOGIA - PERSPECTIVAS DE INTERAÇÃO EM REVISTA**

O eixo problematizador que descortina o conjunto de reflexões tecido no âmbito deste trabalho nasce da complexa tentativa de estabelecer uma relação entre o teatro como campo de conhecimento e as preocupações epistemológicas que nele estão engendradas. O eixo analítico que aqui se deslinda está apontado para refletir sobre as condições de possibilidade de produção do conhecimento e também sobre a especificidade do problema do conhecimento no campo teatral, bem como seus obstáculos e limites, na tentativa de estabelecer as relações entre teatro e epistemologia.

A perspectiva epistemológica com a qual eu me vinculo como pesquisador do campo teatral é a epistemologia histórico-crítica, cuja filiação conceitual encontra-se em três grandes projetos: a epistemologia histórica de Bachelard, a epistemologia racionalista-crítica de Popper e a epistemologia arqueológica de Foucault.

### **A Perspectiva Epistemológica**

A fim de penetrar nas malhas da reflexão que pressupõe a interação entre teatro e epistemologia, faz-se mister trazer à luz algumas considerações conceituais acerca da perspectiva epistemológica para, logo em seguida, estabelecer o diálogo com o teatro como campo de conhecimento e investigação.

A ciência como instituição está pactuada com a verdade, e para fazer valer o seu projeto conta com a relevante contribuição de procedimentos altamente rigorosos. Todavia, o debate contemporâneo sobre a problemática da ciência pressupõe que ela não é objetiva, principalmente por ter como ator protagonista o sujeito cognoscente, necessitando, por isso, de algo que exerça uma constante vigilância para a manutenção do controle e a garantia de que esteja próxima do mundo real. Na intenção do movimento do processo de vigilância da ciência emerge, então, a epistemologia.

Nas análises heurísticas de Piaget (2000) sobre a questão científica, a epistemologia é definida por dois momentos: um como o estudo da constituição dos conhecimentos válidos e outro como o estudo do passo de estados de mínimos conhecimentos aos estados de conhecimentos mais rigorosos e avançados.

Seguindo as reflexões de Japiassu (1988), há três elementos importantes em toda a relação do conhecimento que, por sua vez, constituem os parâmetros para os estudos epistemológicos, a saber: o sujeito cognoscente, o objeto cognoscível e a realidade.

Na perspectiva dialética, a epistemologia interpreta por realidade aquela totalidade conhecida, aquela totalidade concreta que, como defende Kosik (1989), é constituída pela práxis humana.

Quanto ao objeto de estudo, ele pode ser compreendido como a representação conceitual do sujeito em seu processo de interação com a realidade; conclui-se, então, que objeto de estudo e realidade não são a mesma coisa, ainda que o objeto seja parte constituinte da realidade. Para que o objeto de estudo surja, há necessidade de que o sujeito cognoscente possa existir.

O sujeito cognoscente é constituído por uma estrutura cognitiva que esteja fora dos limites da realidade, mas que intenciona conhecê-la. Nesse pressuposto localiza-se a necessária existência de um sujeito social e de um método na relação do conhecimento.

O sujeito cognoscente ou sujeito epistêmico, ao se defrontar com o mundo real, produz o objeto de estudo. Por esta razão, a determinação do objeto de estudo está numa relação de dependência com o sujeito epistêmico e a concepção de realidade nele implicada. É possível pressupor que o objeto não é visível no mundo real, porém está visível no sujeito epistêmico.

Na análise da relação entre realidade e objeto de estudo, ambas as categorias resultam insuficientes para o fazer científico, pois há a necessidade de acrescentar nos termos dessa relação o sujeito epistêmico; é a partir da aparição do sujeito epistêmico que há possibilidade de afirmação da ciência e, portanto, da epistemologia.

Os fundamentos dessa questão foram colocados por Piaget (2000) quando disserta que o conhecimento científico esforça-se para chegar a uma objetividade cada vez mais rigorosa, mediante um duplo movimento de adequação no que concerne ao objeto e ao sujeito individual com relação ao sujeito epistêmico.

Os modos de fazer ciência não são perenes e nem imutáveis. Há um íntimo vínculo entre a reflexão epistemológica e os avanços das ciências. E no que diz respeito à compreensão da importância do sujeito epistêmico, a tradição filosófica grega carecia de um sujeito desta natureza, pois contava com um sujeito sem método e que não era capaz de estabelecer a ruptura com o senso comum.

A respeito Piaget (2000) recorda que Aristóteles somente formulou as orientações das diversas epistemologias do senso comum, o realismo e o empirismo, e se encontrou fechado dentro das fronteiras de um senso comum qualitativo.

A partir de Descartes, no século XVII, funda-se a epistemologia moderna, contendo três aspectos básicos: a) aquele que introduz a existência do sujeito cognoscente não-contemplativo, e sim criador e produtor; b) a incorporação do tempo e o movimento no campo das ideias e c) a vinculação do pensamento com a realidade, ou seja, o princípio da causalidade.

No século seguinte, Kant (2003) defende outro modo de colocação dos problemas epistemológicos, atribuindo mais qualidades ao sujeito cognoscente, com o objetivo de lograr uma ampla objetividade na ciência.

No século XIX, Hegel (1999) introduz nos estudos da epistemologia a consideração da história, e caracteriza o conhecimento de modo progressivo a partir da sucessão da tríade dialética: tese, antítese e síntese. Epistemologia a consideração da história, e caracteriza o conhecimento de modo progressivo a partir da sucessão da tríade dialética: tese, antítese e síntese.

No século XX, o pensamento de Bachelard (2002) sintetiza a nova concepção de epistemologia como reflexão sobre as ciências em vias de realização. O racionalismo de Bachelard parte de uma filosofia sem conclusões, pois nada está dado, tudo se constrói. Mais do que estudar o conhecimento válido, o interesse deve recair sobre o conhecimento não válido. Aqui se configura a noção de um conhecimento-processo em detrimento de um conhecimento-estado. O conhecimento-processo está em vias de se fazer. Nessa perspectiva, o conhecimento se realiza por um processo permanente de construção.

Nos fios entrelaçados da racionalidade, Bachelard propõe estabelecer um diálogo entre o sujeito cognoscente e a realidade, bem como explicita que o objeto científico desse diálogo torna possível uma relação de concordância entre esses elementos.

Na interação entre o sujeito cognoscente e a realidade não deve haver a predominância de um elemento sobre o outro, isto é, nem o sujeito deve estar acima da experiência, como ocorre na concepção idealista, nem a realidade deve ter a primazia sobre o sujeito, como ocorre na concepção realista. O primado do sujeito (subjetivismo lógico) e o primado do objeto (objetivismo lógico) são os polos problematizados por Bachelard.

Sem diálogo não haveria uma atitude polêmica do pensamento científico frente ao mundo do fazer científico. Essa atitude crítica é que permite conceber o conhecimento como algo que está em vias de construção, ou seja, a ciência em realização no contexto de um mundo real que também está em movimento.

Bachelard (2004), para destacar que a epistemologia não é um discurso do método e nem um receituário, propõe uma epistemologia que capte a lógica do erro para construir a verdade, cujo interesse é por uma ciência em vias de realização.

No processo de vigilância da epistemologia sobre a ciência, há a necessidade de se detalhar alguns eixos epistemológicos que encontram a sua razão de ser, precisamente, no processo paradigmático do conhecimento. Torna-se relevante também esclarecer que a epistemologia toma como base a existência da ciência no instante em que sujeito cognoscente, objeto de estudo e realidade encontram-se em diálogo.

O processo paradigmático contém três níveis: o nível paradigmático, que implica uma visão de mundo com princípios teóricos muito genéricos e com uma lógica de intercorrelação; o nível teórico ou científico, que possui um conjunto de proposições emanadas de princípios teóricos gerais; e o nível estratégico e metodológico, que constitui o nível mais concreto que nos permite chegar à realidade através de um conjunto de técnicas e instrumentos de coleta de dados. Neste contexto, a tarefa da epistemologia é captar os erros em qualquer um desses níveis acima descritos, assumindo o seu papel no exterior do processo paradigmático.

De modo sumário, é possível pressupor que em toda ciência há dois momentos básicos que são: o da experiência e o da teoria. Bachelard (2002) situa o racionalismo aplicado e o materialismo técnico no centro das polaridades, como uma síntese das experiências anteriores e como a superação dos erros encontrados.

O racionalismo aplicado se caracteriza pela primazia teórica dos erros, pois só existem erros primeiros que podem ser compreendidos, segundo Canguilhem (2011), pela depreciação especulativa da intuição e pela posição da realidade ante as idéias.

Para Bachelard (2002), o erro possui um valor heurístico e considera a tarefa da epistemologia subsidiar no processo de levantamento dos erros para retificá-los. É importante sublinhar que a concepção bachelardiana de ciência e de realidade são muito específicas, por considerar que não existe realidade fora da ciência e sem a ciência, razão pela qual o conhecimento científico nos permite uma aproximação com o mundo real.

Para corroborar esse ponto de vista, Bachelard (2004) afirma que a realidade não existe antes da ciência e nem fora dela. Assim, a ciência não captura o real, mas indica a direção e a organização intelectuais segundo as quais é possível termos a segurança de nos aproximarmos dela.

No projeto epistemológico de Bachelard é possível a elaboração de uma hierarquização do conhecimento científico para situar os três graus de vigilância que ele menciona. O primeiro grau de vigilância, segundo o autor, consiste na ruptura com o senso comum e em assumir uma atitude de vigilância. Trata-se de uma vigilância intelectual, em sua forma simples, mas dirigida a um objeto mais ou menos designado; desse modo, enfrenta-se o primeiro obstáculo epistemológico para o conhecimento científico que consiste no rompimento com o senso comum e com a ideologia.

Esses primeiros passos correspondem ao momento da conquista. Do ponto de vista do rigor científico, é um momento difícil para o sujeito que deve capturar os dados e estabelecer os seus limites.

O outro nível do processo paradigmático é o nível técnico metodológico, também conhecido como o momento da construção, determinante em todo o processo da ciência, pois nele se elaboram as categorias e se constroem as teorias.

Como toda construção antecipada é empiricismo, e de fato o perigo mais evidente para a construção do objeto é o excesso de dados, torna-se necessária uma reflexão epistemológica que permita a construção do objeto científico. Isso se dá quando Bachelard introduz o segundo grau de vigilância que supõe a explicitação de métodos.

O racionalismo epistemológico de Bachelard está enfatizado nesse nível, que busca um equilíbrio entre sujeito e realidade e, logicamente, busca relações adequadas entre teoria e prática, cujos reflexos vão estar presentes no objeto de estudos.

Uma vez lograda toda a concepção teórica e metodológica que culmina com a explicação do fenômeno estudado, há necessidade de retornar aos dados a fim de confrontá-los com os primeiros níveis que permitem reafirmar a teoria, reformulá-la ou refutá-la.

Neste momento de verificação ou comprovação, o terceiro grau de vigilância surge para por à prova o método e a teoria, bem como permite a elaboração de um novo método que supere os erros produzidos anteriormente. Nesse momento, fecha-se o círculo do processo paradigmático e a epistemologia logra a sua tarefa de monitorar para que o conhecimento científico parta da realidade e regresse a ela, tratando de superar os erros encontrados. Desse modo a epistemologia contribui para o avanço do conhecimento científico.

O importante é que a epistemologia permite decodificar o que tem sido colocado no campo científico, tornando necessária a busca pela verificação tanto nos níveis imediatamente anteriores do processo paradigmático, como é o caso da teoria e da metodologia, até o nível propriamente paradigmático que envolve uma concepção de homem e de mundo.

É possível então, se a teoria e a experiência andam de modo simultâneo, que a epistemologia logre um determinado conhecimento da realidade que conduz o sujeito cognoscente a mudar a sua própria concepção de mundo.

Assim sendo, pode-se afirmar que a ciência é vista em movimento e em luta para se aproximar da realidade, demonstrando que uma das características do conhecimento científico é a sua capacidade de ser permanentemente autocorrigível. Essa característica permite que a epistemologia assuma o seu estatuto de vigilância e orientação.

De todas essas considerações até então aqui apresentadas sobre a questão epistemológica, parto do pressuposto de que a epistemologia tem como um dos seus objetos o percurso pela história dos sujeitos a respeito da construção do conhecimento científico, com o fito de analisar a lógica pela qual esse tipo de conhecimento se torna objetivado, especializado e capaz de outorgar a si próprio um estatuto de cientificidade.

Pela epistemologia é possível estudar a gênese da ciência e analisar como os seres humanos têm transformado ou entendido o seu contexto por meio de métodos experimentais ou hermenêuticos, no desejo ou na necessidade de explicar os fenômenos em suas causas e em sua essência.

Ao relacionar a epistemologia com a gênese dos conhecimentos científicos, é possível vislumbrar nela os diferentes alcances que esse tipo de conhecimento possui nas instituições da sociedade, nos saberes ideológicos da época, bem como o impacto e transformação cultural efetivado por um conhecimento objetivo que às vezes é abstraído da realidade.

Do ponto de vista do entorno social e da emergência do conhecimento no contexto da história, o debate epistemológico contemporâneo convida o sujeito a se colocar numa visão ecológica do mundo real em relação a um saber disciplinar (MORIN, 2001).

Nessa perspectiva, a atitude do sujeito em contextualizar tende a produzir o surgimento de um pensamento ecológico, no sentido de que situa todo acontecimento, informação e conhecimento em uma relação inseparável com o contexto cultural, social, econômico, político e natural. A função do sujeito é a de situar o acontecimento a seu contexto e compreender como o acontecimento transforma o contexto no qual se situa, banhando-lhe de diferentes luzes (MORIN, 2001).

Incorporar uma visão ecológica permite assumir a epistemologia como um modo de compreender a construção do conhecimento unida à vida cotidiana do sujeito. A epistemologia busca compreender o ponto de vista com o qual o sujeito se relaciona com as coisas, com os fenômenos, com os homens e as mulheres e até mesmo com a experiência transcendental. Aquilo que se produz no âmbito pessoal e cotidiano também ocorre no âmbito científico, no qual proliferam diversos sistemas e correntes de pensamento que resultam serem formas de ver o mundo.

É possível comparar a epistemologia com um mirante ou observador que com lentes mais ou menos agudas vêem a realidade de modo crítico, dando conta de elaborar um discurso sobre ela e também de lhe dar constituição. Esse procedimento não consiste meramente numa observação passiva, mas numa participação ativa no fato do fenômeno estudado.

O que está em jogo é a compreensão do conhecimento não somente como uma interpretação da experiência, nem como algo que somente responde a problemas epistemológicos, nem tão pouco como uma mera definição do ato de conhecer, mas sim considerado como uma solução para os problemas da vida. Solução que necessita, na visão de Feyerabend (2011), de uma epistemologia que interrogue se os conhecimentos produzidos pela investigação científica conduzem a um benefício social e cultural. Santos (1995) discute essa questão do conhecimento científico como prática social de conhecimento.

Nesse sentido, trata-se de compreender o conhecimento científico como algo que faz parte da vida do sujeito, não só dos seus desejos como também das suas necessidades. Nessa perspectiva epistemológica, eu, na qualidade de pesquisador, devo me dar conta de pensar e refletir sobre os alcances e limites de minhas observações sobre as questões teatrais no contexto de minha atuação que estou vendo como objetivo de minha visão subjetiva.

Dessa afirmativa surge uma indagação sobre o que constitui a perspectiva epistemológica. E como tentativa de resposta delinea-se o seguinte: ela é constituída por uma consciência histórica e reflexiva de um mundo que nos observa, nos rodeia e nos absorve, por mais que queiramos objetivá-lo a partir de nossos argumentos racionais.

Para contribuir nesse debate, eu também arrisco numa tentativa de resposta a qual pressupõe que, na perspectiva epistemológica se abriga o “saber fazer pensar” do teatro como conhecimento em suas interseções com os diversos campos disciplinares (inter/transdisciplinaridade).

A perspectiva epistemológica exige, portanto, assumir uma atitude epistemológica de estar em permanente movimento crítico-reflexivo com as categorias e todos os elementos estáveis do conhecimento que devem ser colocados em ação; a tarefa do pesquisador crítico-reflexivo é fazer fluir todo o material petrificado encontrado, reiluminar os conceitos e conteúdos dessa matéria morta, dissolver a oposição de uma subjetividade e objetividade congeladas para, finalmente, compreender a origem do mundo intelectual e real como um processo de devir (FEYERABEND, 2011).

Na percepção desse congelamento estático, nos quais dormem os conceitos que muitas vezes são aceitos de modos cego e acrílicos, é que Popper (2000) critica a teoria de Khun (2010) acerca da forma como ele concebe o progresso do conhecimento científico em sua teoria da “ciência normal”.

Para Popper (2000), o trabalho que os cientistas exercem no interior da “ciência normal” é a de um sujeito que desenvolve uma atividade científica pouco crítica e reflexiva e por isso assume os paradigmas de um modo ingênuo, sem submetê-los aos processos de dúvida e refutação permanentes. Para Popper, o pensar reflexivo deve ser parte do olhar epistemológico do cientista.

A fim de dar prosseguimento ao presente debate, Bourdieu (2004) demonstra que, para construir o objeto de investigação, há necessidade de produzir rupturas com as noções dadas e naturalizadas do senso comum e Bachelard (2002) enfatiza que o ato de conhecer implica desarmar aqueles conhecimentos anteriores e inquestionáveis que se transformam em obstáculos epistemológicos.

Da mesma forma, Foucault (1988) estabelece ao longo da sua obra denominada “Arqueologia do Saber” um método de análise da história que a partir da crítica dos grandes temas da história das ideias (unidade, continuidade, totalidade e origem), e ao tratar os documentos como vestígios arqueológicos, focaliza na revelação das regras de formação dos discursos e de suas descontinuidades a fim de possibilitar a formação de um espaço de dispersão dos saberes.

O trabalho da arqueologia do saber propõe articular o sujeito com as práticas discursivas produzidas nos limites do arquivo, levando-se em conta que:

- a noção de arquivo é mais abstrata que a de biblioteca; o arquivo não é uma estrutura; envolve práticas interpretativas institucionais na articulação entre a sincronia e a diacronia;
- o enunciado, elemento básico, não coincide com a frase, nem com a proposição, nem com a oração, nem com o ato da fala; o enunciado é uma unidade que pertence a outra ordem disciplinar-arqueológica; o enunciado é uma figura que trata de explicar a relação ausência/presença da escritura/leitura; o enunciado se reescreve e se transforma mediante a prática da releitura e da reescritura no arquivo.

O saber, na perspectiva de Foucault, é aquele pensamento implícito e escondido na sociedade, é um pensamento anônimo configurado a partir de certas regras de formação e transformação e que resulta como condição de possibilidade tanto de uma teoria, de uma prática ou de uma ciência. É desse modo que o saber constitui aquela experiência social, ainda que não esteja inscrita de maneira eloquente em algum enunciado concreto, e que pode se reconstruída a partir da descrição das linhas de visibilidade e enunciação que caracterizam a massa discursiva de um período.

Em seus escritos sobre “As palavras e as coisas”, Foucault (1987) entende por episteme o conjunto de relações que podem unir em uma determinada época as práticas discursivas que dão lugar às figuras epistemológicas, às ciências e aos sistemas formais; a episteme é, em síntese, aquilo com que se define o horizonte de pensabilidade para uma determinada época.

Com a intenção de reconstruir o caminho que conduz ao surgimento das chamadas ciências humanas, Foucault, dá conta das duas grandes rupturas efetuadas na episteme da cultura ocidental. Essas discontinuidades são, por um lado, aquela com a qual se inaugura a época clássica (meados do século XVII) e, por outro, aquela que no início do século XIX assinala o umbral da nossa modernidade. É no seio desta última redistribuição na ordem do saber (reordenamento que substitui a episteme clássica pela episteme moderna) que aparecem as ciências humanas. Este é o momento no qual o homem se constitui como aquele que há de pensar e aquele que há de saber.

Foucault propõe um trabalho de descrição sobre o arquivo, entendendo por ele não a massa de textos recuperados de uma época, mas o conjunto das regras que numa relação de tempo e lugar define sobre o que se pode falar, quais discursos circulam e quais discursos se excluem, quais são válidos, quem os faz circular e através de que canais.

Assim sendo, o método arqueológico recorre a história, mas essa estratégia não implica buscar as verdades do passado, mas sim o passado de nossas verdades. Para Foucault não resulta relevante a análise arqueológica da veracidade dos documentos, o seu interesse está nas condições de sua aparição. A análise arqueológica enfatiza a dimensão de exterioridade dos discursos e busca suas condições de existência nas práticas discursivas que também são consideradas práticas sociais.

Como já analisamos anteriormente, Bachelard (2002) introduz o conceito de “obstáculo epistemológico” para denominar aqueles conhecimentos que por diferentes motivos se convertem em correntes ou travas para o processo de investigação científica. Não se trata de obstáculos externos, mas de dificuldades próprias do sujeito que conhece.



Foucault também distingue alguns obstáculos epistemológicos ao propor uma história do pensamento mediante a descrição arqueológica do documento. Foucault (1988) opera rupturas com as noções, teorias e tipos de relações que obstaculizam a tarefa de uma descrição arqueológica. Há aqui uma semelhança metodológica com a concepção de Bourdieu (2004) acerca da construção do objeto de investigação. Segundo Bourdieu, o conhecimento só é possível a partir de um processo sistemático e deliberado de desarticulações de saberes prévios e do estabelecimento de um novo feixe de laços conceituais.

Para Foucault, um primeiro obstáculo epistemológico se relaciona com todas aquelas formas que apelam para a continuidade, noções tais como tradição, influências, desenvolvimento, evolução e mentalidade; grandes unidades discursivas pretendidas em livros, obras e autores, bem como temas recorrentes como a origem e o já dito. Foucault realiza sobre elas um trabalho negativo, desconstrucionista.

Um segundo obstáculo epistemológico se relaciona com a concepção de sujeito que está imbricado na história tradicional. Foucault assinala que no século XIX, Marx, Nietzsche e Freud – segundo Ricoeur (1988), considerados os mestres da suspeita – operaram três descentramentos da função fundadora do sujeito. A partir deles, ingressam no pensamento ocidental novas formas de discursividade que permitem pensar a alienação do sujeito e por em dúvida a possibilidade do homem de governar a totalidade das suas ações.

Em oposição à concepção de sujeito como essência dada, identidade substantiva, caracterizado pela razão, liberdade, vontade e pela capacidade de conhecer a verdade do real em si mesmo, Foucault sustenta que os sujeitos são produzidos no seio de dispositivos. O sujeito é fabricado em dispositivos tais como a família, a sexualidade, o trabalho, cuja parte enunciável está conformada pelo dispositivo discursivo que as atravessa. Nesse sentido, o sujeito se constitui na relação das práticas discursivas e extradiscursivas, próprias de cada dispositivo e no interior de uma trama histórica; o sujeito está enredado nos fios de uma teia de relações históricas.

A reflexão sobre o tema dos dispositivos nos conduz a fazer um levantamento de como Foucault entende o poder. Desde a perspectiva foucaultiana, o poder não é mais pensado como algo que se possui e se transmite, mas é pensado como relações de força que se exercem, relações que, por sua vez, geram resistências. São essas resistências, que podem ou não ser conscientes e racionais, que dinamizam os dispositivos de poder.

Desse modo, longe de pensar o poder como algo repressivo, para Foucault (1989) o poder é ativo, ou seja, produz sujeitos. O poder atravessa toda a trama social e é exercido de forma verticalizada em redes formadas por um conjunto heterogêneo de elementos discursivos e não discursivos que se articulam configurando os dispositivos.

A análise da episteme é pensada como a análise de um tipo de dispositivo especificamente discursivo. Assim sendo, uma descrição arqueológica dos documentos históricos se ocupa de interpretar o discurso em sua materialidade como produto das práticas sociais concretas, enredadas em dispositivos concretos e buscando mostrar como neles os sujeitos são fabricados..

Um terceiro obstáculo epistemológico pode vincular-se a uma concepção clássica da verdade como descoberta da autenticidade do ser e da gênese das coisas, como relação de correspondência entre as palavras e as coisas, como essência pura passível de ser desvelada pela palavra. Esta concepção da verdade se alinha a uma compreensão da linguagem como mero instrumento e como veículo não problemático, em resumo, a uma linguagem que simplesmente nomeia as coisas.

Contrariamente, Foucault (1989) sustenta que a verdade é socialmente construída e compartilhada, como emergente das relações sociais concretas, relações de força, de poder e resistência, que se imbricam formando uma rede. A verdade também é produzida em dispositivos.

A verdade concebida como pressuposto epistemológico pode cumprir uma função metodológica no processo de produção do conhecimento. Para Foucault (2006) não há nem sujeitos e nem objetos preexistentes ao ato de conhecer, eles se configuram na relação que gera algo distinto ao sujeito e ao objeto, algo singular e novo. Aqui não se trata de uma verdade imposta ao sujeito do conhecimento (ênfase no objeto) e nem de uma verdade contida no sujeito (ênfase no sujeito). O que aqui se destaca é o fato de que sujeito e objeto se co-constituem na relação do conhecimento.

De todo o conjunto de reflexões até então produzido neste trabalho, houve a intenção deliberada de investigar três noções, que no meu entendimento, são de suma importância para poder compreender criticamente os problemas fulcrais que enfrenta a epistemologia contemporânea, são eles: as noções de paradigma, episteme e obstáculo epistemológico.

Com a intenção de retomar o fio analítico principal deste trabalho que recai na perspectiva de interação entre o campo teatral e o campo epistemológico, registro o esclarecimento de que o meu foco de interesse não é somente o de problematizar o teatro como objeto de estudo, mas sobretudo, problematizá-lo como campo de investigação. E como campo de investigação, o teatro precisa ser analisado à luz de uma perspectiva epistemológica.

A inserção do teatro na universidade, tanto na graduação como no mestrado e doutorado, reacende um debate interessante entre o campo científico e o campo artístico a partir de novas formulações epistemológicas, entre as quais eu destaco:

- 1) A necessidade de homologar o que pode ser considerado pesquisa em teatro e
- 2) Como determinar um modo de investigar cientificamente com instrumentos artísticos.

Numa primeira impressão, essas formulações podem ser vistas como pertencentes ao âmbito metodológico, todavia, elas têm conduzido o debate para um campo institucional, no qual está sendo claramente colocado os limites e contradições da relação arte e ciência que, para além do âmbito específico do teatro ou da ciência, atravessam e chegam aos desafios postos pelas epistemologias contemporâneas.

## Teatro e epistemologia: insights reflexivos

Esse novo espaço de diálogo entre teatro e pesquisa pode ser analisado como uma consequência de determinadas tendências consolidadas nos três últimos decênios do século XX, tanto na esfera artística, incluindo a esfera teatral, como nas mudanças paradigmáticas existentes no âmbito da pesquisa e nos modos de produção do conhecimento.

A polêmica desse debate emerge no instante que o conhecimento científico e a criação artística caminham por vias divergentes a fim de se ocuparem de âmbitos distintos. No entanto, o que está em jogo no debate atual é que a história fundacional da modernidade constitui a história de uma ruptura entre subjetividade e conhecimento, experiência e saber científico. O problema do método e a questão epistemológica passam a envolver também o trabalho artístico, gerando a necessidade de uma formalização do processo criativo que transforme o fazer prático em um modo de interrogação e busca de novas respostas, passando desse modo a ser ensinado.

A forma de entender o que é ciência, o que é considerado conhecimento, as formas de sua produção e difusão estão passando por transformações, ao mesmo tempo que também as formas de entendimento do fazer artístico e de suas formas de produção e comunicação. Um e outro campo, ciência e arte, estão intimamente vinculados a dois grandes espaços, conhecimento e produção da subjetividade e sob os quais se legitimam as formas de poder (LYOTARD, 2010).

Agamben (2005) traça uma trajetória analítica, em paralelo, desses dois espaços. Agamben se refere a uma época prévia na construção da história moderna, um momento no qual, todavia, ainda não estava formada a ideia de subjetividade e nem de ciência tal como entendemos hoje.

Para a Idade Média, Agamben (2005) distingue dois âmbitos que remetem a realidades divergentes, o do conhecimento e o do que atualmente chamaríamos subjetividade, que então correspondia à ideia de senso comum, construído a partir da experiência pessoal.

O primeiro desses espaços, o conhecimento, que determina os modelos científicos, não tinha a ver relação com o indivíduo, senão com a revelação de uma verdade superior. O agente dessa verdade estava situado próximo ao religioso, uma entidade impassível e divina. Daí porque ciências como a astrologia estiveram relacionadas com a magia e o sagrado, também vizinhas da mística e da alquimia. Por isso, as ciências estiveram ligadas a uma prática, a um fazer, a uma atitude e a uma dimensão performativa do conhecimento que logo foi herdado pelas artes.

Com o desenvolvimento da subjetividade se cria um eu que vai passar a ser o novo sujeito do conhecimento, do conhecimento teórico ligado à ciência e à atividade mental; como revela Agamben (2005), o “eu penso” que, de início, é tão somente o sujeito gramatical de um verbo de escassa substância espiritual. Esta operação gramatical permite vincular o processo de conhecimento ao indivíduo, criando um arco teórico que liga a experiência pessoal ao saber científico.

Ao fazer o balanço dessa negociação entre arte e ciência, eu parto do pressuposto de que a ciência é reconhecida como um tipo de trabalho teórico, de classe superior, do qual se supõe uma produtividade social. Já a arte estaria a serviço da construção do edifício científico.

Atualmente, a arte já não pode ser entendida como um fenômeno específico e isolado, mas como algo que recorre de modo transversal aos fenômenos cotidianos do mundo da vida. O teatro não é um objeto isolado do mundo, mas constitui uma forma de organização imaginária do mundo, que para ser ativado requer a interação com um fenômeno concernente ao sujeito humano, de modo tal que, como se torna evidente na pós-modernidade, arte e vida se codeterminam e se copertencem.

Na lógica dessa argumentação, o teatro pode ser entendido tanto como objeto de conhecimento e também como campo de conhecimento. Portanto, o teatro possui uma particular dimensão epistemológica e cognitiva. Nas produções teatrais é possível ler a sensibilidade de uma época, é possível familiarizar-se com sentimentos, situações, formas de vida, obtendo, então um olhar a partir de dentro. Há nas práticas teatrais uma determinada visão de mundo que pode vir a constituir-se num certo tipo de conhecimento.

A partir do século XVIII, já tendo passado pelos movimentos do Renascimento e do Barroco e com o surgimento do empirismo e do positivismo como paradigmas do projeto científico, o campo artístico se viu ameaçado pela perda de prestígio e foi dando lugar e vez ao campo científico que passa a ocupar um lugar privilegiado na ordem do saber. A arte vai sendo obrigada a delimitar um espaço específico, diferenciando-se da atividade científica.

Durante o século XIX ainda se testemunhava o divórcio existente entre arte e ciência. Mais do que isso, vai ser nesse momento histórico que a separação entre esses dois campos chegou ao ponto de consolidação e eles ocuparam espaços diametralmente opostos, principalmente pela formação de paradigmas divergentes.

Mas, a partir do século XX uma nova perspectiva epistemológica dissolve a oposição reducionista entre ciência e arte. Aqui, historicamente surgem novas perspectivas paradigmáticas que vão revolucionar toda a ciência e as suas bases epistemológicas, tais como a teoria da relatividade de Einstein, a mecânica quântica, a teoria da incompletude de Godel, entre outras (SANTOS, 1999).

A ciência, ao estar assentada nesses novos postulados, vai fazendo desaparecer a linha imaginária que as colocava em um lado oposto ao da arte. Agora, na arte tem-se a necessidade de redefinir, numa estreita articulação com a ciência, o seu próprio campo. Isto significa afirmar que a revolução epistemológica da ciência passa a afetar diretamente a arte. A velha dicotomia entre arte e ciência torna-se estéril. E qual o destino dado à velha oposição entre arte e ciência? Essa velha oposição transforma-se em interação, facilitando a convergência, o intercâmbio e interdisciplinaridade.

A arte é vivência subjetiva, mas também é conhecimento objetivo; é criatividade e experiência individual, mas também é intersubjetividade e contraste de interpretações; não lhe interessa somente o valor, mas também a verdade. Por isso, Popper (2000) vislumbra as semelhanças entre arte e ciência a partir de uma experiência comum entre ambas, a saber, o uso do método de ensaio e erro.

A dissolução da oposição entre arte e ciência se dá de modo produtivo no processo de confrontação e interação existente agora entre ambas. Nessa perspectiva de interação, o teatro necessita construir uma legitimação epistemológica que lhe conceda ocupar um lugar na ordem das ciências e no processo de organização e distribuição do conhecimento.

A pesquisa no campo teatral necessita, muitas vezes, do reconhecimento de uma forma particular de experiência e de conhecimento que está para além dos limites da racionalidade objetiva. Contudo, a racionalidade pode ser aplicada à pesquisa no campo teatral.

Arte e ciência constituem duas formas distintas de interpretação e conhecimento do mundo, mas não são excludentes porque cada uma delas define o seu próprio âmbito de utilidade, valor e verdade. A arte pode nos prevenir dos excessos da ciência em seu objetivo de reduzir o mundo a esquemas, fórmulas e teorias, amparadas pelo estatuto da verdade.

Do mesmo modo, a ciência pode oferecer resistência aos devaneios e delírios da experiência artística que, amparados em suas verdades, pode conduzir o trabalho investigativo a um puro subjetivismo. Outro eixo interessante de ser abordado diz respeito à oposição teoria e prática. A tensão que se estabelece entre teoria e prática é uma das estruturas dicotômicas mais densas que estão inscritas na clássica discussão sobre a arte teatral. A separação radical entre os teóricos do teatro e os praticantes da arte teatral, entre aqueles que pisam no palco e aqueles que só especulam sobre ele, também rende fortuna no debate epistemológico.

Do ponto de vista epistemológico, há a necessidade de desbloquear a antítese paradigmática teoria versus prática, a fim de produzir uma nova posição e atitude que leve em conta a necessária articulação entre elas. Uma tentativa de enfatizar o problema é estabelecer alguns pressupostos epistemológicos que possam afetar equitativamente não só o âmbito interno da teoria, mas sobretudo a sua relação com a prática.

No caso do teatro, a problemática existente entre teoria e prática afeta diretamente a delimitação e a definição do objeto de estudo. Há diversos fatores que convertem o teatro em um objeto de estudo complexo, opaco e, às vezes, poliédrico, dificultando o surgimento de uma teoria própria. .

A revolução ocasionada em diversos campos disciplinares nas últimas décadas despertou os estudos do teatro, mas não o garantiram à determinação de um campo específico de análise e nem implicaram na especificidade de uma teoria própria do teatro. Isto porque, no ardor de incorporar uma atitude acadêmica que legitime o trabalho de investigação teatral e o torne isento tanto do excesso de subjetivismo, como da insuficiência de rigor teórico, houve um certo abuso na aplicação de categorias, conceitos e procedimentos de outras áreas disciplinares, causando a perda de foco no objeto analítico do teatro.

Portanto, o pesquisador teatral deve formar a consciência de que a elaboração das teorias do teatro só pode acontecer no cerne do conhecimento das práticas teatrais, que se caracterizam pela diversidade, pluralidade de formas, gêneros, técnicas e estéticas. O outro lugar no qual as teorias do teatro devem ser elaboradas é no processo de análise crítica das teorias teatrais até hoje existentes.

Em nenhum momento as teorias se desenvolvem à margem das determinações históricas e sociais nas quais são produzidas. A teoria não está, portanto, alijada das preocupações e inquietações que afligem o sujeito pesquisador porque ela não é incompatível com uma atitude prática diante do mundo e do objeto de estudo em questão (POPPER, 2000).

Seguindo os rastros da perspectiva epistemológica abordada neste trabalho reflexivo, arrisco defender o pressuposto de que toda teoria do teatro é necessariamente uma teoria crítica da arte teatral, com inevitáveis impactos e efeitos valorativos sobre a prática. Se as teorias do teatro não constituem meras especulações, elas nunca são neutras em relação às práticas teatrais, pois estão carregadas por uma determinada concepção estética do teatro.

A crítica é aqui entendida como uma ferramenta de análise para pensar reflexivamente a prática teatral. Nesse sentido, o exercício da crítica no contexto da prática teatral produz um discurso: o discurso crítico. O discurso crítico é produzido pela operação racional do uso de uma teoria, mas, necessariamente, ele não constitui uma teoria.

A teoria para existir precisa ter repercussão no campo da prática, servindo de pressuposto fundamental no trabalho do pesquisador teatral. O espaço da crítica é o de interseção entre a teoria e a prática. A crítica constitui um elemento de mediação entre os termos de uma relação que, na ordem das aparências, estão separados.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BACHELARD, G. **A Formação do Espírito Científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- ..... "Os Três Graus de Vigilância". In: **O Ofício do Sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BOURDIEU, P. **O Ofício do Sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CANGUILHEM, G. **Estudos de História e Filosofia das Ciências**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ..... **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- ..... **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ..... **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FEYERABEND, P. **Contra o Método**. São Paulo: UNESP, 2011.
- HEGEL, F. **Filosofia da História**. Brasília: UNB, 1999.
- JAPIASSU, H. **Introdução ao Pensamento Epistemológico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- KHUN, T. **As estruturas da Revolução Científica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KOSIK, K. **Dialética do Concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- LYOTARD, J-F. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MORIN, E. **A Cabeça Bem-feita**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- PIAGET, J. **Logique et Connaissance Scientifique**. Paris: Gallimard, 2000.
- POPPER, K. **A Lógica da Pesquisa Científica**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- RICOEUR, P. **Interpretação e Ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SANTOS, B. **Introdução às Ciências Pós-modernas**. Porto: Afrontamento, 1995.
- ..... **Um Discurso Sobre as Ciências**. Porto: Afrontamento, 1999.



Jaildo Oliveira

JAILDO OLIVEIRA - 2019



O PALCO (IN) VERSO: Diálogos e fricções estético-políticas com o espectador

THE STAGE INVERSE: Dialogues and aesthetic-political frictions with the spectator

Michelle Nascimento Cabral FONSECA •

## RESUMO

Por meio deste artigo, pretendemos compartilhar as reflexões, impressões, percepções e análises empreendidas a partir da leitura performativa do texto *A Balsa da Medusa* do dramaturgo e diretor teatral argentino Emílio Wehbi, intitulada *Espectofagia: um rito-oralidade com o espectador*. A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, com atores/pesquisadores do curso de Mestrado em Artes Cênicas. A *Espectofagia* foi o aporte estético-político utilizado para convocar, provocar e dialogar com os espectadores de teatro, a partir de uma experiência cênica. Esses encontros aconteceram duas vezes com grupos de espectadores diferenciados, na cidade de Uberlândia/MG, que nos falaram de sua experiência na apresentação, como também, das questões suscitadas a partir da assistência da leitura performativa da peça. Entendemos que o teatro é um fenômeno relacional (DUBATTI, 2007), que instaura uma zona de experiência (DEWEY, 2010), e que a encenação (PAVIS, 2013) é a mediadora legítima nestas relações de encontros e confrontos com o espectador (RANCIÈRE, 2012). Assim, foi empreendido um contexto/espço ficcional onde, o espectador era figura central de toda construção cênica, num jogo de autonomia e transferência do poder de determinar o lugar de cada sujeito no ato artístico. Quem fala e quem olha? Quem fica e quem sai? A circularidade destes “lugares de fala” proporciona uma reflexão sobre a cena e o lugar do espectador no ato artístico contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro, espectador, encenação, mediação teatral.

- Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão – PPGAC/UFMA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Encenação e Corporeidades - CENACORPO/UFMA

## ABSTRACT

Through this article we intend to share the reflections, impressions, perceptions and the analyzes undertaken from the performative reading of the text "The Medusa Ferry" by the Argentine playwright and theater director Emilio Wehbi, entitled SPECTOPHAGY: a rite-orality with the viewer. This research was developed within the Postgraduate Program in Performing Arts / PPGAC of the Universidade Federal de Uberlândia - UFU, with actors / researchers of the Mestrado em Artes Cênicas. The SPECTOPHAGY was the aesthetic-political contribution used to summon, provoke and dialogue with theater viewers, based on a scenic experience. These meetings took place twice with groups of different spectators, in the city of Uberlândia / MG, who told us about their experience in the presentation, as well as the questions raised from the assistance of the performative reading of the play. We understand that theater is a relational phenomenon (DUBATTI, 2007), which establishes an experience zone (DEWEY, 2010), and that staging (PAVIS, 2013) is the legitimate mediator in these relations of encounters and confrontations with the spectator (RANCIÈRE, 2012). Thus, a fictional context / space was undertaken where the spectator was a central figure in all scenic construction, in a game of autonomy and transfer of the power to determine the place of each subject in the artistic act. Who speaks and who looks? Who stays and who leaves? The circularity of these "places of speech" provides a reflection on the scene and the spectator's place in the contemporary artistic act.

Keywords: Theater, spectator, staging, theatrical mediation.

## O PALCO (IN) VERSO: Diálogos e fricções estético-políticas com o espectador

### Introdução:

As teorias no campo das artes cênicas são vastas e diversas, o fenômeno teatral, ao longo de séculos de existência e transformação, tem sido pensado por diferentes áreas do saber. Além das artes, o teatro pode ser entendido pela ótica político-social, antropológica, fenomenológica, filosófica, dentre outras epistemologias. No entanto, de todos os saberes que se debruçaram sobre o fenômeno artístico teatral, nenhum deles, pôde excluir o espectador de seu acontecimento. Os estudos da recepção teatral são muito recentes (no Brasil, os primeiros estudos datam do início de século vinte), sobretudo, se levarmos em conta que, o teatro é uma arte milenar e, ao longo dos séculos, é realizado – ainda que de forma inconsciente – em relação intrínseca com o espectador. A aparente dicotomia palco/plateia, artistas/espectadores, ou ainda, quem/mostra e quem/olha, nunca foi tão questionada, como na contemporaneidade. Em nossa pesquisa sobre a recepção teatral, estávamos em busca de um encontro com o espectador para colocá-lo “contra a parede”, confrontá-lo, para obter deste confronto, alguma reação que levasse este espectador a romper com a aparente passividade tradicional das plateias. Não se trata apenas, de propor uma arte interativa na busca de um “diálogo” com o espectador de teatro, mas, de entendê-lo em sua essência, função, e, sobretudo, entender o papel político do espectador em relação a cena na qual, este se constitui. Frente a este desafio, propomos encenar o texto do diretor e dramaturgo argentino Emílio Garcia Wehbi<sup>1</sup>, *A balsa da Medusa*. Uma proposta audaciosa, visto que estávamos circunscritos no âmbito – e nos limites - de uma disciplina de 60h, em um programa de pós-graduação, numa universidade pública, com uma turma heterogênea formada por cinco jovens estudantes/artistas/pesquisadores de diferentes origens, tanto artísticas quanto econômicas e socioculturais. Diante dessa realidade, escolhemos conduzir a pesquisa teórico/prática para a realização de uma leitura dramático-performativa. A leitura proporcionaria tanto a criação artística coletiva a partir de um texto instigante, nada convencional, quanto seria o acontecimento *espectofágico* que nos abriria os caminhos em direção ao outro que nos ver, num ritual de autodevorção mútua.

A *Espectofagia*<sup>2</sup> entre atadores, espectadores, texto, palavras e gestos se mostrou o meio mais eficiente de encontro com este espectador de teatro, pois, sem a cena artística, essa mediação não se daria de forma efetiva, haja vista que, entre o teatro e o espectador se dá uma relação simbiótica, onde a ausência de um, determina a morte do outro.

Compartilhamos aqui as impressões, fricções e reflexões que nasceram desta experiência.

### A encenação como mediadora: um texto, seis corpos e o desafio de um confronto iminente.

Queríamos um confronto, não negamos. Buscávamos a possibilidade de nos colocarmos nas mãos do espectador, para que este nos subvertesse, nos dominasse, nos questionasse. Para tanto, precisávamos de uma proposta efetiva, que desafiasse este espectador a uma tomada de consciência. Nossas decisões estéticas foram encaminhadas para este fim, e este objetivo nos direcionou a escolher um texto que nos possibilitasse esta provocação.

<sup>1</sup>Diretor, dramaturgo, ator e performer. É um artista interdisciplinar que trabalha no cruzamento das linguagens cênicas. Em sua poética, busca confrontar as estéticas estabelecidas hibridizando as linguagens de maneira tal, que estas não possam ser definidas com precisão”. Trecho de sua biografia. Consultado no site:

<http://emiliogarciawehbi.com.ar/bio/> coletivopalavra@autlook.com

<sup>2</sup>Cunhamos a palavra Espectofagia para aludir a uma relação de “autodevorção” entre atadores, espectadores e a cena performativa.

Neste aspecto, o texto escolhido, escrito originalmente em espanhol, foi traduzido por Narciso Telles<sup>3</sup> e pela Karina Silva<sup>4</sup>. *A balsa da Medusa* é um texto curto (uma espécie de prólogo estendido), que se constitui a partir da relação entre atores e público. A escrita de Wehbi, é franca e direta. Agressivo, “sem papas na língua” questiona o teatro como o lugar da “ilusão” e o espectador como responsável, tanto quanto o artista, pelo que acontece na cena. Num jogo de revelação dos artifícios artísticos e do direito do artista de falar e fazer o que quiser, o texto agride, xinga e pressiona o espectador, a todo tempo, desafiando-o a “suportar a verdade”. Em seu texto *A poética da discordância, manifesto para mim*, o autor dá o tom de que teatro está falando quando pensa a cena contemporânea:

Que o sentido fique postergado ou em suspenso. Que a comodidade e segurança do público se quebre. Que a realidade da cena seja autônoma, e que busque uma forma poética inexorável. (...) não fazer ao público concessões demagógicas e não lhes pedir um olhar indulgente. Que o olhar crítico de ambos seja impiedoso. Desestimular a ditadura do aplauso com a pretensão de dividir a plateia. Trabalhar para a divergência de modo a fomentar a subjetivação desses que se chama público. (...) faz-se necessário, então, a ruptura do público para transforma-lo em espectador ativo. Para que haja tantas leituras possíveis como quantidades de espectadores na sala (WEHBI, p. 94, 2016).

Impulsionada pelo manifesto do autor, a encenação buscou junto ao grupo de seis atores construir imagens gestuais e uma presença cênica que potencializasse as questões filosóficas e a ironia contida no texto teatral, para que o desconforto do público o levasse a uma reflexão ativa e efetiva. Obviamente, não sabíamos qual seria a reação do público diante de toda provocação estético-político que engendrávamos, sobretudo no atual contexto político-social em que vivemos no Brasil, com uma polarização político-partidária muito grande e os discursos de ódio que impregnam as redes sociais e deixam as paixões à “flor da pele”. Essa insegurança sobre como o público viria a reagir afetava visivelmente aos atores e uma tensão inevitável, pairava sobre os ensaios, gerando insegurança e medo. Mariane Araújo, atuadora/pesquisadora, resume bem o sentimento e a pressão de levar à cena aquela proposta:

“Me coloquei disponível quando percebi que aquele texto movia mais que palavras, gestos e entonação. Era um vômito de muita coisa guardada, escondida e não-dita. Lemos aquele texto, com a esperança de enfiar o dedo na ferida egocêntrica dessa relação passiva entre quem faz e quem assiste uma cena. A quarta parede estava ali, sempre esteve e estávamos cansados disso. Queríamos quebrá-la. De forma sincera, eu, tinha um certo receio. Aquele medo que todo mundo tem sobre a opinião e o julgamento do outro, além da possibilidade de machucar o outro, sem poder voltar atrás. Decerto, também me inquietava sobre a forma como aquilo iria para cena. Era duro demais, rebelde, bárbaro, inculto, espontâneo, perverso, brutal, indelicado, ignorante e desumano demais. Aquele texto era muito para ser colocado ao público” (Depoimento escrito sobre a Espectofagia).

<sup>3</sup>Ator, diretor e pesquisador em teatro. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFU

<sup>4</sup>Estudante de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia -UFU e bolsista PIBIC/CNPQ.

As palavras da atadora dão conta da responsabilidade que tínhamos nas mãos, e toda a teoria que havíamos lido, estudado e debatido sobre a cena, a estética e a política, parecia se desvair frente ao fato de que, no acontecimento teatral, os corpos estão presentes “frente a frente”, no mesmo tempo/espço e ali, naquele ambiente de livre representação, tudo pode acontecer. Neste aspecto, é o atador que se sente na condição de “para-choque”, pois é ele que materializa a cena, dando corpo e voz, tanto ao texto escrito, quanto às criações propostas pela encenação. Apesar do medo, era o que queríamos, ou seja, que o público reagisse e, por isso, todo o nosso esforço para criar possibilidades de diálogos dentro de um evento cênico.

A encenação é a mediadora, é ela que equilibra o tom, intensificando e flexibilizando os momentos, para que o estético e o político possam conviver fundindo-se na mesma imagem/ação: “uma coisa é compor materiais para nós mesmos, uma sucessão e uma simultaneidade de ações e circunstâncias que tenham sentido e valor para nós que as criamos e elaboramos. Outra coisa é fazer com que elas tenham um efeito sobre o espectador” (BARBA, 2010). Muita dessa responsabilidade, está na mão do encenador, pois, mesmo fora da cena, e justamente por isso, é ele que tem a visão geral do corpo atuante e junto com este, cria e materializa atmosferas, formas e conteúdo, canalizando os medos e transformando-os em potência criativa que o ator vai materializar em cena, fazendo de seus corpos, energias autônomas, que são primordiais para que o acontecimento artístico se concretize em plenitude. Nas palavras de Thomaz Tobias, atador na *Espectofagia*:

“Naquela noite, da primeira apresentação da Espectofagia, eu estava, para uns, no papel de artista, mas me senti espectador e vivente daquela experiência criada e partilhada. A cena, que antes mentalmente e emocionalmente era vista e sentida como um campo energético que envolvia unicamente as atrizes e atores, estava expandida no meu campo de percepção. (...) eu não senti que havia qualquer barreira ou qualquer diferença entre eu e todas as pessoas que estavam ali presentes. Não as vi por seus significados e significantes, as vi como pessoas e estávamos todos no mesmo barco, porém, assim como em uma embarcação em alto mar, cada um assumia um papel diferente. Neste caso, uns agiam no esforço por criar e simultaneamente convidar os outros a co-criarem uma vivência em conjunto através do teatro” (Depoimento escrito sobre a Espectofagia).

As palavras do atador nos leva a fazer algumas considerações sobre os lugares que habitamos no ato do acontecimento artístico. Ao dizer que se sentia “no mesmo barco” com os que ali estão para ver o teatro, nos faz pensar o quanto o artista se encontra numa posição privilegiada, pois, o artista (seja ele um ator, diretor, performer, bailarino, etc.) é quem conduz o ato e, teoricamente, é também, quem predomina o lugar da palavra e da ação. Mas, por outro lado, essa fala expõe, ainda mais, o lugar de risco do espectador, ao mesmo tempo, podemos perceber a soberania que este tem sobre a obra que vê, e porque não dizer, o poder que o espectador tem e pode exercer, sobre o ator em cena. Esse ponto de partida, onde cada um tem o “seu lugar” é importante para que o diálogo se estabeleça, pois se estamos no mesmo barco, temos diferentes funções ao navegá-lo:

Esta noite, não vamos dizer “nós”. Esta noite vocês serão vocês. Não outra coisa. Esta noite, não vamos apagar as luzes. Esta noite não vamos atuar. Esta noite, nós somos nós. Esta noite, nós, que somos nós e não vocês, vamos ser detestados. Esta noite, estamos condenados a esse fracasso. O aceitamos. Porém vocês vão pagar um preço caro” (WEHBI, p.02).

Logo no início do texto, Wehbi esclarece o ponto de partida: “Quem fala? Nós. E falaremos francamente”, anuncia, preparando o espectador para no desenrolar da cena, assumir efetivamente o seu lugar de espectador, emancipando-se.

Em um de seus ensaios, Jerzi Grotowski diz que o diretor é um espectador de profissão: “O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador” (2007, p. 212), esta característica que está na origem da encenação enquanto arte autônoma, faz com que a encenação seja a mediadora legítima neste confronto.

Neste sentido, os atadores, que são o principal elemento da encenação, devem estar sensíveis para perceber e receber os sinais dos espectadores, pois é somente durante a experiência da fruição artística que as relações se agigantam, ampliando os sentidos, transcendendo os limites do representacional, invadindo os espaços, confundindo ficcional e o real e, habitando, lugares e territórios por meio da afetação e do choque.

### **Espectador? Que espectador?**

O espectador nunca esteve tão em voga como na atualidade de nossos tempos. O advento da encenação foi a revolução estética, que desencadeou no âmbito da cena, a compreensão de que o espectador é parte integrante da obra artística e que, de diversas formas diferentes, pode intervir sobre ela. Os grandes diretores, precursores da arte da encenação, já sabiam que, o espectador era um dos mais importantes elementos da cena e que de diferentes formas pode intervir sobre ela. Ao longo da história e das teorias do teatro, fervilham experimentações estético/políticas desenvolvidas desde a invenção da luz elétrica no início do século XX. Grandes nomes do teatro universal como Antoine, Appia, Grotowski, Artaud, Brecht, para citar alguns, desenvolveram experimentações no âmbito da cena, visando aproximar, inserir, quebrar a ilusão, fazer refletir, interagir com este que chamamos espectador<sup>5</sup>.

No Brasil, os estudos sobre o público de teatro começaram preocupados com a chamada formação de plateia. A semiologia, já consolidada nos estudos literários, a partir da década de cinquenta vai influir nos estudos da recepção teatral com a ideia de um espectador que precisa saber “ler o teatro”, compreender seus códigos de linguagem para que pudesse de fato, “entende-lo”. Finalmente a pedagogia teatral vai ampliar o nosso olhar para uma relação mais complexa que se dá entre a cena e os que compartilham dela. Assim, este personagem vai aparecer em diferentes campos e abordagens, desde os estudos das artes, mas também nos estudos sociais, na comunicação, antropologia, filosofia, dentre outros. Mas, diante de tantas abordagens possíveis, de que espectador estamos falando?

Teatro e espectadores estão irredutivelmente ligados desde que o teatro deixa o *status* de ritual e passa a se constituir enquanto espetáculo. E ao longo dos séculos de transformação da arte teatral, transforma-se também aquele que chamamos de espectador. Para ALEA (1984, p. 48):

<sup>5</sup>No verbete “espectador” do seu Dicionário de Teatro, Pavis, apresenta o espectador como aquele que, em sua fruição, se identifica com a obra, encontrando nela seu “ego interior”, o que o autor vai chamar de ego espectador. Sem dúvida uma visão simplista, fincada nas bases de um teatro tradicional e catártico.

Quando falamos de espectador “contemplativo” referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador “ativo” seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora.

Na busca de um retorno ao teatro como uma arte ritual, a “passividade” do espectador começa a ser questionada e inúmeras denominações e conceitualizações em torno da palavra espectador serão geradas, na busca de torná-lo mais crítico e emancipá-lo. Em função disso, há muitos olhares sobre o espectador enquanto categoria de análise: espectador passivo, ativo, emancipado, co-autor, espectador dramaturgo, espect-ator, dentre outras.

Para nossa análise, entenderemos espectador pela perspectiva da fenomenologia, ou seja, em detrimento de todas as características e complexidade que este espectador possa ter como sujeito social, político e estético, é somente durante o acontecimento teatral que este se constitui de fato como espectador. Para Dubatti, o espectador é aquele que ver:

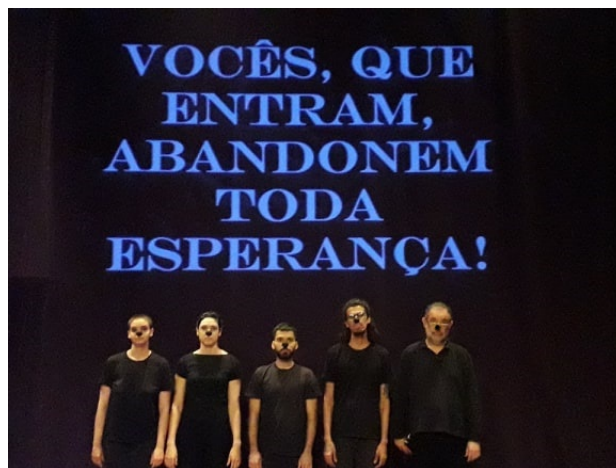
Quando hablamos de mirada, no nos referimos solo a la mirada de los ojos, al estímulo físico-sensorial sino, en un sentido más amplio, a la percepción tanto física como emocional e intelectual. (...) ver en tanto observar, percibir, sentir, entender. Mirar con los ojos, con el corazón, con el deseo, con la memoria, con la inteligencia. (2016, p 11).

Nas palavras do autor percebemos a complexidade do ato de *espectar*, *ver*, *mirar*, que não se resume ao exercício do “ver” no aspecto fisiológico (ou contemplativo), mas, abarca dimensões muito complexas no âmbito da percepção humana e de como este sujeito/espectador se constitui no mundo: [...] afinal nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos” (HERKENHOFF, 2008, p.6).

Assim, nossa experiência espectofágica foi realizada com o único propósito de saber, o que pensa este que nos olha? Como pode ser afetado pelo que mostramos, pelo que dizemos e fazemos em cena? Como transita entre o real e o ficcional do ser/estar no acontecimento teatral?

A *Espectofagia* foi apresentada duas vezes para dois grupos distintos de espectadores, na primeira apresentação a leitura foi apresentada no espaço de um grupo de teatro chamado Grupontapé<sup>6</sup> a um coletivo de pessoas de um curso noturno de EJA (programa de educação de jovens e adultos que não completaram o ensino básico em idade apropriada) que não tinham o costume de ir ao teatro e estavam ali levados pelo professor. Alguns estavam neste ambiente pela primeira. A segunda apresentação foi realizada no Teatro Ana Carneiro do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia e era formada predominantemente por professores e estudantes de teatro, tanto da graduação, quanto da pós-graduação.

<sup>6</sup>Grupo teatral da cidade de Uberlândia que já conta com 24 anos de existência. Dentre as atividades de criação e produção de espetáculos para diferentes públicos, coordenam uma escola de teatro e administram um pequeno teatro, espaço que acolheu a nossa apresentação.



Fonte - Arquivo pessoal - Michelle Cabral

“Vocês, que entram, abandonem toda a esperança”<sup>7</sup>. Era com essa frase, cheia de desolação, projetada no fundo do palco em letras garrafais, que o público era recebido no espaço da representação. Perfilados à frente da projeção seis atores/leitores, vestidos de preto com nariz de palhaço (também preto por indicação do autor), em postura solene e frontal, esperavam o público acomodarse para iniciar o ritual. Começava a jornada que, sabíamos, a partir daquele momento, não mais estava sob nosso controle, pois, um novo corpo se somava aos atores, um corpo tão individualizado, quanto coletivo e, a partir do momento em que a obra artística se dá à fruição, o público passa a compô-la, integrá-la, desintegrá-la, resignificá-la:

Os artistas, assim como, os pesquisadores constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da história e fazer dela sua própria história. (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

As opções estéticas da encenação estavam agora sendo posta à prova no jogo da cena entre os atores e os espectadores. Um ator tomava à frente e fazia as vezes de anfitrião. E o jogo de palavras segue, corpo, voz, gestos, expressões, movimentos, atmosfera, xingamentos, perguntas sem respostas: “Não dizem nada? Ficam calados? Não tem opinião? Ou melhor, estão acostumados” (Wehbi, p.04). Sim, estão acostumados, por séculos de tradição teatral, que esconde o espectador na penumbra da plateia e ele que faça silêncio e observe, mas o desconforto na plateia é evidente, percebe-se que entre movimentos involuntários e sussurros, há a necessidade de se expressar, mas tem medo.

Em dado momento, este anfitrião que há pouco recebia amavelmente o público dá a ele a primeira opção de escolha: “Estão enjoados... Vocês tem um minuto para decidir se querem ficar ou sair”.

<sup>7</sup> Trecho da peça A balsa da Medusa de Emílio Wehbi.



Foto 02 - Espectofagia - Contagem regressiva.



Fonte - Arquivo pessoal da pesquisadora

Ao fundo é projetado um relógio eletrônico e se inicia a contagem regressiva, um minuto para se decidir, se quer continuar, ou se quer sair, o tempo voa na contagem dos minutos, o público troca olhares, a dúvida paira no ar, mais desconforto. O tempo acabou, o relógio está zerado. Ninguém sai. Os atores correm pelo espaço de representação, fecham portas, colocam barreiras às saídas, passam fita isolante pela plateia proibindo qualquer passagem. Não há mais a possibilidade de mudar de ideia (ou há?); o público está decididamente refém, naquele espaço/tempo/lugar. As pessoas ao se perceberem “presas” manifestam expressões de medo: “O que é que vai acontecer?”, “Ai meu deus!...” dentre outras frases soltas. O ataque cênico continua:

“arrogantes, punheteiros, degradantes, delirantes, desafiadores, coléricos, impudicos, irônicos, ilógicos, arrítmicos, lúgubres, herméticos, renegados, sacrílegos, caóticos, bajuladores, parabólicos, esquizofrênicos, paradoxais, inúteis, irresponsáveis, indolentes, insolentes, impertinentes, repugnantes, recorrentes, dementes, senis, pueris, valentões, mafiosos, grosseiros, simplórios, parciais, sectários, escabrosos, pegajosos, tortuosos, tendenciosos, ladrões de galinha, círculos viciosos, contrários as leis da natureza, cemitérios de ideias...” (WEHBI, 2012, p. 05).

O que pensar de um teatro que ataca seu público tão diretamente? Apesar da abordagem, a cena nunca esteve fora dos limites da ficção. Percebemos que se estabeleceu, com a plateia (nas duas apresentações) uma consciência de que, a todo momento se tratava de uma peça de teatro. Ou seja, em nenhum momento a plateia se “ausenta” de seu legítimo papel de espectador, que é dialogar com a cena artística. Fica claro, nas falas e reações do público que este, para além de todas as sensações vividas durante a ação artística, em nenhum momento o espectador perde a noção de que está diante de uma peça de teatro e esta consciência de que estar - apesar do tom belicoso dos atores - diante de uma situação ficcional, é que o leva à reflexão. Entretanto o choque é visível, o público olha os atores com perplexidade: “você são corajosos”, dirão alguns, ao final da apresentação.

Os atores/leitores perguntam: "O que esperavam, que vinham ao circo ver macacos? O que queriam, ver bundas e peitos? "

O público do edifício teatral, tão acostumado a ser voyer, oculto pelo apagar das luzes e pela quarta parede, percebe que no jantar, era ele, o prato principal.

### **Não é possível concluir. A menos que se mate a Medusa.**

Na sala de ensaio os atores tinham medo, perguntavam-se se o diálogo se estabeleceria, se a forma com que estávamos trabalhando era a melhor, se seríamos compreendidos ou repudiados, estávamos receosos e ansiosos pela experiência. Para nossa *espectofagia*, o fato da primeira apresentação ter sido para pessoas não contumazes a cena teatral, foi importante para percebermos a complexidade do sujeito/espectador. Pois, em sociedade aquela pessoa, tem uma história, uma visão de mundo, um contexto, mas, na sala de espetáculo, são todos espectadores. Pudemos perceber sutis diferenças entre um público e outro, mas em geral, o papel do espectador era o mesmo, o da relação intrínseca, pessoal e intransferível com o acontecimento teatral.

Comentando sobre suas impressões em relação aos espectadores o ator/leitor Danilo diz:

"Na *Espectofagia* com "A balsa da Medusa", pude perceber, no espectador, o prazer do aprendizado, que, de algum modo, reverberou neles uma vontade de agir, ou, até mesmo, de poder estar ali participando da leitura, apesar dessa distância que existe entre o público e os atores. Acredito que essa abordagem, de uma leitura dramática, possibilita a criação e a aprendizagem a partir do jogo (...) Foi por meio desse fazer artístico que a experiência estética se tornou um mecanismo da mediação". (Depoimento escrito sobre a *Espectofagia*)

Estávamos todos expostos, submetidos ao mesmo evento e fatos, todos éramos responsáveis pelo que se daria ali, éramos todos "sujeitos da experiência" e estávamos todos expostos. Nas palavras de Larrosa (2014, p. 26):

O sujeito da experiência é um sujeito "ex-posto". Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "oposição" (nossa maneira de opormos), nem a "imposição" (nossa maneira de impormos), nem a "proposição" (nossa maneira de propormos), mas a "ex-posição", nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.

Tínhamos conseguido "tocar" este espectador expondo-o e sendo expostos. A encenação era como uma ferida aberta. Nossos medos foram superados, nossa expectativa não. A expectativa da experiência nunca cessa, há sempre um desejo movente que nos leva além. Mas, é necessário que a arte nos toque, nos exponha, nos afete, nos subverta para que, de fato, dialoguemos.

Um dos momentos mais efetivos durante as apresentações é quando uma pergunta é feita ao público: “Como se mata a Medusa?” Pausa. A atuadora responde à plateia: “Com um espelho.” Neste momento, é projetado ao fundo a imagem frontal da plateia. Então o público se vê na imagem e se reconhece. Esse instante é de muita força relacional, já que o espectador é pego de surpresa ao ver a própria imagem e leva algum tempo soltando pequenas exclamações de autorreconhecimento compartilhado. Assim, há o entendimento de que ele faz parte de um todo, está imbricado no ato estético. Ele é indivíduo e é comunidade. Eles, os espectadores, são a Medusa.

Vejamos a fala de uma espectadora que esteve presente na primeira *Espectofagia* no teatro do Grupontapé:

“Eu vejo que a proposta de vocês traz esse lugar de... vocês dizem que pode mexer no celular... e tem aquela contagem regressiva, que quem puder se levantar pode sair, então não é o tipo de coisa que acostuma acontecer... eu queria saber se alguém teve vontade de sair e porque que não saiu? (...) Porque pra mim, como espectadora, ficou muito explícito que é uma provocação né? Eu comecei a criar um pensamento de que a balsa e a medusa... e aquela questão do espelho, quer dizer, eles estão falando de todos nós né? Tudo bem, eu não sou uma pessoa desonesta, mas, tem pessoas desonestas. Pra mim, a balsa se transformou no planeta, ou seja, estamos todos dentro dessa situação”. (Declaração gravada em áudio no dia 08 de agosto de 2019).

Na fala da espectadora podemos perceber a apropriação que esta faz dos procedimentos cênicos realizados na *espectofagia*, mas também a relação destes com o seu universo pessoal e mora. Durante toda a conversa com espectadores, da primeira *espectofagia*, foi relatado momentos de medo e tensão, ao serem perguntados porque não deixaram a sala se sentiam medo, a resposta unanime foi: “Porque queríamos ver o que vocês iriam fazer”. A curiosidade foi maior que o medo, que o desconforto, ou qualquer outro sentimento de apreensão. Um espectador, elabora um pensamento sobre esse momento de decisão que é colocado para o público:

“Olha, por exemplo, o texto diz, “vocês são uma massa manipulada”, cara, é fato, aquele que tem um pouco mais de ideia, pode manipular aquele que tá ouvindo... porque que a gente não saiu? Vamos pensar no texto, realmente tem os manipuladores... todo mundo tem uma faísca lá dentro que pode fazer alguma coisa, mas, caramba, se eu saio, como é que eu vou saber, o que vai acontecer? Então, de certa forma, vocês também tão manipulando a gente nesse momento, entendeu? Vocês estão com o papel na mão, e eu, corro o risco de perder se eu sair...” (Depoimento gravado em áudio dia 08 de agosto de 2019).

É interessante perceber na fala do espectador a relação que ele faz entre o texto, a cena e sua condição de “estar” espectador. Para ele, é claro que o artista tem a palavra, e é ele quem controla a condução do ritual: “vocês estão com o papel na mão” diz, fazendo uma referência ao fato de os atores estarem lendo o texto. Portanto, para este espectador, as condições de escolha, não são justas, pois, implicam em abrir mão da posição de espectador. Sair, não está entre as possibilidades, pois há um desejo de saber, portanto, ver e participar, chegar ao final.

Os espectadores do primeiro dia narraram sentir muito medo em alguns momentos da leitura. De fato, algumas situações foram criadas para assustar, como um momento em que um ator mascarado com um facão na mão, grita: “Ninguém sai daqui vivo!”. Para os espectadores menos acostumados com o teatro, momentos como esses foram de muita tensão e medo. Esta condição fica clara na fala de um espectador, que diz: “Eu senti uma pressão psicológica muito grande, assim, não sabia se corria, se ficava, tive muito medo...”. Na segunda apresentação, com a presença de espectadores formados por professores e estudantes de teatro, a recepção foi bem diferente, pois estes não duvidam do caráter ficcional da experiência, e, portanto, tem uma relação mais distanciada da mesma, conseguindo divertir-se com momentos que, para outros, geraram tensão:

“Eu achei o texto muito divertido, um texto sínico pra caramba, eu fiquei todo o tempo assim, tá isso eu sou, isso não, mas tem gente que é... isso eu reconheço, isso não... ao mesmo tempo em que o texto se propõe agressivo, eu fiquei pensando o quanto que ele faz o público se sentir poderoso, na prática, por mais que pareça ofender o público, na verdade, está dizendo: tudo isso é porque a gente está na sua mão. A gente só trabalha se vocês estiverem aqui”. (Declaração gravada em áudio no dia 10 de agosto de 2019)

De fato, a *espectofagia* buscava justamente que o espectador, percebesse, o poder que tem em relação ao ato artístico. Nas palavras de Rancière (2012, p. 17): “a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem a estrutura da dominação e da sujeição”. Neste aspecto, retomamos a fala sobre a mediação da cena, a encenação pode orientar os atores a como devem responder aos estímulos do público, mas, será que pode fazer o mesmo com os espectadores? Podemos condicioná-lo a responder ao que propomos de forma controlada e não espontânea? O nosso poder está circunscrito no âmbito do estético e por meio dele, propomos, por meio dele provocamos e dialogamos. Esse diálogo, de que falamos, vem da autonomia da encenação e do público. O espectador tem que ter espaço para vivenciar a experiência e realizar suas conexões, sua própria dramaturgia, seu entendimento. O ouvir, o ver, o fazer... ir ou ficar são decisões que estão fora do poder dos atores, estes já performam suas escolhas, há que deixar o espectador fazer as suas.

## REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutierrez. **Dialética do Espectador**: Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Sumus Editorial, 1984.

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa** – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRAUN, Edward. **El Director y la Escena** – Del naturalismo a Grotowski. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986.

DEWEY, John. **A Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro I**: Convívio, experiência, subjetividade. Buenos Aires: Atuel, 2007.

..... **Espectadores**: acción, liminalidade, história. In. Revista Conjunto, nº 191. Casa de las Américas (abril-junho) 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. **A possibilidade do Teatro**. Materiais de trabalho do Teatro das 13 filas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. **Poética da percepção, Questões da Fenomenologia na Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Museu de arte moderna, 2008. Catálogo.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Tremores**: ensaios sobre experiências. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

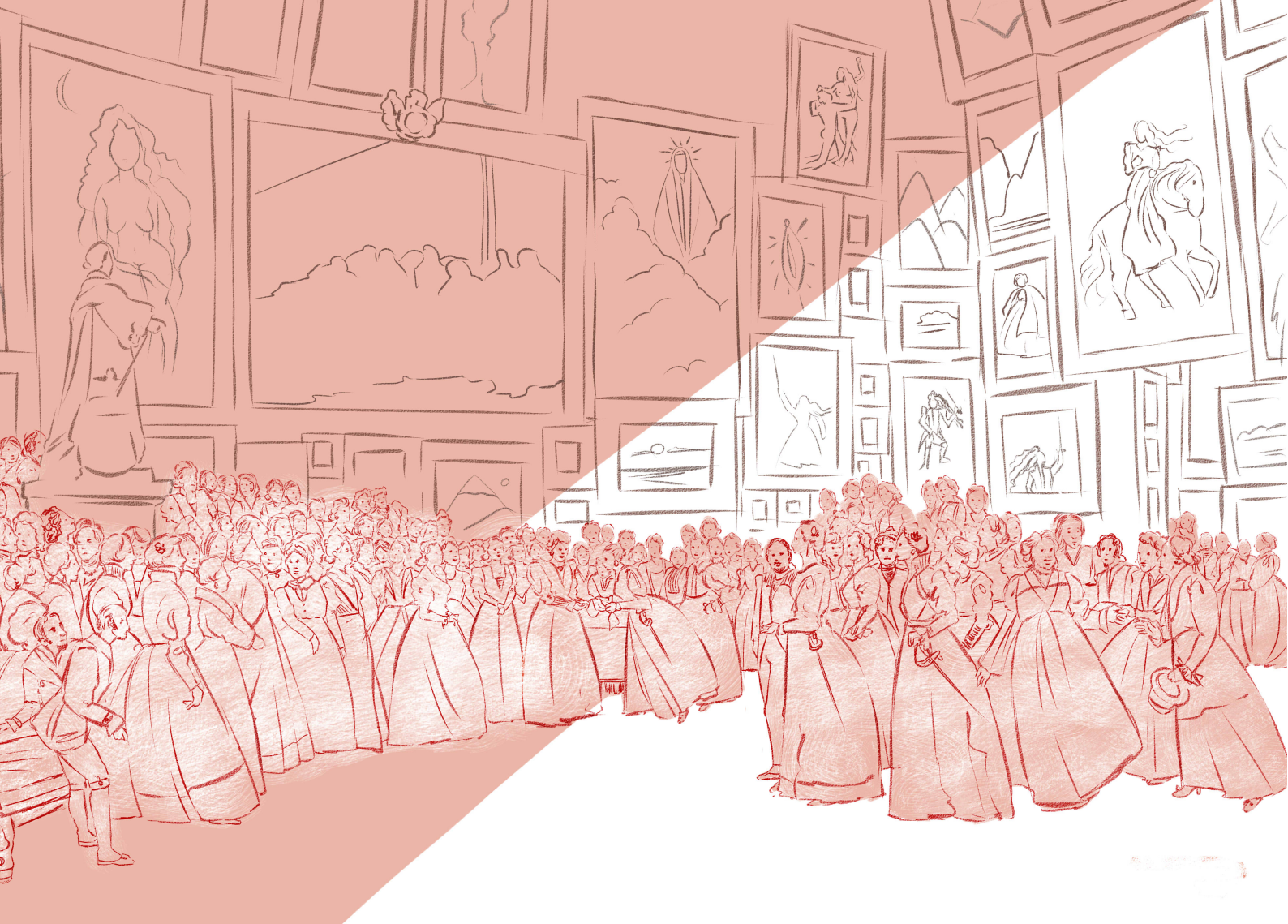
RANCIÈRE, Jacques. **O espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Ética e Representación**. México. Paso de Gato, 2016.

WEHBI, Emílio Garcia. "A poética da discordância. Manifesto para mim". In. TELLES, Narciso Laranjeiras. **Cena contemporânea**: estudos de encenação e atuação em Potestade. São Paulo: Paco Editora, 2016.

..... **Botella en un mensaje**. Obra reunida. Buenos Aires, A/E, 2012.

..... **A balsa da Medusa**. Trad. Narciso Telles e Karina Silva. (mimeo).



ANDREA SOBREIRA - 2019

MULHERES BRASILEIRAS E A ÉCOLE DE PARIS: Da legitimação artística através dos Salões

LA FEMME BRÉSILIENNE ET L'ÉCOLE DE PARIS: La légitimation artistique à travers des Salons

Madalena ZACCARA •

## RESUMO

A École de Paris foi um espaço de trocas e produção artística, gerado pela intensa movimentação que aconteceu em Paris no início do século XX. A presença da mulher artista na École de Paris foi tolerada, mas não respeitada. Resgatar informações sobre as mulheres que também participaram daquele momento, principalmente as provenientes de eixos não hegemônicos, é renovar o olhar, trazer luz a uma parte da história ainda pouco ou nunca contada. No texto, refletimos sobre os Salões artísticos franceses, como instância de identificação e legitimação da mulher artista brasileira no período da modernidade compreendido como École de Paris.

Palavras-chave: Decolonização, mulheres artistas, École de Paris, Salões.

## RÉSUMÉ

L'École de Paris était un espace d'échanges et de production artistique généré par l'intense mouvement qui s'est déroulé à Paris au début du XXe siècle. La présence de la femme artiste à l'École de Paris était tolérée, mais non respectée. Récupérer des informations sur les femmes qui ont également participé à ce moment, en particulier celles issues d'axes non hégémoniques, revient à faire la lumière sur une partie de l'histoire qui est encore peu ou pas racontée. Dans le texte, nous considérons les salons d'art français comme un exemple d'identification et de légitimation de la femme artiste brésilienne dans la période dite l'École de Paris.

Mots-clés: Décolonisation, femmes artistes, École de Paris, Salons.

- Madalena Zaccara é bacharel em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco e bacharel em Direito pela Universidade Católica. Ela tem doutorado em História da Arte pela Université Toulouse II, França, com bolsa CAPES e pós-doutorado pela Escola de Belas Artes da Universidade de Porto, Portugal, também como bolsista CAPES. É professora do Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco, onde ensina no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA. Atualmente atua como professora visitante e pesquisadora no CEAQ, Sorbonne, França, também como bolsista CAPES. Madalena Zaccara é líder do grupo de pesquisa Arte, cultura e memória, cadastrado no CNPQ. Ela tem vários livros, artigos e capítulos de livros publicados e é coeditora da revista CARTEMA do PPGAV. Contato: madazaccara@gmail.com.

## MULHERES BRASILEIRAS E A ÉCOLE DE PARIS: Da legitimação artística através dos Salões

“A Escola de Paris existe. Mais tarde os historiadores de arte poderão, melhor do que nós, definir o caráter e estudar os elementos que a compõem”.

(André Warnod).

A invenção do termo Escola de Paris<sup>1</sup> (École de Paris) é atribuída ao crítico André Warnod, que reconheceu a importância dos artistas estrangeiros, no início do século XX, que trabalhavam em Paris e que viam a cidade como meca. Os participantes dessa escola, aqueles que acorriam à cidade em busca de maior liberdade de expressão, não se preocupavam com uma unidade de linguagem ou uma harmonia política, mas a sua existência, mesmo fugindo aos padrões que definem institucionalmente uma escola, reuniu depois de 1900, artistas de diversos países, tendo como currículo a vontade de criar e buscar sua expressão pessoal.

Se bem que os curadores da Exposição “L’École de Paris, 1904 -1929”, organizada pelo Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris em 2000, escolheram o ano de 1929 para fechar o período de sua existência considerando que, com a crise, essa época havia chegado ao seu fim. É necessário estar-se atento ao fato de que, se alguns artistas estrangeiros partiram, outros chegaram durante os anos 30, grande parte fugindo de sua pátria de origem por conta da escalada dos totalitarismos italianos, alemães e espanhóis.

A arte aceita oficialmente na cidade, durante o período em questão, era a acadêmica, o que não limitava o espaço artístico parisiense às linguagens da modernidade. As tendências se misturavam, conviviam. O mercado também. O que elas tinham de uniforme era apenas a vontade de estar em Paris e participar. Dentro desse contexto, nomes que marcaram a história da arte na modernidade conviveram com aqueles que o tempo apagou.

Se inicialmente esses artistas ocuparam Montmartre, depois da primeira guerra, Montparnasse tornou-se o núcleo aglutinador. Em Montparnasse, ideias e vendas aconteciam nos terrasses de La Rotonde, do Dôme e de la Coupole, reforçando a ideia de que a École não era um estabelecimento destinado ao ensino e à aprendizagem (embora o estar perto de novas ideias fosse didático) mas, antes, um grande mercado artístico que envolvia, em maior ou menor escala, os artistas, críticos e marchands que ali se encontravam.

<sup>1</sup> “Escola de Paris” é um termo que se refere à comunidade de artistas franceses e estrangeiros que trabalharam em Paris durante a primeira metade do século XX. Não tem a ver com um estilo, escola ou movimento estritamente definido. Trata-se, na realidade, do reconhecimento de Paris como centro do mundo da arte até a Segunda Guerra Mundial.



Esse encontro de artistas que constituiu a École de Paris, inserido a um processo de internacionalização e de mercado; essa busca pelo novo simbolizado pelas vanguardas artísticas da Cidade Luz, porém, nem sempre foi bem-vista pela crítica de arte francesa, e suscitou debates na imprensa parisiense entre 1922 e 1923. O mercado da cidade idealizada por Hemingway no seu livro *Paris é uma festa* (1964) se sentia ameaçado. Não aceitava que pintores estrangeiros representassem a arte francesa. Exceção para Picasso, que se naturalizou francês e que, portanto, não representava um risco no sentido de que as artes visuais francesas não parecessem estrangeiras. Jean Robiquet, no periódico *L'Information*, resume as preocupações com a “pureza” da pintura francesa: “Sans être taxé de xénophobie, on peut dire que la majorité des incohérences, des niageries, des déformations volontaires auxquelles s’ amuse une certaine école portent des signatures étrangères” (ROBIQUET, 1922, apud JOEUX-PRUNEL, 2017, p. 64)<sup>2</sup>.

Foram tempos de retorno a um nacionalismo artístico. As instituições, imprensa e mercado reagem ao que consideravam uma ameaça. O cubismo feito por estrangeiros não era tão bem aceito como o realizado pelos da casa, por exemplo. A consolidação do conceito de École de Paris pôde, dessa maneira, reconhecer os estrangeiros que trabalhavam em Paris, mas também destacar o Classicismo parisiense dessa produção.

Fazer parte desse momento significava, portanto, viver uma realidade estruturada a partir de rivalidades e de cooperações. A disputa por um lugar ao sol no mercado envolvia artistas tradicionais acadêmicos e aqueles que queriam romper com a academia. Nativos e metecos disputavam a visibilidade do momento. Essas diferenças na Paris que aparentemente era uma festa, levavam em conta posicionamentos estéticos, ideológicos, políticos e principalmente financeiros.

No que diz respeito aos artistas brasileiros que estavam em Paris nesse momento específico, vamos encontrar criadores financiados pelo governo, atrelados à Escola de Belas Artes e que, portanto, estavam bem menos à vontade em relação às novas linguagens do que aqueles que vinham participar por conta própria<sup>3</sup> da grande aventura modernista parisiense, com todas as suas implicações.

A École de Paris era, portanto, um grupo incoerente estilisticamente e socialmente, e os artistas estrangeiros que ali trabalharam naquele momento foram convenientemente etiquetados em colônias ou grupos que disputavam com os locais o espaço artístico da cidade.

A partir dos estudos pós-coloniais, sabemos um pouco mais sobre os artistas em geral que participaram daquele momento e que, com a ajuda de determinados *marchands* e críticos, conseguiram ser reconhecidos mais do que outros, bem como ter ideia daqueles que se perderam no tempo. Podemos, também, buscar determinar o papel da mulher artista brasileira nessa realidade parisiense do início do século XX.

<sup>2</sup>“Sem ser rotulada xenofobia, pode-se dizer que a maioria das inconsistências, tolices e distorções voluntárias com as quais se diverte uma certa escola tem assinaturas estrangeiras” (tradução da autora).

<sup>3</sup>Desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, a viagem à Europa representou um espaço estratégico a ser atingido pelos artistas brasileiros, principalmente no que dizia respeito à importação de modelos franceses através dos exercícios atribuídos aos bolsistas, como a cópia dos grandes mestres que deveriam orientar os mais jovens na academia brasileira. Aqueles que não se inseriam nesse contexto e que vieram por conta própria podiam pensar de uma maneira menos comprometida com o aprendizado e repasse dos conhecimentos acadêmicos.

## 2 Vanguardismo e Colonidade de Gênero: um olhar sobre a mulher na École de Paris

Teoricamente, o artista de vanguarda é aquele que rompe com o antigo para instaurar um novo sistema de valores. Trata-se de uma ruptura com os mestres, com a autoridade, com o patriarcado, enfim, com aquilo que estabelece uma relação de dominação: do pai sobre o filho, do marido sobre a mulher, do patrão sobre o trabalhador, do masculino sobre o feminino.

Entretanto, publicações recentes, como a de Beatrice Joyeux-Prunel intitulada *Les avant-gardes artistiques 1918 - 1945*, afirmam que a história das vanguardas (que engloba também o momento denominado como École de Paris) “celle de groupes d’hommes. Elles ‘est modelée sur des pratiques et des représentations proprement masculines, qui excluient les femmes” (2015, p. 14)<sup>4</sup>, e que “S’il a toujours été possible a une femme d’entrer dans le monde de l’art ou de côtoyer les milieu avant-gardistes (...) jamais elles ne furent percues par leurs collegues telles des rivales” (2015, p. 14)<sup>5</sup>.

A presença da mulher artista na École de Paris era, portanto, tolerada, mas não respeitada. Marie-Josèphe Bonnet reforça a luta das mulheres por um lugar naquele mundo em transição, perante uma política que só legitimava a mulher artista através de suas ligações com artistas masculinos:

C’est un combat dans lequel les femmes ne font pas le poids et pour lequel elles ne sont pas armées. Et pour cause: les quelques individualités qui pourraient tenir la dragée haute aux mâles dominants sont contraentes de s’appuyer sur le couple et le mariage pour avoir une existence” (BONNET, 2012, p. 183)<sup>6</sup>.

As duas historiadoras comungam a ideia da dificuldade e marginalidade da mulher artista em um momento que propunha a liberdade de criar e viver, liberdade sem a qual a arte não poderia teoricamente existir. Elas não estavam preparadas para a batalha, e quando a enfrentavam, era ainda sob a tutela masculina. Ou seja: elas necessitavam a presença de um homem, quer ele fosse pai, marido, amante. Assumir um status de casal facilitava a inserção no meio artístico.

Se uma reflexão sobre o espaço da mulher na modernidade engloba artistas como Mary Cassat, Berthe Morissot, Alexandra Esther, Natalia Gontcharova ou Sonia Delaunay, entre outras que sobreviveram em uma história da arte branca, hegemônica, androcêntrica e ocidental, como pensar sobre as mulheres que também participaram daquele momento e que vieram de eixos não hegemônicos, das margens, e em nosso caso particular, do distante Brasil, da “exótica” América do Sul?

<sup>4</sup> “É aquela de grupos de homens. Ela foi modelada em práticas e representações masculinas, que excluía mulheres” (tradução da autora).

<sup>5</sup> “Se existiu sempre a possibilidade de uma mulher entrar no mundo da arte e roçar nos ambientes vanguardistas [...] elas nunca foram percebidas por seus colegas como rivais” (tradução da autora).

<sup>6</sup> “É uma luta na qual as mulheres não pesam e para a qual elas não estão armadas. E por consequência as poucas individualidades que poderiam fazer frente aos machos dominantes são constrangidas a se apoiar no casal e no casamento para ter uma existência artística” (tradução da autora).

O debate nas margens apenas se iniciou, e a bibliografia é rara, bem como as ações. São, portanto, ainda bem poucas as pesquisas e publicações que se voltam para artistas mulheres ou para o seu registro. Tentaremos trazer, nesse texto, alguma luz sobre essas mulheres brasileiras que, apesar de hoje esquecidas, em sua maioria, também fizeram parte da École de Paris. Para melhor compreender esse processo de inserção, analisaremos, a seguir, o seu papel nos Salões parisienses, que funcionavam como uma das instâncias legitimadoras dos artistas na capital francesa.

### **3 Os Salões Artísticos Como Instância de Identificação e Legitimação da Mulher Artista Brasileira no Período Compreendido Como École de Paris**

"Car n'est pas la plus grande erreur de la plupart des femmes artistes :elles veulent surpasser l'homme et perdent dans cet effort leur goût et leur grâce."  
(Guillaume Apollinaire).

Os *Salons*, grandes exposições que surgem ligadas ao desenvolvimento das academias de belas-artes na França, irão disseminar-se e expandir-se a partir do século XVIII, e de maneira mais marcante ainda durante o século XIX. Essa tradição expositiva remonta ao Salon du Louvre da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada por Colbert em 1667.

As exposições tornaram-se uma vitrine obrigatória para os pintores e escultores. Nelas se consolidavam reputações e novos talentos eram revelados. Com o tempo, aumentou a quantidade de obras exibidas, a visitação das exposições e sua repercussão pública. No início do século XX, durante o período aqui estudado, referente à École de Paris, o *Salon* era uma passagem obrigatória para todo artista que quisesse ser conhecido e reconhecido.

A mais antiga instituição é o Salon des Artistes Français (1881), herdeiro do Salão de pintura e escultura criado por Colbert. Entretanto, seu rigor em relação à seleção dos artistas provocou reações no meio artístico francês e outros salões foram abertos em consequência, como, por exemplo, o Salon des Indépendants, fundado por Paul Signac em 1884, que recebia os recusados do Salon des Artistes Français. Esses locais de visibilidade e legitimação também abrigaram os estrangeiros que queriam participar dessas vitrines parisienses e que contribuíram, assim, para a internacionalização das vanguardas artísticas francesas. Dentre esses estrangeiros, alguns brasileiros se fizeram presentes. Entre eles algumas mulheres. Poucas delas foram preservadas pela história da arte, outras foram parcialmente ou totalmente esquecidas. Analisaremos aqui os principais Salões, identificando as mulheres artistas brasileiras que deles participaram. Dessa forma, as exposições funcionam como fonte para o resgate daquelas que estavam na capital francesa no momento intitulado "École de Paris".

#### 4 O Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts

A Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), também chamada em seu início de La Nationale, é uma denominação que designa duas associações de artistas franceses. Uma delas organizou algumas exposições durante o Segundo Império e a segunda, que lhe sucedeu, passou a organizar um Salão anual a partir de 1890, que acontece até os dias atuais. A tradição do Salão, entretanto, remonta ao Salon du Louvre da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada por Colbert em 1663.

Ao longo de sua história, o Salon destacou-se por pequenos e grandes escândalos, disputas, encontros e rupturas, bem como por ser um espaço de emergência da crítica de arte e de afirmação de personalidades artísticas.

Fundada em 1861, em Paris, por Louis Martinet e Théophile Gautier, essa primeira versão da Société Nationale des Beaux-Arts tinha por objetivo tornar os artistas menos dependentes das encomendas estatais. Seu primeiro presidente foi o escritor e crítico de arte Théophile Gautier. Em 1864, após a morte de Delacroix, a sociedade organizou uma retrospectiva de suas obras: sua primeira mostra. Em geral, essas exposições aconteciam na galeria de Louis Martinet, no Boulevard des Italiens. Em 1890, sob a presidência do pintor Meissonier, a segunda versão da sociedade inicia suas exposições no Salon du Champ-de-Mars. A proposta era abrir o espaço para novas ideias, o que provocou o apoio de críticos e amantes da arte.

Vários artistas brasileiros expuseram nos Salões da SNBA. Entre as mulheres artistas brasileiras que nele mostraram seu trabalho no intervalo de tempo pesquisado (1900-1939), encontramos as expositoras Angelina Agostini<sup>7</sup> (fig. 1), que mostrou suas pinturas nos salões de 1924 e 1925; Julie de la Bourdonnay G. Roque Sistello<sup>8</sup>, também pintora, expôs nos salões de 1905, 1906, 1910 e 1913; e a escultora Julieta de França<sup>9</sup>, que expõe em 1903 e 1904 (DUGNAT, 2000).

<sup>7</sup> Pintora. Inicia seus estudos de arte com o pai, Ângelo Agostini. Entre 1906 e 1911 é aluna de Zeferino da Costa, Baptista da Costa e Eliseu Visconti, na Escola Nacional de Belas Artes (Enba). A partir de 1911, estuda no ateliê de Henrique Bernardelli. Em 1913 ganha o prêmio de viagem à Europa, com a tela Vaidade. Viaja em 1914, estabelecendo-se em Londres. Apresenta trabalhos no salão da Société Nationale des Beaux-Arts, no Salon des Tuileries e no Salon de l'Amérique.

<sup>8</sup> Nascida em Paris, de nacionalidade brasileira, foi aluna da Academie Julian e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1896, 1901, 1902, 1913 e 1922

<sup>9</sup> Nasceu no final do século XIX, em Belém do Pará. Iniciou seus estudos artísticos com Domenico de Angelis e em 1897 seguiu para o Rio de Janeiro para estudar na Escola de Belas Artes. Em 1900 ganhou o maior prêmio que a instituição concedia aos seus alunos: uma bolsa de estudos para o exterior. A artista estudou na Academia Julian e na École des Beaux-Arts de Paris.

Figura 1 – Vaidade, de Angelina Agostini, 1913.



Fonte: Registro fotográfico Sérgio Guerini apud Enciclopedia Itau Cultural.

## 5 O Salon des Artistes Français

Este Salão ainda continua a abrir suas portas em fins de abril ou começo de maio, a cada ano, desde 1881, data em que recebeu o nome de Salon de la Société des Artistes Français.

A sociedade dos artistas franceses tem como objetivos principais representar e defender os interesses gerais dos artistas da França, principalmente pela organização de exposições anuais de Belas Artes, bem como de prestar assistência a seus membros em todas as ocasiões que isso puder lhes ser útil. Enquanto sociedade, ela está aberta a todos os artistas franceses que forem admitidos por um júri ao menos uma vez na exposição anual dos artistas vivos, ou seja: no seu Salão ou nas exposições universais francesas<sup>10</sup>.

O evento se apresentava no início do século XX como o mais ambicionado espaço expositivo de Paris. Além de ser o mais frequentado, ele funcionava oficialmente como um espaço de difícil acesso e, portanto, de caráter mais legitimador, uma vez que seus expositores eram submetidos a um júri qualificado e podiam, através da seleção, obter desde prêmios em dinheiro a recompensas honoríficas.

Sua visibilidade implicava na chance de seus expositores serem admirados e, conseqüentemente, comprados, além da sua premiação ser significativa para aqueles que participavam da seleção não só sobre questões pecuniárias, mas principalmente pelo prestígio obtido. Outro dado a agregar valor à mostra era a participação de artistas de prestígio no mundo artístico acadêmico francês (LOBSTEIN *In*: SANCHES,

<sup>10</sup>Preface du Catalogue de la Société des artistes français. Exposition annuelle des Beaux-Arts. Salon de 1914. 132

Sua história remonta a dezembro de 1880, quando Jules Ferry solicita aos artistas admitidos no Salão da SNBA que constituam uma Sociedade dos artistas franceses. Em 1881 essa sociedade recebe a missão de organizar uma exposição anual. Ela inicia, assim, suas mostras enquanto herdeira direta do Salão Real criado por Colbert. Dessa forma, o Salão acontece todo ano (com exceção daquelas cujas interrupções foram devidas às guerras), tendo, desde 1901, lugar no Grand Palais des Champs-Élysées.

O Salão dos artistas franceses se revestia, no início do século XX, de imensa importância. Um de seus maiores atrativos era o sistema de recompensas, que compreendia desde as medalhas a serem conquistadas – de primeira, segunda e terceira classe, que serviam como fonte de encorajamento e legitimação para os participantes, pois eram conferidas por um júri especializado – às recompensas financeiras. No Salão de 1905, como exemplo, ela concedeu os seguintes prêmios: Prix Brizard, (3000 francos); Prix Eugène Piot (2000 francos); Prix Meurand (1000 francos); Prix Edmond Lemaître (300 francos); Prix Maxime David (400 francos); Prix Deprez (1000 francos) (LOBSTEIN *In*: SANCHES, 2011).

Outro elemento que contribuía para o sucesso e respeitabilidade do Salon des Artistes Français era o número de citações e de matérias publicadas na imprensa da época. A influência da crítica, a dimensão e frequência dos comentários faziam a diferença para o prestígio da exposição e, conseqüentemente, para o artista participante. Entretanto, nem todas as críticas no início do século XX viam com bons olhos esta mostra, considerada por muitos acadêmica e, portanto, ultrapassada. Apreciações negativas de escritores e jornalistas conceituados contrapunham-se às elogiosas. Os tempos mudavam e a arte oficial acadêmica dividia espaço com a modernidade que se implantava no espaço artístico francês. Apollinaire (2017, p. 124-125), por exemplo, referindo-se ao Salão de 1910, criticou o número de expositores, a falta de uma maior harmonia e a qualidade das obras expostas:

Et l'on est étonné tout d'abord du nombre prodigieux des oeuvres exposées; oeuvres de toutes sortes comprenant le grand tableau historique et la fleur artificielle, la fontaine monumentale et la miniature sur l'ivoire. On est plus étonné encore que cet ensemble, où ne manquent pas les oeuvres puériles et inutiles [...] Et voilà les gens sincères, habiles dans leur métier, condamnés trop souvent à une médiocrité perpétuelle.<sup>11</sup>

Entretanto, pintores, escultores, arquitetos, gravadores ilustres ou pouco conhecidos participaram da organização e das exposições deste Salão. Entre os conhecidos, lembramos algumas poucas mulheres nesse universo, onde a presença masculina é infinitamente superior. Podemos citar a pintora e escultora Rosa Bonheur<sup>12</sup>, entre as mais antigas, e mais recentemente a escultora Camille Claudel<sup>13</sup>.

<sup>11</sup>“Nos espanta de início o número prodigioso de obras expostas; obras de toda qualidade que compreendem desde o grande quadro histórico à flor artificial, a fonte monumental e a miniatura de marfim. Nós nos espantamos mais ainda com esse conjunto onde não faltam obras pueris e inúteis [...]E pessoas sinceras, hábeis em seu ofício, condenadas seguidamente a uma mediocridade perpétua.”

<sup>12</sup>Marie-Rosalie Bonheur (1822 - 1899) se especializou na representação de animais. Expôs no Salão de 1841, obteve uma medalha de terceira classe no Salão de 1845 e uma medalha de primeira classe no de 1848 (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

<sup>13</sup>Camille Claudel (1864-1943) expôs na Société Nationale des Beaux-Arts em 1899 (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

Algumas mulheres brasileiras expuseram no Salon des Artistes Français. Entre elas, a pintora pernambucana Fedora do Rego Monteiro (1914)<sup>14</sup>, a escultora carioca Adriana Janacópulos (1914)<sup>15</sup>, a pintora paulista Helena Pereira da Silva Ohashi (1923,1930)<sup>16</sup>, a escultora do Rio de Janeiro Helena Level (1895; 1896 e 1906)<sup>17</sup>, Marie Antoniete Luz de Cuvillon<sup>18</sup> de Campinas, São Paulo (1905; 1906; 1910 e 1912), a pintora Marie Barbosa (1909)<sup>19</sup> e a escultora Nicolina Vaz de Assis (1905)<sup>20</sup>, de São Paulo.

<sup>14</sup>Fedora do Rego Monteiro (1889 - 1975) nasceu em Recife, filha de Ildefonso do Rego Monteiro e de Elisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro, professora normalista que era prima em terceiro grau dos também pintores Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo. Era irmã de dois pintores, um dos quais, Vicente do Rego Monteiro, tornou-se bastante conhecido como representante do modernismo brasileiro. De família abastada e com padrões intelectuais e de comportamento diferentes de seus conterrâneos e contemporâneos, Fedora pôde seguir para o Rio de Janeiro em 1908, onde estudou pintura na Escola de Belas Artes, tendo como mestres pintores conceituados: Modesto Broco, Zeferino da Costa e Eliseu Visconti. De lá, em 1911, seguiu para Paris, onde estudou na Académie Julian. Entre 1911 e 1913, recebeu aulas de vários professores, entre eles o pintor toulousano Paul Gervais, que era um dos principais mestres da academia. No Salão, ela se apresenta como aluna de Paul Gervais, Désiré Lucas, Guetin, Schommer, Visconti e Virgílio Maurício (CATÁLOGO, 2014, prefácio).

<sup>15</sup>Proveniente de família abastada, Adriana Janacópulos nasce em 1897, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, mas ainda cedo parte para Paris, onde foi educada. Adriana estudou escultura com os artistas Laporte-Blairzy (1865 - 1923), Raoul Larche (1860-1912) e Antoine Bourdelle (1861-1929). Conheceu Modigliani, Jacques Lipchitz e artistas da colônia russa, uma vez que se casou com o escultor russo Alexandre Wolkowyski. Entre 1922 e 1929, a escultora participou dos salões de Outono, Tuileries e da Exposição de Arte Latino-Americana de 1924. Ver: CERCHIARO, Marina Mazze Construções do feminino nos anos 1930: a trajetória da escultora Adriana Janacópulos. Labrys, études féministes/ estudos feministas. No Salão ela se apresenta como aluna de M. Laporte. (SANCHEZ, 2011).

<sup>16</sup>Helena Pereira da Silva Ohashi (1895 - 1966) pintora, musicista e professora brasileira. Filha do pintor Oscar Pereira da Silva, seu primeiro mestre. Posteriormente adere ao modernismo. Em 1911, Helena expõe seus quadros no ateliê de seu pai. O deputado paulista Freitas Valle, conhecido dele, gostou das artes, e por meio de sua iniciativa, Helena foi selecionada para participar do programa Pensionato Artístico, criado pelo Governo do Estado de São Paulo, que subsidiava estudos de artistas paulistas na Europa. Com a bolsa, foi à Paris mais de três vezes, estudando nas academias de Julian e de Colarossi. Além da Academie de la Grand Chaumière, onde ingressou em 1920 e teve contato com técnicas pictóricas menos convencionais.

<sup>17</sup>Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

<sup>18</sup>Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

<sup>19</sup>Ver : SANCHEZ, Pierre. *Les catalogues des salons des artistes français*. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

<sup>20</sup>Nicolina Vaz de Assis nasceu em Campinas, em 1874. Em 1904, ganhou bolsa do Pensionato, ingressando na Academia Julian, em Paris. Nicolina morou em Paris até 1907, e neste período teve seus trabalhos aceitos no Salon des artistes français.

Figura 2 – O Segredo, de Nicolina Vaz de Assis.



Fonte: Wikipedia

## 6 O Salão de Outono

Em 1902 o Salão de Outono foi criado por Frantz Jourdain e inicia suas exposições em 1903, como parte de um momento de reação à arte acadêmica oficial. Em torno do arquiteto Frantz Jourdain, personalidades como Guimard, Carrière, Desvallières, Bonnard, Rouault, Vallotton, Vuillard, Matisse e muitos outros decidiram organizar uma exposição independente, para promover a vanguarda e as ideias inovadoras de seu tempo. Defendendo o conceito de multidisciplinaridade e igualdade nas artes.

Segundo o seu site oficial, o Salão abrigou e precipitou o surgimento das principais tendências artísticas do século XX. Acolheu artistas da École de Paris e de outros períodos. O Salão de Outono ainda acontece a cada ano se perpetuando até nossos dias.

Béatrice Joyeux-Prunel (2007), este Salão foi importante principalmente por abrigar os fauves em 1905 e ser o epicentro xenófobo da polêmica contra os artistas estrangeiros em 1912, sendo de um internacionalismo relativo naquele período, além de conservador em relação às novas vanguardas que vinham de outros centros:

Le Salon d'Automne est connu en général par deux « grandes dates » : la « naissance du fauvisme » en 1905 et la querelle xénophobe et « antimoderniste » de 1912. En 1912, la salle xi, où étaient exposées des œuvres cubistes, fut à l'origine d'une polémique contre les avant-gardes et les étrangers. (JOYEUX-PRUNEL, 2007, p.148)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>O Salão de Outono é conhecido geralmente por duas grandes datas: o nascimento do fauvismo em 1905 e a querela xenófoba e antimodernista de 1912. Em 1912 a sala XI onde estavam expostas as obras cubistas, foi a origem de uma polemica contra as vanguardas e os estrangeiros. (tradução da autora).



Esse pavor do que vinha de fora (principalmente da Alemanha) escondia uma crise mais profunda: a da definição de uma arte moderna nacional e o esgotamento da herança impressionista centrada em Paris. A partir dessas preocupações, a lógica mercantil e midiática - que vinha por trás dos movimentos de vanguarda - se posicionava contra a ideologia e produção modernista que aconteceu depois do fim do século XIX e dos primeiros anos do século XX.

Os inimigos das vanguardas então contemporâneas eram pessoas importantes no mundo da arte parisiense, mas de gosto conservador, ou representantes de antigas instituições artísticas, bem como críticos moderados em relação as inovações vanguardistas, principalmente as de origem não francesas.

Toda essa conjuntura possibilitava uma presença concreta dos artistas estrangeiros fazendo jus ao seu apregoado cosmopolitismo? Joeux-Prunel afirma que não deve ter sido fácil para um estrangeiro participar do Salão:

Contrairement aux affirmations de ses détracteurs cependant, le Salon n'était pas si facile d'accès pour un étranger fraîchement arrivé à Paris. La plupart des étrangers du Salon d'Automne sont installés dans la capitale, et souvent depuis quelques années (JOYEUX-PRUNEL, 2007, p.153).<sup>22</sup>

Joyeux-Prunel (2007) afirma ainda que, uma vez que o artista não era associado ao Salão, francês ou estrangeiro, devia apresentar trabalho a um júri, que podia saber a nacionalidade do candidato. Tendo a sua obra aceita, o expositor, que não era membro da Sociedade, devia pagar uma taxa de instalação que correspondesse à cotização dos associados (vinte e cinco francos), soma esta importante para a época.

Os expositores contumazes eram menos numerosos e eram legitimados no meio artístico parisiense. Os estrangeiros, além das dificuldades para participar, tinham seus trabalhos expostos em locais menos visíveis. Mesmo assim, em 1912 eles foram objeto de um posicionamento xenófobo por parte da direção do Salão e da imprensa parisiense. Contrariando a propaganda da internacionalização das vanguardas, o Salão de Outono se mostrou, em determinados momentos, conservador e xenófobo.

No que se refere às mulheres artistas, encontramos Anita Malfatti<sup>23</sup>, que em 1924 apresenta dois trabalhos, intitulados *Petit Canard* e *Interieur d 'Eglise*; em 1925 expõe *Tropicale* e em 1927 mostra *La femme du Para* (fig. 3) e *Villa d'Este* (SANCHES, 2006).

<sup>22</sup>"Contrariando as afirmações de seus detratores, o Salão não era de fácil acesso para um estrangeiro recém-chegado à Paris. A maioria dos estrangeiros do Salão de Outono estavam já instalados na capital e frequentemente depois de alguns anos" (tradução da autora).

<sup>23</sup>Anita Catarina Malfatti (1889 - 1964). Pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora. Inicia seu aprendizado artístico com a mãe, Bety Malfatti. Reside na Alemanha entre 1910 e 1914, frequenta por um ano a Academia Imperial de Belas Artes, em Berlim. Nesse período também se dedica ao estudo da gravura. De 1915 a 1916 reside em Nova York e tem aulas na Arts Students League of New York e na Independent School of Art. Sua primeira individual acontece em São Paulo, em 1914, no Mappin Stores, mas é a partir de 1917 que se torna conhecida, quando em uma exposição recebe críticas de Monteiro Lobato no artigo A Propósito da Exposição Malfatti, mais tarde transcrito em livro com o título "Paranóia ou Mistificação?" Estuda pintura com Pedro Alexandrino e com Georg Elpons e exercita-se no modelo nu. Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna expondo 20 trabalhos. No ano seguinte, recebe bolsa de estudo do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo e parte para Paris, onde estuda na Academie Julian.

Figura 3 – La femme du Para, de Anita Malfatti



Fonte: Apud RENATA GOMES CARDOSO in Anita Malfatti em Paris, 1923-1928.  
[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300650820\\_ARQUIVO\\_RenataGomesCardosoANPUH.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300650820_ARQUIVO_RenataGomesCardosoANPUH.pdf)

## 7 O Salão dos Independentes

Remonta a 1846 a considerada pré-história do Salon des Refusés (Salão dos Independentes). Naquele ano o Salão Oficial recusou várias obras de Gustave Courbet, o que provocou a ira de Charles Baudelaire e do crítico Jules Champfleury. Courbet toma a decisão de criar seu próprio pavilhão dedicado ao realismo, para dar ao público a competência do júri, o que faz em 1855.

Em 1863 o imperador Napoleão III atende ao pedido dos que haviam sido recusados pelo salão oficial e cria o Salon des Refusés, que permitia ao público ver as obras rejeitadas pelo júri.

O novo salão foi objeto de piadas na imprensa, mas acolheu em sua primeira exposição *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet*, que havia provocado escândalo em Paris tanto por fugir das regras acadêmicas de perspectiva quanto por pintar nus que não estavam cobertos pelos véus da mitologia.

Seguindo a filosofia "sem júri, sem prêmios", o salão anual expunha todas as obras que lhe eram enviadas, contribuindo significativamente para a consolidação das vanguardas. Homens e mulheres, franceses e estrangeiros, participaram de suas exposições (embora a grande maioria ainda masculina). Consultando o *Dictionnaire des Independants 1884-1914* vemos, por exemplo, que a artista emblemática da Academie Julian, a russa Marie Bashkirtseff, expôs em 1884 a tela *Les trois rires*, e que a brasileira Fedora do Rego Monteiro participou das versões de 1913 e 1914. Em 1913 mostrou as telas *La danseuse en rouge* (fig. 4), *Rayon de Soleil* e *Tete de jeune fille bretonne*, e em 1914 ela compareceu com um *Nu étude*, *Petites filles jouant* e *Santa Maria de la Salute* (Venise). Já a pioneira do modernismo em São Paulo, Anita Malfatti, expôs no Salão dos Independentes em 1926, 1927 e 1928 (LOBSTEIN, 2003).

Figura 4 – La danseuse em rouge, de Fedora do Rego Monteiro.



Fonte: HERKENHOFF, 2006

Como observamos anteriormente, o espaço acolheu franceses e estrangeiros, chegando em 1922 a ter sua montagem por ordem alfabética. Alguns artistas deixaram de frequentá-lo após conhecerem uma determinada notoriedade, mas, olhando a relação dos expositores no dicionário acima citado, constatamos que artistas importantes, franceses em sua maioria, frequentaram-no repetidamente. Marie Laurencin, por exemplo, que ocupou um papel muito importante da vanguarda francesa, expôs de 1906 até 1914. Laurencin foi amante e musa de Guillaume Apollinaire que, sobre sua presença na versão 1908, assim se expressa:

Je ne trouve pas de mots pour bien définir la grâce toute française de Mlle Marie Laurencin. Sans avoir aucun des défauts virils, elle est douée du plus grand nombre possible de qualités féminines. Car n'est-ce pas la plus grande erreur des femmes artistes: elles veulent surpasser l'homme et perdent dans cet effort leur goût et leur grace (APOLLINAIRE, 2017, p.63)<sup>24</sup>.

O poeta e crítico, em seu elogio aos méritos da artista, a coloca, entretanto, dentro dos limites da sua condição de mulher. Mesmo enquanto criadora ela deve se manter dentro dos limites do seu gênero: “de sua graça”

<sup>24</sup>“Eu não tenho palavras para definir a graça toda francesa de Mlle Marie Laurencin. Sem ter nenhum dos defeitos viris, ela é dotada do maior número possível de qualidades femininas. Porque é esse o maior erro das mulheres artistas: elas querem sobrepujar o homem e perdem nesse esforço seu gosto e sua graça” (tradução da autora).

Em 1924, os organizadores do Salão resolveram separar os estrangeiros em salas especiais por país e, apesar dos protestos da própria Sociedade dos Artistas Independentes, eles foram agrupados em 55 salas (BATISTA, 2012). A xenofobia mais uma vez mostrou sua cara, mesmo em uma das exposições cujos princípios foram os mais libertários e internacionalizadores.

## 8 Como Se Fosse Uma Conclusão

Em quatro salões que funcionavam, entre tantos outros, no período onde aconteceu na capital francesa a École de Paris, se estabelece a presença de artistas mulheres brasileiras. Onze artistas aparecem em seus catálogos, que funcionam como fonte para a História da Arte. Algumas sobreviveram ao tempo, tornaram-se célebres e, mesmo, populares, como é o caso da emblemática Anita Malfatti. Outras estão sendo resgatadas e estudadas, como as escultoras Julieta de França e Adriana Jaconopoulos ou as pintoras Angelina Agostini, Helena Pereira da Silva, Fedora do Rego Monteiro e Nicolina Vaz de Assis. As demais tombaram em tal esquecimento e delas só restaram os nomes, alguns títulos de obras, registros escondidos em catálogos de salões ou matriculas de alunos nas academias.

## REFERÊNCIAS

APPOLINAIRE, Guillaume. **Chronique d'Art.**: 1902-1918. Paris: Gráfica Veneta, 2017.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920.** São Paulo: Editora 34, 2012, 695p.

BONNET, Marie-Josèphe. **L'avant-garde, un concept masculin? Itinéraires** [Online], Paris: Pleiade, 2012, p.173-184. DOI: 10.4000/itineraires.1336. Disponível em: <http://journals.openedition.org/itineraires/1336>. Acesso em: 06 set. 2018.

DUGNAT, Gaite. **Les Catalogues des Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts.** Dijon: L'échele de Jacob. 2000.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris est une fête.** Paris: Éditions Gallimard, 1964.

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. **Les avant-gardes artistiques 1848-1918.** Une histoire transnationale, Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2015, 964p.

JOYEUX-PRUNEL, Beatrice. **Les Avant Gardes Artistiques 1918-1945.** Une histoire transnationale, Paris: Gallimard, Folio Histoire, 2017, 1181p.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **L'art de la mesure**: le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française. Histoire et Mesure [Online], Guerre et statistiques, XXII - 1, 2007, p.145-182. DOI : 10.4000/histoiremesure.2333. Disponible em: <https://journals.openedition.org/histoiremesure/2333?id=2333>. Acesso em: 06 set. 2018.

LOBSTEIN, Dominique. **Dictionnaire des Independants 1884-1914**. Editions de L'echele de Jacob, 2003.

SANCHEZ, Pierre. **Les catalogues des salons XXI (1905-1907)**. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

SANCHEZ, Pierre. **Les catalogues des salons des artistes français**. Dijon: L'echele de Jacob, 2011.

SANCHEZ, Pierre. **Dictionnaire du Salon d'Automne**: repertoire des exposants et liste des oeuvres presentees - 1903-1945. Dijon: L'Echelle de Jacob, 2006.

SOCIETE DES ARTISTES FRANCAIS. **Catalogue d'Exposition anuelle des Beaux-Arts**: 132 Exposition. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie. Paris: Grand Palais des Beaux-Arts, 2014. Imp. Dupont s/d.

ZACCARA, Madalena. **De Sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Recife: CEPE/FUNCULTURA, 2017.

WARNOD, André. **Les Berceaux de la jeu e peinture**. Ecole de Paris. Paris: Éditions Albin Michel, 1925.

## FONTES PRIMARIAS

Archives du Grand Palais

Catalogues du Salon des artistes français. Catalogue du Salon d'automne

Archives Nationales

Archives Nationales. 63A5-16. Eleves dames. Academie Julian



MATEUS SARMENTO - 2020

AS ARTES CÊNICAS E AS NOVAS TECNOLOGIAS: Uma breve perspectiva histórico-espacial nos séculos XX e XXI

PERFORMING ARTS AND NEW TECHNOLOGIES: A brief historical and spatial perspective in the 20th and 21st centuries

Ed Porto BEZERRA<sup>•</sup> e Aluizio Cavalcanti Guimarães FILHO<sup>•</sup>

## RESUMO

Partindo de um conjunto de informações sobre espetáculos teatrais, experimentos, performances, autores, épocas e lugares, apresentamos um panorama elaborado a partir da relação das artes da cena com as novas tecnologias, ofertadas no dimanar do recorte cronológico compreendido neste estudo. Em decorrência desta visão diagonal, em que levamos em consideração a época, a tecnologia, o local e a ação cênica que fez uso dos recursos disponíveis, indicamos uma perspectiva histórico-espacial atualizada, em que a produção brasileira também é compreendida.

Palavras-chave: Ciberteatro, história do teatro contemporâneo, teatro, tecnologia.

## ABSTRACT

Starting from a set of information about theatrical performances, experiments, performances, authors, eras and places, we present a panorama elaborated from the relationship between the scene arts and the new technologies, offered in the day of the chronological outline understood in this study. As a result of this diagonal view, in which we take into account the time, technology, location and scenic action that made use of available resources, we indicate an updated historical-spatial perspective, in which Brazilian production is also understood.

Keywords: Cibertheatre, history of contemporary theater, theater, technology.

<sup>•</sup> Universidade Federal da Paraíba.

<sup>•</sup> Universidade Federal de Campina Grande.

## **AS ARTES CÊNICAS E AS NOVAS TECNOLOGIAS: Uma breve perspectiva histórico-espacial nos séculos XX e XXI**

Observamos, na história das artes cênicas, o seu constante relacionamento com as novas tecnologias. O registro deste fenômeno, na medida em que se aproxima da atualidade, corre o risco de não bem retratar os acontecimentos, pois esta é uma época caracterizada por lançamentos, inovações tecnológicas e novas inquietações e criações artísticas que, tradicionalmente, observam essas novas ofertas como ferramentas à criação.

O registro desta relação proporciona aos pesquisadores a compreensão, a partir de representativas ações e da evolução que acontece concomitantemente entre estas novas tecnologias e a arte que as absorve. Identificamos, no decorrer desta pesquisa, algumas lacunas referentes a estes registros, tais como a desatualização, o que é de se esperar de quaisquer trabalhos que envolvam um recorte cronológico, e a ausência de produções brasileiras, que se fazem, em alguns casos, únicas, e com uma contumaz importância. Portanto, a partir deste estudo, buscamos colaborar com uma possível atualização desta perspectiva histórico-espacial.

Para tanto, apresentamos a relação entre as artes cênicas e as novas tecnologias a partir do antigo teatro grego, os avanços tecnológicos e a constante presença de um pensamento artístico que vislumbra a união das tecnologias disponíveis, com as artes cênicas e suas conseqüentes poéticas. Com estas informações, construímos um infográfico que resume e representa esta relação.

Finalizamos este trabalho com uma breve perspectiva histórico-espacial a partir de ações cênicas ou teóricas, apontando sua referência cronológica, localidade, autoria e descrição. Tais ações foram elencadas por bem representarem sua época, enquanto fenômeno artístico, estético, acadêmico e tecnológico.

### **Aspectos Metodológicos**

Partimos de uma pesquisa bibliográfica e de uma variada observação acerca do fenômeno aqui apresentado, traçamos uma linha do tempo em que pudéssemos apresentar não apenas os espetáculos referentes e referenciais à época, tecnologia e local, como também apresentar seus autores e as características marcantes de cada uma destas obras abordadas.

Nossa pesquisa é de cunho bibliográfico, de acordo com Gil (2010, p.29-31): “A pesquisa bibliográfica é elaborada com base em material já publicado. Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos”; e se sustenta a partir de uma busca qualitativa em que os aspectos da realidade não poderiam apenas ser quantificados. Em nosso caso, a pesquisa sugere possíveis reflexões acerca da relação que entre as artes da cena e as novas tecnologias no decorrer do recorte de tempo elencado.



## As artes cênicas e as novas tecnologias: uma breve perspectiva histórico-espacial

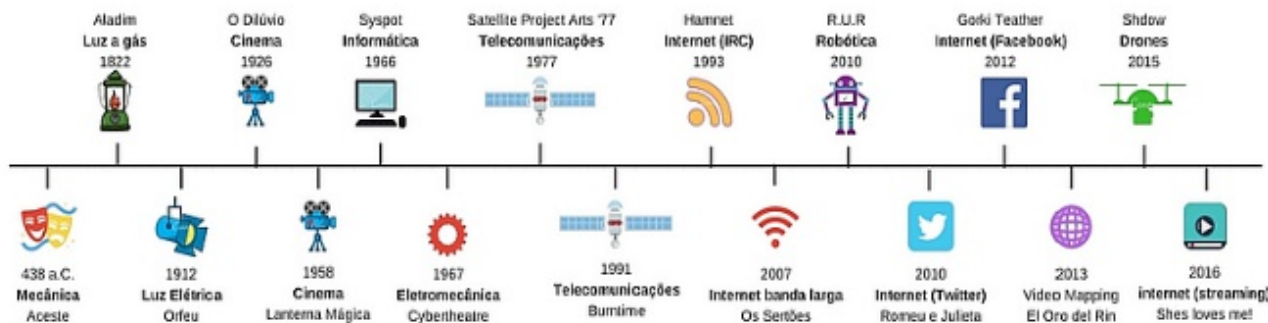
As artes da cena sempre fizeram uso de variados recursos, buscando, através do alcançar dos sentidos, ofertar os feitos dos ritos, a catarse ou o entretenimento e o mercado que a cerca, apresentando-se híbrida em todos os momentos. Ao observá-la, Clüver (2006) sugere uma indissociável característica de convergência textual, conduzindo-nos a entender que as artes cênicas podem ser em determinadas ocasiões uma arte multimídia, em outras *mixmídia* e em outras, ambas. O texto multimídia é entendido como aqueles textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto o texto *mixmídia* é entendido como aqueles textos que contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (CLÜVER, 2006).

As artes cênicas absorvem o que há de elementos disponíveis e facilitadores às suas necessidades, integrando, em si, as ofertas midiáticas e tecnológicas. Do antigo teatro grego, ilustramos o quanto esta arte se relaciona com as tecnologias disponíveis, como o *Ekiklema*, um carro que se movia dentro do espaço cênico, os *Periactos*, prismas triangulares e giratórios localizados ao lado do palco e que serviam para mudanças rápidas de cenários e o *Deus ex-Machina*, um recurso dramatúrgico e cenográfico que permitia a descida, em cena, de um deus cuja missão era dar uma solução arbitrária a um impasse vivido pelos personagens.

Na contemporaneidade, as novas tecnologias favorecem uma série de condições que leva um artista a refletir sobre o papel de sua arte, a partir da ubiquidade e das realidades virtuais e aumentadas, numa nova condição para criação cênica.

O gráfico 1 ilustra como as artes cênicas vêm se relacionando com as novas tecnologias, representadas numa linha do tempo, num intervalo de 50 anos, resultando em espetáculos, surgimento de termos, equipamentos, *softwares*, reflexões, teóricos e novas poéticas.

Gráfico 1 – Linha do tempo dos espetáculos e respectivas tecnologias



Fonte: os autores

Em 1967, em Leningrado, Lev Nusberg e seu grupo de teatro Dvizjenije<sup>1</sup> (1962-1978), cria o termo *Cybertheatre* para designar sua peça desenvolvida em um “ambiente maquínico”. A obra representava um mundo físico e virtual, em que figuras de 35 metros tinham um complexo conjunto de movimentos com cinco a seis graus de liberdade, chamados por Nusberg de *Cybers*. Os espectadores experimentavam também vários sopros de gases atóxicos coloridos ou que tinham como função trazer cheiros à cena. Nusberg ressalta que se inspirou nas descobertas de Norbert Wiener, que apresentara a cibernética enquanto a ciência do controle e comunicação (NUSBERG, 1969, p.61-62).

Em 1977, em Santa Monica, os artistas Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz desenvolveram o *Satellite Project Arts '77*. Pela primeira vez vários artistas, separados pelo espaço, puderam dançar juntos em um mesmo lugar, inaugurando assim a imagem como um local “Um espaço de atuação sem fronteiras geográficas<sup>2</sup>”.

Em 1991, em San Francisco, Chico MacMurtrie, cria o *Amorhic Robot Works (ARW)*, tendo como objetivo construir universos que favoreçam experiências de interatividade (PLUTA, 2016, p.65).

Ainda no ano de 1991, nas cidades de Auckland (Nova Zelândia) e Washington (EUA), Cheryl Casteo e Charles Flickinge exibiram interativamente a peça *Burntime* utilizando telefone com viva voz e fax, durante cinco dias (JAMEISON, 2008, p.48-49).

No ano de 1993, em San Diego, o inglês Stuart Harris estreou o conceito de teatro na internet com a produção de *Hamnet*, baseada em *Hamlet*, de Shakespeare. Utilizando o *Internet Relay Chat (IRC)* experimentou sua ideia de um teatro restrito apenas ao texto, em um auditório virtual, um canal no *IRC*, chamado de *#hamnet* (DANET, 1995).

Em 1995, em Viena, o grupo *Oudeis* produz, pela internet, o espetáculo *A Odisseia de Homero*, a partir de um roteiro escrito de forma colaborativa por um time de pessoas espalhadas pela *web*<sup>3</sup>.

Em 1996, apoiado pelo *Massachusetts Institute of Technology (MIT)* Tod Machover, cria um experimento que inclui contribuições de participantes *on-line* e ao vivo, a *Opera Brain*: “*Opera Brain* é uma viagem interativa, musical em sua mente, a ser apresentada simultaneamente no espaço físico e no *ciber!*”<sup>4</sup> [tradução nossa].

Em 1999, o grupo belga *Entropy&Zuer*, formado por Aureia Harvey e Michel Samyn, cria o *Wirefire*, um *software* voltado para performance (DAVILA, 2003).

Em 1999, é feita a primeira edição do Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (FILE), com edições em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em 2000, a *performer* Helen Varley Jamieson, do grupo *Avatar Collision*, cria o termo *Cyberformance* para designar as “Performances ao vivo com artistas remotos se unindo em tempo real via internet através de *chats*”<sup>5</sup> (CHATZICHRISTODOULOU, 2014. p.21)..

<sup>1</sup>Movimento. Tradução nossa

<sup>2</sup>Disponível em: <<http://www.ecafe.com/museum/home/index.html>>. Acessado dia 08 fevereiro de 2018.

<sup>3</sup>Disponível em: <[www.oudeis.org/contact.html](http://www.oudeis.org/contact.html)>. Acessado dia 26 de setembro de 2017.

<sup>4</sup>“The BRAIN OPERA is an interactive, musical journey into your mind, to be presented simultaneously in physical and cyber space”. Retirado de <<http://park.org/Events/BrainOpera/>>. Acessado dia 28 de setembro 2017.

<sup>5</sup>“Live performance with remote performers coming together in real time via Internet chat applications”.

Em 2001, Barry Smith e Steve Dixon, em Manchester, usaram o termo *Performance Digital* ao lançar o projeto *Archive 9*. Definindo-a como aquela performance que faz uso das novas tecnologias digitais, dar-se ao vivo e incorpora projeções digitais sejam nas telas de computadores, via *webcasts* ou em ambientes virtuais interativos (Idem, 2014. p.21).

Em 2004, Jo-Anne Green, Helen Thorington e Michele Riel definiram a *Networked Performance* como qualquer evento ao vivo em rede<sup>6</sup>.

Em 2005, Ivani Santana, da Universidade Federal da Bahia, apresentou o espetáculo “Versus” em três cidades brasileiras: Salvador-BA, Brasília-DF e João Pessoa-PB. Em Salvador e Brasília estavam bailarinos e integrantes do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas e em João Pessoa estavam os músicos compondo em tempo real. Este espetáculo foi realizado a partir da parceria entre os grupos: Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital (LAVID) e o Laboratório de Composição Musical (COMPOMUS) da Universidade Federal da Paraíba, e a participação do grupo de música eletroacústica Log3, da mesma universidade. (SANTANA, 2015)

Em junho de 2006 o grupo de teatro *Phila 7*, encena a peça *Play on Earth*, em que nove pessoas, localizadas em três cidades de continentes diferentes, São Paulo, Newcastle (Reino Unido) e Singapura (Singapura), atuam simultaneamente<sup>7</sup>.

Em 2007, em Londres (Reino Unido), Susan Brodhurst empregou o termo Práticas Digitais em seu livro homônimo para refletir as práticas performáticas que priorizam novas tecnologias (CHATZICHRISTODOULOU, 2014. p.22).

Ainda em 2007, em São Paulo (São Paulo), o grupo teatral Oficina Uzina Uzona transmite, pela internet, o espetáculo *Os Sertões*, inspirado no livro homônimo de Euclides da Cunha.

Em 2008, na cidade de São Paulo, estreia o site Teatro Para Alguém, o grupo conta com mais de 80 *webpeças* e 2 *webséries*<sup>8</sup>.

Em 2010, em Londres (Reino Unido) a pesquisadora Christina Papagiannouli lança o termo *Etheatre* em sua tese de doutorado (PAPAGIANNOULI, 2016, p.x).

Ainda em 2010, em São Paulo (São Paulo), a peça de Karel Capek, *Rossum's Universal Robot* (1921) foi apresentada sob nova versão de Leonel Moura. Com um novo título “O Nascimento do Robô”, com três robôs representando eles mesmos e contracenando com seres humanos.

No mesmo ano de 2010, em Londres (Reino Unido) a Royal Shakespeare Company produziu a peça *Romeu e Julieta*, com seis atores atuando no *Twitter* e substituindo falas clássicas por simples *tweets* (SANFELICI, 2012).

No ano de 2012, o Gorki Theater de Berlin (Alemanha) realiza a primeira obra de teatro encenada diretamente no Facebook<sup>9</sup>.

<sup>6</sup>Disponível em: <<http://archive.turbulence.org/blog/about.html>>. Acessado dia 20 de janeiro. 2018.

<sup>7</sup>Disponível em: <[http://phila7.com.br/?page\\_id=68](http://phila7.com.br/?page_id=68)>. Acessado dia 19 de dezembro de 2017.

<sup>8</sup>Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/472230-com-criacoes-proprias-site-vira-casa-virtual-de-teatro.shtml>>. Acessado dia 19 de dezembro de 2017.

<sup>9</sup>Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/us-theatre-facebook-germany-idUSTRE80A1VR20120111>> Acessado em 7 de novembro de 2017.

Em 2013, em Montpellier, França, a companhia Blanca Li apresentou a obra *Robot* coreografada com oito bailarinos e oito robôs.

No mesmo ano de 2013, em Oviedo, Espanha, o espetáculo *El Oro del Rin*, de Wagner, foi encenado utilizando o sistema de *video mapping*, dirigido pelo artista Jaime Cobo que o utilizou como cenografia digital.

Em 2014, em Oakland, EUA, os bailarinos Amelia Rudoph e Roel Seeber utilizaram, no espetáculo vertical *Watz on the Wall*, câmeras *GoPro* com o intuito de possibilitar ao espectador a sensação de vertigem.

Em 2015, em Tóquio, Japão, o grupo de dança *Elevenplay* e o atelier de design *Rhizomatics* apresentam uma coreografia criada por Daito Manabe chamada *Shadow*, em que *drones* dançam com bailarinas.

Em 2016, “*Shes loves me*” foi o primeiro musical da Broadway, transmitido ao vivo, por *streaming*, diretamente de Nova York (EUA), através do seu site que funciona como um Netflix de teatro<sup>10</sup>.

Em 2017, encenamos a obra-experimento de ciberteatro “Ser e não ser” inspirada em Hamlet, de Shakespeare. Fazendo uso de atores ciborgues, o ciberespectador passou a ser produtificador, ao interagir e construir, a partir do *software Personal Switch*, uma obra ímpar e particular<sup>11</sup>.

## Considerações finais

Vivenciamos há pouco o aniversário de meio século do espetáculo *Cybertheatre*, do grupo de teatro *Dvizjenije*, influenciado por Wiener, considerado o pai da cibernética moderna e inspirador de Lev Nusberg o criador do espetáculo e do termo *Cybertheatre*, identificamos, ao observar a evolução das artes cênicas no decorrer do tempo, que a mesma foi ficando ainda mais uma arte *multimidiática* e em determinados momentos *mixmidiática* (Clüver, 2010).

No decorrer do levantamento bibliográfico, observamos que o cenário das artes cênicas do Brasil não estava contemplado em estudos que observavam a relação entre estas artes e as novas tecnologias: a produção brasileira não se fazia presente junto àquelas de reverberação mundial. Sendo assim, procuramos proporcionar uma atualização do tema.

Constatamos que o encontro das artes cênicas com as novas tecnologias aponta para a necessária pesquisa e reflexão sobre sua poesia e seus processos de criação. Neste universo há inúmeras formas, simbioses, termos, classificações, locais, objetivos, pensadores, artistas, técnicos e engenheiros que se revezam em uma série de produções que geram o surgimento de novas narrativas e estéticas. Concluímos, que este mesmo tempo já passado, prova que, independentemente da linguagem, ou recurso estético escolhido, as novas tecnologias já fazem parte, enquanto recurso, para as artes cênicas contemporâneas.

<sup>10</sup>Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/musical-da-broadway-vai-ser-transmitido-ao-vivo-por-streaming-19512416#ixzz4070qLKRI>> Acessado dia 25 de outubro de 2017.

<sup>11</sup>Disponível em <[https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno\\_cultura/produtor-cultural-realizou-experimento-de-ciberteatro-1](https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/produtor-cultural-realizou-experimento-de-ciberteatro-1)> Acessado em 04 de agosto de 2019.

Finalizamos este estudo, registrando e atualizando um conjunto de informações sobre espetáculos teatrais [inclusive brasileiros], experimentos, performances, autores, lugares e suas relações com as novas tecnologias disponíveis em suas épocas, sob uma perspectiva histórico-espacial focada nos últimos 50 anos. Muitos espetáculos, experimentos e performances possivelmente não foram compreendidos nesta pesquisa, seja por decisão nossa, ao não identificarmos algum elemento inaugural ou significativo, ou pelo desconhecimento de sua existência, cabendo, assim, a necessária atualização deste tema em trabalhos futuros.

## REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CHATZICHRISTODOULOU, Maria. **Cyberformance? Digital or networked performance? Cybertheatre? Or virtual theatres? Our all of the above?**. CyPosium, 2013. disponível em: <[http://www.cyposium.net/wp-content/uploads/2012/09/maria\\_text.pdf](http://www.cyposium.net/wp-content/uploads/2012/09/maria_text.pdf)> Acessado dia 8 de setembro de 2016.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. Aletria: **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, v. 14, jul-dez, 2006.

DANET, B., Bechar-Israeli, T., Cividalli, A. e Rosenbaum-Tamari, Y. **Experiments with Virtual Theater on Internet Relay Chat**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1995. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.1995.tb00326.x/full>>. Acessado dia 10 de setembro de 2016.

DAVILA, Amy. **Light My Wirefire: Live Performance in Cyberspace**. Gent, 2000. Disponível em: <<http://www.entropy8zuper.org/wirefire/Wfreview.Davila.3.23.02.html>>. Acessado dia 26 de setembro de 2016.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GOMES, Clara. **Cyberformance: A performance em ambientes e mundos virtuais**. Lisboa: CECL, 2015.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta\\_isaacson.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta_isaacson.pdf)>. Acessado dia 10 de setembro de 2016.

JAMEISON, Helen Varley. **Real Time, Virtual Space, Live Theatre**. Auckland: Aotearoa Digital Arts Trust, 2008. Disponível em: <[http://www.ada.net.nz/wp-content/uploads/2012/08/Jamieson\\_Real\\_Time1.pdf](http://www.ada.net.nz/wp-content/uploads/2012/08/Jamieson_Real_Time1.pdf)>. Acessado dia 10 de setembro de 2016.

MEDOSCH, Armin. **Automation, Cybernation and the Art of New Tendencies (1961-1973)**. Londres, 2012. Disponível em: <<http://research.gold.ac.uk/6924/>>. Acessado dia 15 de setembro de 2016.

NUSBERG, Lev. **Cybertheater**. Leonardo. Massachusetts: The MIT Press Stable, v. 2, n. 1, p. 61-62, jan. 1969. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/1571928?seq#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1571928?seq#page_scan_tab_contents)>. Acessado dia 10 de

PAPAGIANNOULI, Christina. **Political Cyberformance: the Etheare Project**. Londres: Editora Palgrave Macmillan, 2016.

PAUL, Christiane. **Digital Art (World of Art Series)**. London: Thames & Hudson, 2003.

PLUTA, Izabella. **Teatro e robótica: os androides de Hirohi Ishiguro, em encenações de Oriza Hirata**. Art Research Journal V. 3, n. 1 | p. 65-79 | jan. / jun. 2016. Disponível em:

<[http://www.izabellapluta.com/Documents/Pluta\\_Androides\\_Ishiguro\\_hirata\\_Portugese\\_8405-25710-1-PB.pdf](http://www.izabellapluta.com/Documents/Pluta_Androides_Ishiguro_hirata_Portugese_8405-25710-1-PB.pdf)>. Acessado dia 10 de setembro de 2016.

SANFELICI, Aline de Mello. **Shakespeare no Twitter: Romeu e Julieta em até 140 caracteres**. Revista Urdimento. N° 18 | Setembro de 2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/deus/Downloads/3213-8014-1-PB.pdf>>. Acessado dia 28 de setembro de 2016.

SANTANA, Ivani. **Primeiras experiências telemáticas do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: Corpoaudiovisual**. Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e performance) Digital, Ivani Santana (Org) Salvador: PPGAC, 2015..



SÉRGIO VILAÇA - 2020

# OUSAR A DESOBEDEIÊNCIA EPISTEMOLÓGICA E O EXERCÍCIO DESCOLONIAL DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS INTERFERENTES

## DARING EPISTEMOLOGICAL DISOBEDIENCE AND THE DECOLONIAL EXERCISE OF INTERFERING ARTISTIC PRACTICES

José Carlos de PAIVA

### RESUMO

Perante os tempos avassaladores que enfrentamos, num mundo-todo, questiona-se porque continuamos ordeiramente a obedecer a modos de vida, construídos numa história dominada e escrita pelo ocidente, branco, patriarcal e colonizador que apenas gerou o fracasso de uma sociedade que assiste impávida à destruição acelerada da natureza, à ampliação desmesurada da discriminação, à destruição da possibilidade de futuro. E, ainda, como no terreno da Educação Artística, se podem prolongar as práticas reprodutoras de saberes já construídos, de nos iludirmos sobre a sagrada missão da arte, se esta se volta para si própria e se isola de um relacionamento para fora de si, e apenas desejarmos ostentar nossos feitos inócuos na perseguição de um lugar no mercado ou o nome exposto numa instituição? Seremos capazes de ousar a desobediência, o desconforto de uma leitura de cada um de nós do que o colonialismo nos integra e assumir um compromisso ético e epistemológico com a descolonialidade?

Palavras-chave: Descolonialidade, desobediência, interferência.

### ABSTRACT

Before the overwhelming times we face, in a whole-world, it is questioned why do we continue to obey in an orderly manner to ways of life, constructed within a history dominated and written by the West, white, patriarchal and coloniser, that has solely spawned the failure of a society that passively watches the accelerated destruction of nature, the excessive expansion of discrimination, the destruction of the possibility of future? And how, within the field of Arts Education, can the reproductive techniques of already known knowledges be prolonged, how can we ilude ourselves about art's sacred mission, if it revolves inwards itself, isolating itself from an external connection, how can we flaunt our innocuous achievements in search of a place in the market or a name displayed in an institution? Are we able to dare to disobey, to dare to uncomfortably read ourselves within colonialism's assimilation, and to assume an ethical and epistemological commitment to decoloniality?

Keywords: Decolianility, disobedience, interference.

- José Carlos de Paiva é professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e investigador no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).PhD.



## OUSAR A DESOBEDIÊNCIA EPISTEMOLÓGICA E O EXERCÍCIO DESCOLONIAL DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS INTERFERENTES

Escrever para esta revista (Revista Cidade Nuvens) que se inicia corresponde, desde já, a acreditar numa decisão arrojada que alimenta a necessidade de se discutirem os grandes dilemas que a Educação na área das Artes enfrenta, face aos dilemas deste tempo controverso, no qual o pensamento livre e o exercício desobediente (criativo) é desvalorizado, por temor de sua imanência transformadora.

Pessoalmente, o relacionamento alimentado com o trabalho educativo e de pesquisa realizado no Centro de Artes da URCA, constituem-se num estímulo ao desenvolvimento partilhado de permanentes inscrições nos desígnios que se apresentam como comuns.

Entendo, assim, a escrita deste artigo, como um diálogo que estabeleço com o leitor a partir do que um texto esclarece de um movimento de construção de conhecimento sobre o que se passa, sempre incompleto e transitório, e sobre os modos de intervenção que possibilitem um novo e comum devir.

*“Os que permanecem e acenam, não sabem”.*  
(Paul Celan, *Em Viagem*, 1952)

A construção de conhecimento, aqui perseguida, aloja-se na prática e na reflexão partilhada com grupos de pesquisa, com estudantes de pós-graduação e com comunidades, distanciada da comodidade que a obediência ao estabelecido oferece, para uma inscrição no campo da experiência criativa e, portanto, desobediente, que não se satisfaz com o existente, e com os saberes consolidados que se vinculam aos tempos fatigados e esgotados em que vivemos, e procura entendimentos sobre a construção de possibilidades de outro devir, para a comunidade que vem (AGAMBEN, 1993).

Assinale-se o desconforto assumido que o texto transporta, perante o rumo que o domínio branco, patriarcal e colonial, construiu no Mundo, que o poder Ocidental sempre separou, em o-Mundo e em outros-mundos, e que agora se encontra todo-Ele, perante o seu próprio abismo, resultado das políticas gananciosas de discriminação desenfreada dos recursos e irrecuperáveis desequilíbrios ecológicos.

*“Ora bem, a Terra fatigou-se, o século XXI  
será do esgotamento e do deserto”.*  
(GROS, Frederic, 2019, p. 12)

Nora Merlin, no seu recente livro 'Mentir y Colonizar', nomeando estes tempos fatigados e esgotados em que vivemos como de neoliberalismo, entende-o como um novo tempo de servidão, fábrica de felicidades desafortunadas, de sociedades patriarcais com eficazes processos de controle social, sabendo arditamente e de modo sedutor atender às necessidades populares mais básicas, construindo as suas representações e moldando os seus discursos. Entre a 'servidão voluntária' (La Boétie) e a 'banalidade do mal' (Arendt), o sujeito, 'nestes tempos em que vivemos', se molda aceitando um estado dormente de 'obediência inconsciente'.

Ao descalabro social em que se vive, o estado de adormecimento, de obediência e de submissão, de conformismo ou de inação, e de atordoamento das respostas populares, deveria corresponder a uma imersão dos centros de construção de conhecimento em práticas criativas de desobediência epistemológica, procurando uma mais complexa compreensão do que se passa, não apenas no chão que se pisa, mas no todo-Mundo, no sentido em que os paradoxos que se nos colocam existem no comum. Entende-se, em particular no terreno da investigação em arte e na prática artística, ser preciso abandonar as posturas conservadoras e inócuas de redizer o já dito, da repetir o já feito, de pensar o já pensado, de obedecer ao naturalizado, e assumir a desobediência criativa e epistemológica e a prática de interferência no social.

A história da democracia moderna é, no fundo, uma história de duas faces e, até, com dois corpos - o corpo solar, por um lado, e o corpo nocturno, por outro. O império colonial e o Estado escravagista - e, mais especificamente, a plantação e a prisão - constituem os principais símbolos do seu corpo nocturno (MBEMBE, 2016, p. 42).

A própria história construída nas universidades ocidentais e as representações sociais que nos são apresentadas violentamente pelos meios de comunicação social, escondendo a violência colonial, o racismo e a discriminação, precisa de ser refeita, revertendo os valores que se naturalizaram, atinentes aos modos diferenciados de construir um conhecimento sobre o presente, que hoje emergem de investigadores nascidos na África, na América Latina, ou na Ásia, ou dedicados a uma compreensão descolonial das insurgentes epistemologias do Sul. "A única centralidade reconhecida pelas epistemologias do Sul não tem centro: é a centralidade das lutas contra a dominação capitalista, colonial e patriarcal, onde quer que ocorram (SANTOS, 2018, p. 205).

O próprio conceito de 'desenvolvimento', paradigma que gerou o sedutor consumismo demagógico e que prolongou o colonialismo para além da independência de muitos países antes colonizados, perante os estudos de muitos autores, principalmente da América Latina, precisa de ser entendido como causa do descalabro do todo-Mundo, e se poderem encarar outros modos de construção colectiva da 'felicidade' e de 'Bien Vivir': "A humanidade pode e deve aprender com os povos que têm convivido comunitariamente e em harmonia com a Natureza, e que acumulam uma longa memória de vida" (ACOSTA, 2016, p. 18 ).

*"Há atrás de nós um brilho e uma coragem em defesa de uma universidade da criação, um combate intenso contra a lógica do mesmo"*  
(RAMOS do Ó, 2019, p. 27).

Ao estado geral de submissão dos sujeitos, neste texto evoco as pressões que são exercidas sobre a produção de pensamento nas universidades e nos centros de investigação, alimentando um inofensivo *produtivismo académico*, estimulando em contra-ciclo, o combate à “*obediência consentida*, da normalização dos saberes e da padronização da vida social no interior das instituições de ensino superior” (RAMOS do Ó, 2019, p. 22). Nas universidades, nas Escolas de Arte e nas unidades de investigação em Arte, o domínio da tradição e o poder do ‘mercado da arte’, alimentam, também em si, um espaço de submissão dos estudantes, que são coagidos a perseguir campos de aprendizagem reprodutores dos movimentos que na Arte a separam do mundo e a isolam num terreno inócuo de interferência social, evitando e iludindo o papel agonístico que as artes podem desempenhar na construção participada do mundo.

Defender uma universidade “*questionante e não totalizante*”, persegue o escrito por Lyotard, e por outros pensadores (Kant, Humboldt, Hegel, Heidegger, Derrida, ...) num movimento de liberdade que é ferozmente contrariado pela ingerência com que a política neoliberal interfere na vida universitária e na investigação, preferindo a apatia crítica e a manutenção de bafientas rotinas.

A preocupação que carrego para a minha investigação reside na consciência de que preciso de conhecer o que transporto dos valores hegemónicos da sociedade branca, masculina e colonial em que cresci, como artista, como professor e investigador, e que reconheço resultaram no fracasso em que o todo-Mundo se encontra, para uma atitude de partilha com cúmplices de procura e de escuta, de construção de epistemologias ousadas, desobedientes e descoloniais. Procura que apenas pode resultar de uma partilha entre investigadores, com os estudantes e com as comunidades, que integra as práticas de acção, de escrita, de docência, de orientação, de vida.

*“Um homem inteligente pode odiar o seu tempo,  
mas sabe em todo o caso que lhe pertence  
irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”.*  
(AGAMBEN, 2010, p. 20)

Transporto, para o que vou conseguindo entender, que molda um empenho optimista de interferência, uma angústia perante o estado do mundo e uma necessidade de me descolonizar do que ele me integra e tentar estabelecer o governo de mim próprio. Essas preocupações tornam premente enfrentar os dilemas com que a Educação Artística se confronta, situados, em si, por um lado no terreno das Ciências da Educação e por outro no campo da Arte.

No terreno das Ciências da Educação, cuja matriz colonizadora das aprendizagens tenta encerrar nos estudantes na reprodução dos saberes estabelecidos, dos *sábios ensinamentos* dos professores, na obediência. “*A afirmação soa mal. Para que serve, essencialmente, a escola? Nela aprendemos a obedecer*” (GROS, 2019, p. 26). Este sentido que a história da educação transporta ainda para os nossos dias, de valores não-relacionais que são antagónicos com a Arte, se a entendermos como um campo irradiante de insubmissão permanente, em particular para consigo própria.

Despojado finalmente de su aureola, el 'mundo del arte' pone la especulación abierta, impúdica, directa y sin adornos en el lugar del disfrute enmascarado de ilusiones estéticas, de fervores espirituales y de palabrería laudatoria. ¿Qué hay más "puro" y "verdadero" que el capitalismo financiero, que encuentra en el nicho del arte el microcosmos en que manifestar su auténtica naturaleza? (PERNIOLA, 2016, p. 14).

O movimento de isolamento da Arte para dentro do seu próprio campo, terreno de exibição envaidecida da genialidade dos escolhidos, de ostentação de um gosto diletante e de produtora de um discurso da incompreensibilidade, servil dos interesses políticos e administrativos de governos, museus e instituições de *declarado interesse público*, torna escondidas as práticas insurgentes, insubmissas e envolvidas com a possibilidade de se construírem outros caminhos para o mundo-que-há-de-vir, se se agir na urgência. "*A presença 'arte pela arte' é a arte que suspende as funções comunicativas e as hierarquias analógicas do universo representativo*" (RANCIÈRE, 2010, p. 432). Nas Escolas de Arte, esta é a discussão fundamental, a partir da qual se tem de dar voz e tempos de escuta ao que os estudantes transportam de suas vidas, impedindo o exercício de um poder instituído que lhes marca o caminho, o gosto e os modos de se entenderem na relação para fora de si.

DYo creo que necesitamos recuperar un cierto sentido de la contextualización política de la autonomía artística y su transgresión, cierto sentido de la dialéctica histórica de la disciplinarietà crítica y su contestación, para intentar de nuevo proveer a la cultura de un margen de maniobra (FOSTER, 2002, p. xiv).

Meu receio, como investigador e professor, como orientador de dissertações e teses de doutoramento, é exercer um poder, sedutor e dissimulado, que transforma os estudantes numa luta excludente e discriminatória a partir de processos de avaliação que resultam do uso das minhas controversas medidas e não permita, a cada um, o uso de suas escolhas, de seu modo singular de se entender e de se relacionar com o todo-Mundo.

## REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **El Buen Vivir**: una oportunidad para imaginar otros mundos. Tradução de Tadeu Breda. O bem viver: Uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalem**: uma Reportagem sobre a Banalidade do Mal, Lisboa: Edições Tenacitas, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

----- . **Nudez**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa, Relógio D'Água, 2010.

FOSTER, Hall. **Diseño y Delito**: y otras distribas. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Ediciones Akal, 2002.

GROS, Frederic. **Desobedecer**. Tradução de Miguel Martins. Lisboa: Antígona Editores Refratários, 2019.

La BOÉTIE, Étienne. **Discurso sobre a Servidão Voluntária**. Tradução de Manuel João Gomes, , Lisboa: Antígona Editores Refratários, 2016.

MBEMBE, Achille. **Políticas de Intimidade**. Tradução de Marta Lança, Lisboa: Antígona Editores Refratários, 2016.

MERLIN, Nora. **Mentir y Colonizar**: obediencia inconsciente y subjectividad neoliberal. Buenos Aires: Letra Viva, 2019.

PERNIOLA, Mario. **L'Arte Espansa**: el arte expandido. Tradução de Alfredo Taberna. Madrid: Casimiro Libros, 2016.

RAMOS do Ó, Jorge. **Fazer a Mão**: por uma escrita inventiva na universidade. Lisboa: Edições do Saguão, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A comunidade como dissentimento** (in) A Política dos Muitos: povo, classes e multidão. Coordenação de Bruno Peixe Dias e José Neves. Lisboa: Tinta da China, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do Império Cognitivo**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

CIDAD  
CACCIO  
NUN  
VENS