

NOV. DEZ. 2020

VOLUME 02 - NÚMERO 02

CARIRI - CEARÁ - BRASIL



# CIDADE NÜVENS

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



Ilustração da Capa  
Vito Quintans  
Paraíba

# CIDADENS

Revista do Centro de Artes  
Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau  
V.2, N.2 Dezembro - 2020 - ISSN 2675-6420  
Av. Padre Cícero, 1348. São Miguel  
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

Francisco do O' de Lima Júnior  
Carlos Kleber Nascimento de Oliveira  
Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa  
Irwin Rose de Alencar Menezes

Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau  
Jerônimo Vieira de Lima Silva  
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  
Rebeca Oliveira

Departamento de Artes Visuais (URCA)

Capa

Vito Quintans

Equipe de Revisão

Adílio Junior de Souza - Departamento de Letras (URCA)  
Ana Carolina Negrão Berlim de Andrade - Departamento de Letras (URCA)  
André Luiz de Souza - Departamento de Teatro (URCA)  
José Marcos França - Departamento de Letras (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.2, n.2 (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)  
Beatrice Picon Vallin (CNSAD)  
(Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique)  
Christine Pires Nelson de Mello (PUC-SP)  
Eduardo Tudella (UFBA)  
Fernando Villar (UnB)  
José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN)  
Lúcio Agra (UFRB)  
Marcos Machado (UFGD)  
Madalena Zaccara (UFPE)  
Mariana Lage (UFJF)  
Michele Cabral (UFMA)  
Narciso Telles (UFU)  
Nobuyoshi Chinen (USP)  
Raphael Fonseca (UFRJ)  
Sandra Meyer (UDESC)  
Sandra Rey (UFRGS)

## AVALIADORES DESTE NÚMERO

Dr. Alysso Amâncio de Souza (URCA), Dra. Ana Claudia Lopes de Assunção (URCA), Me. Ana Claudia de Souza (URCA), Dr. Antônio Chagas Neto (UFCA), Dra. Camila Geracelly Xavier Rodrigues dos Santos, Dr. Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC), Dr. Carlos Henrique Guimarães (URCA), Dr. Eder Sumariva Rodrigues, Dr. Fábio José Rodrigues da Costa (URCA), Dr. Frederick Sidow (URCA), Dr. Glauco Vieira (URCA), Dr. Heibe Santana da Silva (URCA), Dr. Jerônimo Vieira de Lima Silva (URCA), Dr. João Dantas Filho (URCA), DR. José Flávio Gonçalves da Fonseca (UNIFAP), Dr. José Jackson Silva (URCA), Dr. Leon de Paula (UFTO), Dr. Luciano Flávio de Oliveira (UNIR), Dr. Luiz Renato Gomes Moura (URCA), Dra. Maria Odette Monteiro Teixeira (URCA), Dra. Michele Cabral (UFMA), Dra. Milene Lopes Duenha (UFPR), Dra. Mônica Vianna de Mello (URCA), Dra. Natacha Muriel López Gallucci (UFCA), Me. Rebeca Oliveira Sousa (URCA), Ms. Rodrigo Tomaz (URCA), Dr. Rubens Venâncio (URCA), Dr. Sérgio Henrique Carvalho Vilaça (URCA), Ms. Yuri Andrade Magalhães, Ms. Yuri Simon da Silveira (UEMG)

## AUTORES DESTA EDIÇÃO

### DOSSIÊ TEMÁTICO

Adriano Moraes de Oliveira  
João Lucas Bento  
Quemuel Costa Gomes  
Naira Ciotti  
Gleison Amorim da Silva

### ARTIGOS

João Dantas Filho  
Mirian Martins Finger  
Fernanda Rocha de Oliveira  
José Carlos Lima Costa  
Gabriel Ângelo de Luna Silva  
Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra  
Raimundo Kléberson de Oliveira Benício  
Cecília Lauritzen Jácome Campos

### ALVORECER

Leonardo Medeiros da Silva  
Maria Helena Braga e Vaz da Costa  
João Vítor Zanato de Carvalho Ribeiro  
Suzana Schmidt Viganó  
Luiz Renato Gomes Moura  
Suimara Evelyn Feitosa Vieira  
Rodrigo de Alencar Freitas Justo  
Francisca Andrea de Brito Furtado  
Louise Chagas Loeser de Carvalho  
Marcos Aurélio Bulhões Martins  
Fernanda Rocha de Oliveira  
Carla Rayssa de Melo Silva  
Ana Clara Benjamim Silva

### ENSAIOS VISUAIS

Mayana Aquino Schatzman  
Lívio Diego Duarte Brandão  
Suzana Carneiro de Souza  
Rodrigo de Alencar Freitas Justo  
Lígia Mefano  
Mirela Luz Amarante  
Julia Arbex  
Carla Rayssa Melo  
Maria Clarissa Spindola Mendes

## SUMÁRIO

### DOSSIÊ TEMÁTICO



#### O TEATRO DE GRUPO NO RIO GRANDE DO NORTE E A PANDEMIA DA COVID-19

Adriano Moraes de Oliveira

João Lucas Bento

Quemuel Costa Gomes

Página:14



#### A PRESENÇA É UNIDIMENSIONAL?

# Circuitos remotos da crise afetiva no período pandêmico

Naira Ciotti

Gleison Amorim da Silva

Página:22

### ARTIGOS



#### DO ROMANCE DE 30 À DRAMATURGIA REGIONALISTA NORDESTINA:

Denúncia, desigualdade social, tradição e ancestralidade

João Dantas Filho

Página:36



#### A INCOMENSURABILIDADE EM THOMAS KUHN E A IMPOSSIBILIDADE DE APLICAÇÃO A ESTRUTURAS DE ESTILOS ARTÍSTICOS

Mirian Martins Fingerl

Página:45



#### A ARTE DE DES/RE/CONSTRUIR PATRIMÔNIOS: Debatendo intervenções em memórias e monumentos

Fernanda Rocha de Oliveira

Página:54



#### O RITUAL DE MATANÇA DO BOI NO MARANHÃO E SUA DINÂMICA DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

José Carlos Lima Costa

Página:63



#### O MOVIMENTO A PARTIR DO JOGO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA NA ENCENAÇÃO AUSÊNCIA

Gabriel Ângelo de Luna Silva

Página:72



#### A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A RENOVAÇÃO DOS MODOS DE VER A XILOGRAVURA DE CORDEL

Sandra Nancy Ramos Freire Bezerra

Página:87





## HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDOM

Raimundo Kleberson de Oliveira Benício

Cecília Lauritzen Jácome Campos

Página:101

## ALVORECER



### LUGAR, PAISAGEM E HETEROTOPIA EM PACIFIC

Leonardo Medeiros da Silva

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

Página:122



### TEATRO E EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE: A RESPONSABILIDADE COM O MUNDO E COM AS CRIANÇAS

João Vítor Zanato de Carvalho Ribeiro

Suzana Schmidt Viganó

Página:138



### ARTE URBANA, ARTE HUMANA: Intervenções artísticas de coletivos como vetores de apropriação e transformação nas cidades

Fernanda Rocha de Oliveira

Carla Rayssa de Melo Silva

Ana Clara Benjamim Silva

Página:148



### O DIÁLOGO ENTRE OS ELEMENTOS VISUAIS E A ATUAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO CRIATIVO

Luiz Renato Gomes Moura

Suimara Evelyn Feitosa Vieira

Página:159



### A ARTE DOS "BALLS" NORTE AMERICANOS COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA LGBTQIA+ NO CONTEXTO DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

Rodrigo de Alencar Freitas Justo

Francisca Andrea de Brito Furtado

Página:165



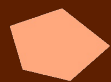
### MEDIAÇÃO EM ARTES CÊNICAS E A CRIAÇÃO DE LAÇOS AMOROSOS COM O MUNDO

Louise Chagas Loeser de Carvalho

Marcos Aurélio Bulhões Martins

Página:171

## ENSAIOS VISUAIS



### EAD - 2020

Mayana Aquino Schatzman

Página:13



### NÚMEROS COMPLEXOS - 2020

Lívio Diego Duarte Brandão

Página:21



### TEMPO DE PIPA - 2020

Suzana Carneiro de Souza

Página:35



### DESMERGULHAR - 2020

Rodrigo de Alencar Freitas Justo

Página:44



### OBJETO 8 - 2020

Lígia Mefano

Página:53



### A PRESENÇA DA AUSÊNCIA - 2020

Mirela Luz Amarante

Página:62



### CURVAS DE NÍVEL - 2020

Julia Arbex

Página:71



### DO CAOS AO ENCONTRO DE SI - 2020

Carla Rayssa Melo

Página:86



### PELES - 2020

Maria Clarissa Spindola Mendes

Página:99

# APRESENTAÇÃO DA REVISTA CIDADE NUVENS, N. 2

*Nem tudo pode estar sumido  
ou consumido...*

*Deve - forçosamente a qualquer instante  
formar-se, pobre amigo, uma bolha de tempo nessa  
Eternidade...*

(Mário Quintana)

O ano de dois mil e vinte certamente será um marco em nossas vidas! A Covid 19 nos causou um impacto brutal, de proporção mundial, lembrando-nos que estamos em rede! E nesse acordar pandêmico (todos e todas juntas em pânico, em luta e em luto) provavelmente, em algum momento deste ano, mesmo o ser mais otimista esperou - e continua a aguardar como Mário Quintana - uma bolha de tempo, um respiro, um alívio e quem sabe, uma vacina! Nós do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri, no Crato-CE, não podemos contribuir com a cura. Para isso, temos os/as nossas amigas pesquisadoras, em quem depositamos nossa mais profunda admiração, confiança e gratidão. O nosso fazer atende mais aos olhos, aos ouvidos, à pele, à alma e ao coração! E por isso, compartilhamos com o público, mais um lançamento da Revista Cidade Nuvens.

Este segundo número é composto (com-pôr/pôr-com) por quatro seções: Dossiê Temático, Artigos de diversas temáticas, Ensaio Visual e Alvorecer. A organização dos textos e das imagens, não necessariamente, têm uma relação entre si. Mas certamente oferecem diálogos que apenas o/a leitora poderá fazer ao vislumbrá-los. E a partir dessa dinâmica, o/a leitora se torna mais uma artista/autora da revista, tecendo provocações, leituras, combinações e escritas. Desta forma, o periódico se torna único para cada um/a que o lê. Assim como Meyerhold - diretor russo que sonhou um teatro onde o público também criasse a encenação e o denominou de Teatro de Convenção - temos grandes ambições com a revista Cidade Nuvens como arte, pesquisa e produção artística-acadêmica.

O Dossiê Temático e o Ensaio Visual apresentam trabalhos textuais e imagéticos que responderam à provocação: **O desafio do artista contemporâneo: entre a inspiração e a asfixia.** Temática que buscava incentivar textos que discutissem o momento atual; relatassem como artistas, professores e professoras de artes foram afetados com a restrição do contato físico; que abordassem o sufocamento da arte por vozes autoritárias que insistem em desmerecer toda a forma de diferença; e como a arte inventa, se reinventa, contribui e inspira em momentos como esses que enfrentamos.

A seção de artigos traz diversos textos que abordam os mais diferentes assuntos, conceitos, procedimentos e trabalhos do universo artístico, contribuindo para o debate nas diferentes artes. Ainda apresentamos ao público a seção Alvorecer, certamente o nosso grande orgulho! Valorizamos a contribuição que os/as jovens pesquisadoras promovem dentro das universidades e nos espaços em que atuam e por isso, idealizamos um espaço na Revista Cidade Nuvens para compartilhar suas vozes, suas pesquisas, seus olhares, anseios e trabalhos.

Esperamos que o/a leitora lembre de dois mil e vinte não apenas como o ano do confinamento, das atividades remotas, do *home office*, do contágio, morte e vírus. Mas também, como o ano da solidariedade, da esperança, da reinvenção e do nascimento da Revista Cidade Nuvens!

Boa leitura!

Andréia Paris

# DOSSIÊ TEMÁTICO

Em tempos de valorização da presença no campo da Arte, vale indagar como os artistas, de áreas como teatro, música, dança, circo, performance, cinema e audiovisual, sobrevivem sem a possibilidade do contato físico? Como esses artistas da presença alimentam sua criatividade sem a respiração do fruidor? A tragédia contemporânea de dimensão planetária provoca embates que remontam às questões da reprodutibilidade da arte de Walter Benjamin. Acrescido a questões de suporte, o artista ainda está sufocado por vozes autoritárias que insistem em desmerecer toda a forma de diferença. Diante dessa realidade, a revista **Cidade Nuvens** propõe como reflexão estas questões que se colocam de forma imperativa em nosso fazer artístico.



EAD - 2020  
MAYANA AQUINO SCHATZMAN

## O TEATRO DE GRUPO NO RIO GRANDE DO NORTE E A PANDEMIA DA COVID-19

### LE THÉÂTRE DE GROUPE DANS LE RIO GRANDE DO NORTE ET LA PANDÉMIE DE COVID-19

Adriano Moraes de OLIVEIRA<sup>1</sup>

João Lucas BENTO<sup>2</sup>

Quemuel Costa GOMES<sup>3</sup>

#### RESUMO

O presente texto tem como objetivo refletir sobre as condições de trabalho de grupos de teatro no contexto potiguar da pandemia de coronavírus. É uma reflexão feita por três indivíduos que pesquisam o teatro de grupo e suas implicações poéticas, estéticas e políticas. Como a principal característica de grupos de teatro que operam próximos a lógica do “teatro de grupo” é a horizontalidade nas decisões e, conseqüentemente, o enfrentamento coletivo dos desafios que se impõem a quem deseja produzir e viver profissionalmente do teatro, buscamos evidenciar como a circunstância da pandemia é enfrentada por parte dos coletivos potiguares. Assim, este artigo busca descrever e refletir sobre os desafios que se impuseram aos grupos de teatro potiguares num momento em que o coletivo é obrigado a encontrar meios e formas de seguir com sua existência.

Palavras-chave: Teatro potiguar, teatro de Grupo, pandemia do coronavírus, pesquisa teatral.

#### RÉSUMÉ

Ce texte vise à réfléchir sur les conditions de travail des troupes de théâtre dans le contexte de la pandémie de coronavirus. C'est une réflexion faite par trois individus qui recherchent le théâtre de groupe et ses implications poétiques, esthétiques et politiques. Comme la caractéristique principale des groupes de théâtre qui opèrent à proximité de la logique du «théâtre de groupe» est l'horizontalité dans les décisions et, par conséquent, la confrontation collective aux défis qui s'imposent à ceux qui souhaitent produire et vivre professionnellement dans le théâtre, nous cherchons à montrer comment une situation de pandémie a été rencontrée par des collectifs de potiguares. Ainsi, cet article cherche à décrire et à réfléchir sur les défis qui ont été imposés aux troupes de théâtre potiguares à une époque où le collectif est obligé de trouver les voies et moyens de continuer leur existence.

Mots-clés: Théâtre Potiguar, théâtre de groupe, pandémie de coronavirus, recherche théâtrale.

1 Doutor em Educação. Mestre em Teatro. Bacharel em Artes Cênicas. Professor da área de Teatro/PPGARC/UFRN.

2 Mestrando em Artes Cênicas/PPGARC/UFRN (CAPES).

3 Bolsista de Iniciação Científica/UFRN.

## O TEATRO DE GRUPO NO RIO GRANDE DO NORTE E A PANDEMIA DA COVID-19

### INTRODUÇÃO

A imposição de isolamento social que acometeu a humanidade pela pandemia de coronavírus desde o final de 2019 exigiu que toda a cadeia criativa das artes da cena reorganizasse seus modos de produção. Atividades que precisavam da presença de espectadores foram paralisadas de forma abrupta e os trabalhadores da cena sofreram rapidamente o impacto econômico da pandemia de forma contundente.

Em função da situação de emergência de saúde, as formas encontradas para a reorganização das atividades dos trabalhadores da cena potiguares têm sido feitas, principalmente, com o objetivo de garantir a sobrevivência do setor. Por isso, as propostas e experiências que foram e estão em desenvolvimento<sup>4</sup> ou, ainda, em gestação têm sido amplamente executadas, difundidas e debatidas por meio de redes sociais e outros espaços virtuais.

Como o objetivo desse texto é refletir sobre a situação dos grupos de teatro<sup>2</sup> Rio Grande do Norte frente à pandemia de coronavírus, selecionamos para o desenvolvimento dessa Como o objetivo desse texto é refletir sobre a situação dos grupos de teatro<sup>5</sup> Rio Grande do Norte frente à pandemia de coronavírus, selecionamos para o desenvolvimento dessa reflexão aquelas ações que se aproximam do escopo de nossa pesquisa, a saber, o teatro de grupo<sup>6</sup>.

### O TEATRO NO RN ANTES DA PANDEMIA

Os modos de produção de teatro no RN não diferem muito de outros estados brasileiros: 1. a maior parte da produção se concentra na capital e em cidades com maior concentração demográfica; 2. boa parte dos artistas do interior acabam se desdobrando em mais de uma profissão para garantir seu sustento e o de suas famílias; e 3. O financiamento das produções e da difusão dos espetáculos dependem, em quase a sua totalidade, de editais públicos, principalmente aqueles de âmbitos municipais, estaduais e do sistema S<sup>7</sup>.

Em uma breve consulta nas publicações dos principais veículos de comunicação do RN<sup>8</sup>, além da verificação dos espaços virtuais dos coletivos, podemos afirmar que a cena potiguar estava com uma produção razoável. Principalmente se considerados os sucessivos ataques que a cultura vem sofrendo desde 2016.

Se olharmos apenas para os últimos dois anos (2018 e 2019), verificamos uma significativa produção dos grupos de teatro, principalmente com uma boa organização de trabalho de grupos potiguares. Eis alguns exemplos:

4 Esse texto foi escrito entre junho e julho de 2020

5 A ideia de um teatro de grupo tem sido debatida profundamente e com uma produção de pesquisas sobre o tema, principalmente a partir dos anos 1990. Pesquisadores como André Carreira, Iná Camargo Costa, Narciso Telles, Silvana Garcia, Sílvia Fernandes, Valéria Oliveira e Rosyane Trotta, para citar alguns estudiosos do tema, forneceram contribuições importantes para essa forma de organização coletiva do trabalho teatral. Nesse momento, optamos por não introduzir o debate sobre a natureza do teatro de grupo por considerar que essa discussão tem sido suficientemente debatida e propagada no campo teatral e, também, para privilegiarmos a apresentação do foco de nossa pesquisa que é o teatro de grupo no Rio Grande do Norte.

6 Entende-se por uma das formas mais utilizadas nos últimos tempos para a organização do trabalho teatral e que se opõe aos modelos empresariais de produção de teatro.

7 SEBRAE, SEST, SENAT, SESC, SENAC, SESI, SENAI, SESCOOP e SENAR.

8 Fontes: (<http://www.tribunadonorte.com.br/>), (<https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/>), (<https://agorarn.com.br/>), (<https://papocultura.com.br/>), (<https://defato.com/home>), (<http://blogdoserido.com.br/noticias/>), <https://www.guiademidia.com.br>.

1. A Trapiá Cia Teatral<sup>9</sup>, de Caicó, criada em 2014, conta com repertório de obras e teve seu espetáculo de estreia, “P’s” (2014), circulando por 25 cidades brasileiras por meio do Palco Giratório do SESC, edição de 2018.

2. O Clowns de Shakespeare<sup>10</sup>, de Natal, criado em 1993, além de manter um repertório de espetáculos, o grupo desenvolve uma série de ações pedagógicas e de intercâmbio no próprio estado, no território brasileiro e na América Latina. Um episódio ocorrido com o “Clowns”, em 2019, é emblemático para entendermos um dos prismas do contexto dos trabalhadores da cena no último ano, particularmente com o fim do Ministério da Cultura e com as ações de patrulhamento ideológico do governo Bolsonaro. O ato de censura com o cancelamento da temporada do espetáculo “Abraço” (2016), que ocorreria no espaço Caixa Cultural, em Recife, repercutiu nacionalmente. Com isso, o Clowns protagonizou mais um movimento de resistência a esse tipo de ataque ao teatro e à arte no país. O outro lado do prisma contextual é que o movimento de resistência logo se impôs e apresentações foram realizadas em Recife, São Paulo e, também, em Natal.

3. A produtora Casa de Zoé<sup>11</sup>, criada em 2017, circulou com o espetáculo “Meu Seridó” (2017), por 46 cidades brasileiras por meio do Palco giratório em 2019. Além do espetáculo, o grupo realizou atividades pedagógicas em cada uma das cidades.

4. O Grupo Carmin<sup>12</sup>, criado em 2007, tem apresentado as suas duas obras de repertório “Jacy” (2013) e “A invenção do nordeste” (2017) por todo o país, ganhando reconhecimento por meio de prêmios importantes como o Prêmio Shell de Dramaturgia, edição 2019. O grupo está à frente da Casa da Ribeira, um importante espaço teatral independente da capital potiguar. Esse espaço tem sido mantido prioritariamente com bilheteria, o que por si só, revela um trabalho hercúleo do grupo para garantir o funcionamento do espaço que, além da sala de espetáculos, conta com galeria de arte, café e biblioteca.

5. A Cia Pão Doce de Teatro<sup>13</sup>, criada em 2002, em Mossoró, já circulou pelo país e tem realizado apresentações em diversos circuitos do interior do RN. Entre 2018 e 2019, a Pão Doce circulou com os espetáculos “A casatória c’a defunta” (2014) e “O torto andar do outro” (2018) por meio de editais municipais e estaduais. Uma importante difusão desses trabalhos ocorreu no final de 2019, quando o grupo fez temporada de uma semana, em Fortaleza, no espaço Caixa Cultural.

6. O Grupo Estandarte<sup>14</sup>, criado em 1986, tem seguido com suas produções de forma independente, mas mantendo uma regularidade de apresentações de seus espetáculos marcadamente engajados. O espetáculo “Mulheres invisíveis” (2018) fez diversas temporadas nos últimos dois anos.

9 Mais informações: <https://trapiaciateatral.com.br/index.html> Esse texto foi escrito entre junho e julho de 2020

10 Mais informações: <https://www.clowns.com.br/o-grupo/>

11 Mais informações: <https://casadezoe.com.br/>

12 Mais Informações: <http://www.grupocarmin.com/>

13 Mais informações: <https://www.ciapaodoce.com/>

14 Mais informações: <http://grupoestandartedetatro.com.br/wordpress/> e

<http://culturaavoante.blogspot.com/2014/08/grupo-estandarte-de-teatro-natalrn.html?>



7. O Grupo Estação de Teatro<sup>15</sup>, de Natal, criado em 2009, tem foco principal no teatro infanto-juvenil e na contação de histórias. O grupo estreou em 2019 um canal de contação de histórias e tem apresentado com frequência o espetáculo “Estação de contos” (2009) no projeto Bosque Encena, no Parque das Dunas, em Natal. O Estação possui outros espetáculos em repertório, dois dos quais tiveram temporadas nos últimos dois anos: “Guerra, formigas & palhaços” (2013) e “Quintal de Luís” (2014).

8. O Grupo Facetas, Mutretas e outras histórias<sup>16</sup>, de Natal e criado em 1999, tem atuado como promotor de um debate importante sobre políticas para o setor. À frente do Ponto de Cultura Rebuliço (2008), o Facetas foi pioneiro na ocupação do Território de Educação, Cultura e Economia Solidária, o TECESOL, que atualmente é sede do próprio Facetas, do Grupo Estação, da Casa de Zoé, do Estandarte e do Clowns de Shakespeare. Nos últimos dois anos, o grupo comemorou seus 20 anos apresentando os espetáculos “A ida ao teatro” (2008), “O bizarro sonho de Steven” (2009) “Sal, menino, mar” (2018) e “A jornada de um imbecil até o entendimento” (2018).

Os exemplos que acabamos de citar foram escolhidos apenas para ilustrar a produção do RN, mas é importante ressaltar que além dos que citamos, verificamos atividades nos seguintes grupos: Teatro As Cabras (Natal), Tropa Trupe (Natal), Atores à Deriva (Natal), A Máscara (Mossoró), Ciranduís (Janduís), Invisível de Teatro (Umarizal), Comboio de Teatro (Natal), Teatro Baobá (Natal), Filhos do Vento (Currais Novos), Interferências (Natal) e Asavessa (Natal). Como nossa pesquisa está em andamento, é provável que a atividade teatral do RN não se restrinja a esses grupos.

É, ainda, importante ressaltar o trabalho formativo e de fomento teatral realizado nas universidades públicas (UFRN e UERN), no IFRN, na educação básica, nas igrejas e templos diversos e que, por limite de espaço, não é possível detalhar nesse texto.

Da mesma forma, é fundamental marcar a influência nos modos de fazer teatro que emana das inúmeras e diversas manifestações da cultura popular, que carregam a teatralidade como elemento basilar e que, por esse motivo, sedimenta de forma enfática a cena teatral potiguar, inclusive em termos de gestão e produção.

## **A PANDEMIA E AS AÇÕES PARA GARANTIR O TRABALHO E A RENDA**

Com a declaração de pandemia de COVID-19 realizada pela OMS, em 10/03/2020, a cadeia econômica foi interrompida e os impactos atingiram diretamente trabalhadoras e trabalhadores da cena. Temporadas, apresentações, projetos foram cancelados e suspensos. O primeiro impacto foi de paralisia.

No contexto potiguar a situação foi enfrentada com certa facilidade de comunicação, pois o setor teatral já estava organizado em uma Câmara Setorial de Teatro. Essa câmara se configurou como o principal espaço de debate sobre as possibilidades de enfrentamento da crise.

15 Mais informações: <https://www.grupoestacaodeteatro.com.br/>

16 Mais informações: <http://facetasmutretas.blogspot.com/>

Diante do quadro de iminente calamidade, as redes sociais se tornaram aliados de artistas da cena que, a partir do segundo mês de pandemia (abril de 2020), passaram a oferecer suas obras de forma virtual e até mesmo a realiação de campanhas para manutenção de espaços e atividades de grupos. Um exemplo exitoso foi o que ocorreu com a campanha realizada pela Casa da Ribeira. Denominada #ficacasadaribeira, a campanha feita de forma virtual arrecadou no mês de abril o equivalente para manter o espaço por três meses.

Muitas reuniões virtuais foram realizadas com artistas da cena e, após rápido debate, a Fundação José Augusto (Governo do Estado do RN) lançou o edital #toemcasatonarede que selecionou projetos de diversas áreas, incluindo teatro e performance, que estão sendo desenvolvidos desde junho. Esse edital foi em formato de prêmio e garantiu um recurso emergencial de R\$1.900,00 por projeto/artista.

O sistema S<sup>17</sup> também criou formas de apoio a artistas. O SESC-RN tem realizado lives solidárias que arrecada fundos que são revertidos para artistas da cena, músicos etc. O SEBRAE-RN lançou o edital de economia criativa 2020, garantindo recursos de R\$10.000,00 para 05 projetos da área de artes cênicas, totalizando R\$50.000,00 de investimento.

Concomitantemente às lutas e ações governamentais e das ações do Sistema S, os grupos estão se organizando e criando formas de produção que passam, obrigatoriamente, pelo uso de plataformas digitais.

As atividades são muitas e abrangem lives, espetáculos ao vivo via YouTube e outras plataformas de streaming e exibição de obras gravadas. Muitos desses trabalhos servem para manter a conexão com a plateia e para garantir a subsistência dos grupos. São modos encontrados pelos artistas para manter a proximidade com os espectadores e, também, a vitalidade do coletivo.

## **A NATURAL ESCASSEZ DO PÚBLICO E O PROBLEMA DA PRESENÇA MEDIADA**

O fato é que se para muita gente, a impossibilidade do teatro surge apenas agora e aparenta ser motivo de frustração, para uma parcela ainda maior de artistas essa ausência é apenas o normal. Não é novidade para artistas de teatro ter que garantir a sua sobrevivência. Por diversos motivos, o teatro, infelizmente, não tem sido tão acessível quanto poderia ser.

Apenas para registrar essa escassez histórica de espectadores e levantar algumas suposições sobre as causas dessa escassez, em Natal, capital do RN, há apenas um teatro público aberto. O teatro público mais emblemático da capital potiguar, o Teatro Alberto Maranhão<sup>18</sup>, está fechado há mais de cinco anos. Um teatro público fechado significa mais dificuldade de circulação de bens culturais pela cidade, pelo estado e pelo país. Diminuída a circulação de obras, a consequência para muitos é ter menos acesso e, com isso, menos contato com a própria linguagem do teatro.

<sup>17</sup> Ver nota 3 acima.

<sup>18</sup> O Teatro Alberto Maranhão foi inaugurado em 1904 e reconhecido Patrimônio Histórico Nacional IPHAN em 1988. Está fechado desde 2015 por decisão judicial para adequações estruturais e de segurança.

De acordo com Fayga Ostrower, “a matéria objetivando a linguagem é uma condição indispensável para poder avaliar as ordenações e compreender o seu sentido” (1987, p. 37). Isso quer dizer que quanto menos contato com o fenômeno teatral – com manifestações típicas da arte teatral em toda a sua materialidade, isto é, no aqui/agora da cena em relação à plateia – menos intimidade com o teatro se estabelece.

A experiência de assistir uma peça gravada ou mesmo a de presenciar um evento cênico mediado por uma tela (smartphones, monitores) altera a relação ator versus espectador tão cara à arte do teatro. Para quem nunca esteve no teatro, pode ser uma experiência original, mas diz pouco sobre o próprio teatro. Para quem teve a experiência viva do teatro, para fazer uma referência a Eric Bentley (1967), o acesso à obra por meio virtual deveria, pelo menos em tese, estimular o desejo de assisti-la em presença sem mediação.

As experiências virtuais, embora configurem formas de contato com espectadores e meio de subsistência, tem a qualidade de ser pouco estimulante ou, pelo menos, pouco entusiasmante, no sentido dado a essa qualidade do teatro discutida por Rosenfeld (2000). Para este autor, no teatro se configura um.

(...) estado de exaltação, fusão e união mística, do entusiasmo, isto é, do “estar-em-deus” ou do “deus-estar-em-mim” – é neste estado de êxtase (do “estar-fora-de-si”) que o [homem] se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual (2000, p.22).

Na pandemia, o isolamento social impede o contato direto do ator com o espectador. Assim, o jogo teatral que se configura é distanciado por excelência e o espectador participa do jogo sem o aqui/agora fundante do teatro. A presença no aqui/agora que gera o entusiasmo por meio da relação direta entre seres dá lugar ao que já refletiu Denis Guénoun (2004), quando respondeu à pergunta: “O teatro é necessário?”. A resposta, para Guénoun, é complexa e parte do pressuposto de que o texto e a palavra não nos seduzem como outrora. Para esse teórico, o que o teatro possibilita hoje (final do século XX) é fazer com que espectadores busquem no teatro não ficções, mas ficções que expõem modos como atores se comportam. Trata-se mesmo de ir ao teatro para ver o jogo acontecendo.

Pensamos que as tentativas de muitos processos criativos que estão, nesse momento, em espaços remotos da cena se alinham justamente com a perspectiva de ver sentido na ação propriamente dita e não somente na representação. A presença do teatro mediada pela tela é tanto mais potente, quanto mais visível é a ação do trabalhador. Pode encantar mais o trabalho artesanal e finito do ator do que o resultado que, comparado à outras linguagens que se apoiam no audiovisual, como o cinema, é um resultado muitas vezes precário. Contudo, ao ver o esforço de um homem ou de uma mulher, mesmo que mediado por uma pequena tela de smartphone, aquela artesanaria que gera o entusiasmo se materializa e, com isso, o próprio teatro se configura enquanto jogo.

Não defendemos que o teatro será substituído pela experiência digital. Muito pelo contrário, o que se coloca é que a presença – mesmo no digital – é basilar para a materialização do fenômeno teatral. O que se pode supor é que o teatro, a partir dessas experiências com o meio digital, pode ampliar sua área de abrangência. Resta dizer que tanto atores quanto espectadores ganham intimidade com esse “pensar específico sobre um fazer concreto” (Ostrower, 1987, p. 32), sem a qual a interação fundamental entre fazedor e observador não se estabelece.

O que essa experiência da pandemia pode deixar de legado é justamente a ampliação da imaginação específica do teatro. Muitos de nós estão pensando e enfrentando de forma prática e com fins objetivos a própria sobrevivência da arte e, com isso, reinventam-se protocolos, criam-se novos horizontes e, sobretudo, mantem-se aquilo que é essencial no teatro, a sua materialidade. No caso atual, uma presença mediada pela tela, mas guardadas as qualidades do artesão que age diante de outros.

## **O TEATRO PÓS-PANDEMIA, ALGUMAS SUPOSIÇÕES**

Byung-Chul Han (2018), ao discutir o digital, nos informa que o verbo agir é o que governa a história. Podemos acrescentar sem qualquer receio de equívoco que o verbo agir é também a palavra do teatro. E que história e teatro se ligam naquilo que faz o humano ser o que é: um contador de suas histórias. Ocorre que a era digital produz algumas transformações no próprio fazer humano. Han nos chama a refletir se “seria hoje o agir, naquele sentido enfático, ainda possível?” (HAN, 2018, p. 60). Essa pergunta, mesmo feita anos antes da pandemia, aponta para outra: é possível um teatro em que a ação no presente e no aqui/agora dá lugar a uma ação em um espaço-tempo virtual e mediado, mesmo que em tempo real? Num mundo povoado por smartphones e onde a ação de passar os dedos não deixa de ser uma ação que envolve a totalidade do ser, é possível supor que o teatro amplie o sentido que tem dado à palavra ação, assim como refletimos acima acerca da questão da presença.

Ao chegarmos ao final do presente texto, não temos outra alternativa a não ser supor que a pandemia não está alterando o estatuto do teatro, mas esse estatuto é alterado pela própria era do digital. Os grupos de teatro potiguaros, por sua vez, estão utilizando técnicas e meios virtuais com a mesma frequência que coletivos em todo o mundo.

## **REFERÊNCIAS**

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes: 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

6456879897876554324567855787686556755676567887687876541111123432  
34544567876543456467665545676556555665556455879097658111111123454  
5654345678987654345445655654345678987654345678098091111111123432  
4345456765434567687675654545678980998765432343546311111111097867  
4354657687756453423546576564534545657566564545542111111110987654  
5678876543456789876789987654345678987654567678764111111765434567  
5433456787654334567765432134532234567890098765433111134567890234  
67890909876545654323432345678909876543456787654322112345678977890  
7654345467876543456786543345678987654332455667887611765430987654  
78987654332456789887656765678655467656745611111111111111111234  
7654345678654435676754435678765434567090111111111111111111098  
9876543564578799807867645647586976578911111111111111111111234  
567809867890234567890098765430987654311101111111111111119111123  
2234567890987654345678767890987654511162111111111111111140111123  
56434567894567656787654345678934311110231111111111111111354111143  
678767654565445678909876567890911187601111111111111119343111109  
8876543223456780909899872345621114356111111111111111125341111232  
454545654565456789098789098762111235111111111111111989111123232  
54563477906796078996793303948811130111111111111111112711110987654  
42334536457375453487992333435611117111111111111111161111765434567  
34565456567890987678909876543211111111111111111111109876545678  
67876543456765445676542345654321111111111111111111123345677890  
6789876540987654098765430987654111111111111111111145678098765432  
876543345678765456876544567887111111111111111111765432345678909  
787654u7654345678765678987651111111111111111111345678909878909  
87654334567654323456789876211111111111111111114356789098765434  
5433456765456787654309876511111111145671111111111123456789098765  
6544567890987654354354321111111115098521111111111065432345678909  
5456789876543345678945211111111145309811111111117355434567892345  
9345678902345674566686111111111765434111111111125345678909876543  
678987654567890000041111111116876551111111111234567890990987678  
5678909876543543543211111111150985211111111110654323456789098765  
5678902345674566686111111111765434111111111125345678909876543324  
6789023456745666861111111117654341111111111253456789098765433245  
98765433456789451111111111530911111111111355434567892345678900  
34567890887654411111111114566111111111112345678909876545654567  
2456787654554431111111112223431111111111334567890987654567809876  
43334567898765311111111567934521111111118765433456787655678909876  
544565567890985211111209876435811111145678945678945678909876567  
5676543333332211111234765676311111167890765433454332345678986  
8987654564567894111111654334565411111176543234567899876543345676

NÚMEROS COMPLEXOS - 2020  
LÍVIO DIEGO DUARTE BRANDÃO

## A PRESENÇA É UNIDIMENSIONAL?

# Circuitos remotos da crise afetiva no período pandêmico

## IS THE PRESENCE ONE-DIMENSIONAL?

# Remote circuitations of the affective crisis in the pandemic period

Naira CIOTTI<sup>1</sup>

Gleison Amorim da SILVA<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo foi escrito por dois autores que desenvolveram experiências de curadoria e ensino remoto em Artes Cênicas, explorando táticas para restaurar os laços afetivos e pedagógicos que se romperam no atual cenário necropolítico. As crises geradas pelo isolamento e fechamento das escolas causadas pela pandemia do novo Coronavírus nos levaram a pensar acerca da noção de presença na experiência de ensino remoto e de telepresença. Utilizamos a noção de performance como processo de comunicação hipertextual na criação de roteiros pedagógicos síncronos, como o evento #janelasafetivas, e na instalação #lousavermelha. A mesma noção foi explorada em #Circuitos, que são exercícios assíncronos criados como uma atividade lúdica para evitar conexões desinteressadas dos discentes da UFRN matriculados em componentes disciplinares em Artes cênicas em formato remoto, no ano de 2020. Constatamos que as propostas desenvolvidas pelos autores deste texto permitiram a utilização de metodologias flexíveis de ensino, compartilhando as dimensões presenciais do teatro em espaços remotos.

Palavras-chave: Professor-performer, presença remota na escola de artes, #janelasafetivas, #lousavermelha, #circuitos.

### ABSTRACT

This article was written by two authors who developed experiences of curatorship and remote teaching in Performing Arts, exploring tactics to restore the affective and pedagogical ties that broke in the current necropolitical scenario. The crises generated by the isolation and closure of schools caused by the pandemic of the new Coronavirus led us to think about the notion of presence in the experience of remote teaching and telepresence. We used the notion of performance as a hypertextual communication process in the creation of synchronous pedagogical scripts, such as the #janelasafetivas event, and in the installation #lousavermelha. The same notion was explored in #Circuitos, which are asynchronous exercises created as a playful activity to avoid disinterested connections of UFRN students enrolled in disciplinary components in performing arts in remote format, in the year 2020. We found that the proposals developed by the authors of this text allowed the use of flexible teaching methodologies, sharing the face-to-face dimensions of the theater in remote spaces.

Keywords: Teacher-performer, remote presence in art school, #janelasafetivas, #lousavermelha, #circuitations.

1 Naira Ciotti, é professor-performer (DEART/PPGARC-UFRN). Apresenta-se, desde 1994 como performer no cenário artístico, dentre suas obras, a mais conhecida foi a performance Imanência, com curadoria de Renato Cohen, uma estada de oito dias, realizada por oito intérpretes, na Casa das Rosas, São Paulo, 1997.

2 Gleison Amorim da Silva, é Coordenador do Teatro Marquise Branca-SECULT de Juazeiro do Norte/CE (2020); Professor Substituto do Departamento de Educação-URCA/CE; Professor-Performer e Mestre em Artes Cênicas (PPGArC/UFRN-2018); Licenciado em Teatro (CArtes/URCA-2015); Ator (DRT/3319-PE/2010); Tem experiência em Interfaces da Cena: Pedagogias do Teatro e da Performance.

## A PRESENÇA É UNIDIMENSIONAL? # Circuitos remotos da crise afetiva no período pandêmico

Uma vida não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria (DELEUZE, 2002, p.16).

O O uso de comunicação síncrona, como em smartphones, educação remota e plataformas de vídeo *streaming*, entre outras aplicações de tecnologia social, atesta a previsão do final do século XX de que as telecomunicações seriam utilizadas principalmente para interação interpessoal.

Yara Rondon Guasque Araujo<sup>3</sup>, em sua tese de doutorado (2005) acerca da telepresença como experiência, nos ensina que o uso mais frequente da tecnologia de banda larga concentra-se na comunicação entre as pessoas, uma vez que somos seres sociais, transformando a internet em uma praça virtual de socialização. Conforme investigado pela professora, os fatores que persuadem a nossa consciência a considerar uma experiência mediada como se fosse verdadeira depende da criação de modelos mentais que nos iludem com outras experiências de espaços de presença.

Fundamentada pelas teorias de Frank Biocca, Gilles Deleuze e Vilém Flusser, entre outros, a pesquisadora destaca que a telepresença privilegia a presença social como comunicação interpessoal sobre todas as demais.

Novas formas de interação com novos significados psicossociais são gerados, fato que exige o redelineamento do design das interfaces e dos aplicativos. Uma estrutura que tenha como prerrogativa o favorecimento de uma comunicação mais natural, com intervenções mais espontâneas de telepresença, do que a comunicação propiciada pela Educação à Distância e pelas salas de videoconferência [...] (ARAUJO,2005, p. 24).

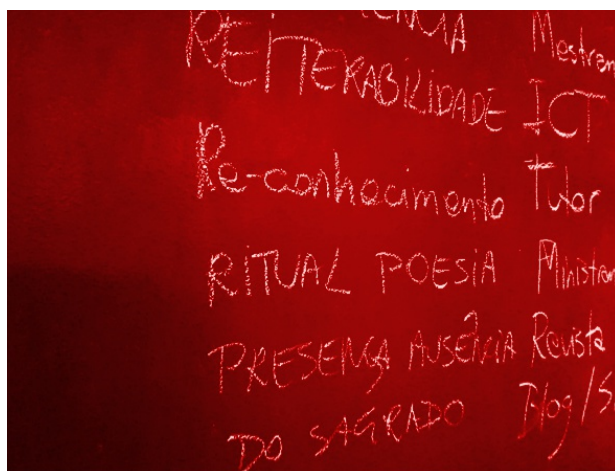
Teorizando a presença, Frank Biocca(1997) versa sobre os fatores que persuadem a nossa consciência a considerar uma experiência mediada como verdadeira. Em sua teoria, ele privilegia a presença social como comunicação interpessoal sobre todas as demais pesquisas, tais como a Robótica, a Engenharia e a Mecânica, por exemplo. Em nosso ponto de vista, a capacidade do usuário sentir-se socialmente engajado e próximo do outro interlocutor torna-se ponto de interesse para artistas e professores de arte no período de isolamento social motivado pela pandemia, a qual se arrasta por meses e que vem destruindo vidas em todo o mundo.

A representação do interlocutor no espaço virtual não precisa ser crível e não importa se a interlocução ocorre puramente com agentes humanos ou não, presentes ou não. Essa representação é determinada por fatores psicológicos e pela velocidade do sistema em dar *feedback* sobre a presença.

<sup>3</sup> Yara Rondon Guasque Araujo é Artista, Professora e Pesquisadora - UDESC. Desenvolve pesquisas na área de Artes, Mídia, com ênfase em Telepresença, vídeo, teleperformance, imersão, arte e tecnologia e arte.

A presença em ambientes remotos pode se fazer através da participação e/ou interação entre os docentes e discentes. A presença pode ser compreendida como uma atitude de encontro, é a ação ou influência de algo ou de alguém que vive em diferentes contextos em relação a nós mesmos. Em outras palavras, a participação é um tipo de presença e é a influência de algo ou alguém que vive em outro contexto. As imagens da presença estão nos órgãos vivos cujos corpos são apresentados por meio digital.

Fig. 1 - #lousavermelha<sup>4</sup>: Ensino Remoto na Telepresença



Fonte: Foto de detalhe da instalação “lousavermelha, usada como estratégia de ensino/aprendizagem”, produzido pelos autores Gleison Amorim e Naira Ciotti para a primeira experiência em ensino remoto, na disciplina eletiva do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulada Tópicos Especiais em Artes Cênicas<sup>5</sup> - PPGARC-UFRN, 2020.

As tecnologias minimizam o isolamento social<sup>6</sup> imposto pelas adversidades planetárias, geográficas, climáticas, econômicas, políticas e artísticas em que a presença depende da interação social e da capacidade do usuário de se sentir socialmente engajado e próximo do outro interlocutor.

A conectividade de presença remota, de acordo com uma possível atualização das ideias de BIOCCA (1997), diminui, também, o estresse causado pela separação de entes queridos, como, por exemplo, na pandemia, quando os riscos à saúde nos impedem de estarmos presentes. Esse fator de reatividade é a condição para definir que a comunicação por telepresença seja vista como uma presença social. Ocorre assim que o diálogo dos usuários mostra um mínimo de reatividade inteligente e é ativado mutuamente, isto é, quando os usuários acreditam que o ambiente apresenta o mínimo de inteligência em suas relações.

4 Experiência de educação remota junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGARc-UFRN, na disciplina de Tópicos Especiais em Artes Cênicas, 2020.

5 “lousavermelha” é uma instalação performativa criada por Naira Ciotti e o artista da música erhi Araújo que consiste em apropriar-se de um cômodo de sua residência e aplicar tinta de lousa numa das paredes. Seu objetivo foi criar uma simulação da sala de aula e também um ambiente comunicacional onde os moradores podem criar aulas e desenvolver treinamentos corporais.

6 O isolamento social no Brasil contemporâneo diante da pandemia global induziu os corpos dos cidadãos ao processo de reavaliação da presença e da existência humana (SAFATLE, 2020).



Mediados por telepresença, os corpos das virtualidades se multiplicam como suportes de espelho. O que aconteceria e quais os meios possíveis para criar uma relação de presença? Eis uma forma de buscar essas experiências para atuar em outros contextos: reperformatar em outras práticas, como uma espécie de inovação tecnológica na área das artes performativas. E, também, resgatar corpos arquivados, pois tem sido difícil para os artistas do teatro e das artes em geral desenvolverem suas ações no formato tradicional.

## **OUTRAS FORMAS DE EXISTÊNCIA, INDIVIDUAIS OU COLETIVAS**

Um fator importante a ser considerado é o engajamento da presença comportamental como espelho não verbal: a vez de falar e a troca de olhares, a imagem que o outro nos dá de nós mesmos, são sutilezas que afetam a negociação da interação. Questionamos o desconforto nos discursos de resistência à presença “de que é fácil e possível para nós humanos nos instaurar no aqui e no agora” (FERRACINI; FEITOSA, p. 13, 2017).

Nas ideias micropolíticas apontadas no livro *Micropolítica. Cartografias del deseo* (ROLNIK; GUATTARI, 2006); os autores revelam-nos que o sentido da micro/ação se inscreve nos conflitos e propõem uma mudança irremediável na cartografia das subjetividades. Para Suely Rolnik “A cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações” (ROLNIK, 1989, p. 62).

Na perspectiva micro, as ações dos grupos que estão no polo dominado se opõem ao grupo centralizador do polo dominante. A ação macropolítica, opera dentro desses conflitos por uma configuração social mais justa. Micro e macro se manifestam subjetivamente à medida que relatamos os modos de expressividade e criação. Na realidade, a micropolítica inscreve-se no campo performativo, não apenas para uma atividade artística, mas na forma inventiva e criativa de dar outras formas de existência, sejam individuais ou coletivas.

A ação para uma micropolítica compartilha do mesmo ponto de partida para a ação macropolítica, ou seja, as tensões necessárias decorrentes do potencial criativo de uma sociedade na busca por ações de mudanças sociais. Na micropolítica, são produzidas tensões visíveis, geradas a partir dos conflitos de uma cartografia dominante estabelecida por determinados contextos sociais, conflitos de classe, políticas raciais e de gênero etc.

O encontro denominado #janelasafetivas<sup>7</sup> (Fig. 2), ação destinada a evocar trabalhos de artistas, professores, pesquisadores e cidadãos - os corpos arquivados pelos cancelamentos múltiplos de contratos e compromissos firmados antes da pandemia - percorreu um caminho semelhante. Durante sete dias de experimentação de imanência, o evento mencionado levantou a questão: *O que pode o corpo em tempos de pandemia?* Fazendo uso de videoconferências para reunir pessoas de diferentes lugares<sup>8</sup>, através da comunicação via *Lives* na plataforma *Instagram*, utilizada como ferramenta para o compartilhamento de diálogos sobre processos autobiográficos, artísticos, políticos e culturais.

7 O evento realizado virtualmente em maio de 2020, por Gleison Amorim, objetivou uma ação micropolítica a partir de lives no formato de reuniões de repertórios emergentes durante o atual período pandêmico no Brasil. A palavra afeto, que intitula o evento foi inspirada pelo livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (SAFATLE, 2015), tem nos colocado no exercício de inventar outros corpos/presença no desamparo, medo, esperança e na tentativa de desenvolver formas mais articuladas nas relações entre os afetos e os corpos políticos.

8 O evento reuniu diferentes localidades como: Pernambuco, Bahia, Ceará, Rio Grande do Norte, São Paulo, Maranhão, Amapá e Bogotá.

Na ocasião, Naira Ciotti problematizou a ideia da telepresença ter mostrado que as redes de comunicação e informação promovem, sobretudo, dimensões da telepresença constituindo-se como uma ação de participação do nosso corpo em um ambiente virtual, e/ou depende do compartilhamento de um mesmo espaço virtualmente estabelecido, como nas vídeo conferências do *Google Meet*, por exemplo.

Fig. 2 - Evento Telepresencial #janelasafetivas



Fonte: Material de divulgação do evento, realizado por Gleison Amorim, em 2020.

Nesse exemplo, a questão da telepresença como inter-relação social estabelece que a comunicação, em que uma pessoa interage com outra por meio das tecnologias, percorre o espaço. Desse modo, neste período de isolamento social, a telepresença tem sido um lugar para as pessoas explorarem outras dimensões das suas presenças. Provavelmente, criaremos uma forma necessária de sobrevivência e desenvolveremos a capacidade de nos informar todos os dias, de sabermos como vão as coisas e o que podemos fazer diante de um processo de desmantelamento de afetos.

### O que estudamos quando fazemos teatro?

Os estudos de teatro contêm várias linguagens. Para ser um bom estudante de teatro, você precisa ser um bom leitor, precisa dominar a linguagem verbal, corporal, musical, espacial, social e tecnológica. Esse cruzamento de arestas teatrais, de linguagens, de estéticas que se misturam, são características da nossa pós-modernidade, da nossa contemporaneidade, das nossas preocupações estéticas contemporâneas.

Todavia, esse também pode ser um momento para nos deixarmos à deriva, quando não temos mais ideia de todo o conhecimento humano, no sentido enciclopédico. É uma visão mais fragmentada, mais confusa, como num processo cênico desconstruído, uma narrativa desmaterializada. Estamos exatamente diante do paradoxo de formar toda uma geração de professores-performers<sup>9</sup> em um momento de crise e traumas corporais. Nossa estratégia estética é a presença interdisciplinar (Fig. 3).

9 O Professor-Performer, é uma proposição elaborada para reconhecer nos estudos da performance “uma atitude pedagógica diferenciada. Não só corpo voz e lugar estão imbricados, como também, nessa forma de ver a performance, está implícita uma preocupação pedagógica” (CIOTTI, 2014 p. 62). O papel de um professor-performer como uma abordagem metodológica que concebe o corpo enquanto parte indizível, que sintetiza suas relações com os “conhecimentos e experiências da cultura” (CIOTTI, 2014, p. 28).

Fig. 3 - Cartografias de Pesquisa e palavras recorrentes.



Fonte: *Escritura performativa* produzida na plataforma digital Mentimeter<sup>10</sup>, pelos autores Gleison Amorim e Naira Ciotti para *disciplina remota*, em 2020.

## #Circuitos

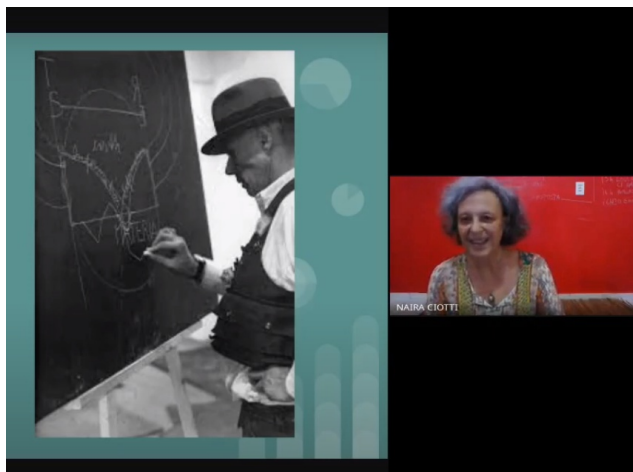
Quando interagimos em um processo de ensino remoto utilizando a tecnologia, podemos estar em dois ou mais lugares ao mesmo tempo. Criar algum tipo de percepção de que as performances que eu sou podem ser feitas para se conectar a uma máquina, para entrar diretamente no universo multimídia. Nosso senso de presença é expandido numa performance multidimensional.

Por exemplo, para nós, a experiência da instalação *work in progress*, de autoria de Naira Ciotti, intitulado *#lousavermelha* (Fig. 4)<sup>11</sup>, estabeleceu-se como uma ação artística e pedagógica para nos manter conectados à presença da participação de outras pessoas. E é a partir dessas relações que passamos para os circuitos de ação como uma espécie de sala de aula invertida, além das paredes das salas de teatro, escolas e universidades, refletindo a performance e telepresença como redes coexistentes de afetos presentificadas e nas suas virtualidades. Além disso, as performatividades micro/macro/políticas de corpos em isolamento social também revelaram-se como uma presença social engajada, visto que vivemos o isolamento social e todos os seus conflitos coletivamente.

10 Segundo os próprios desenvolvedores da plataforma: "Mentimeter é uma plataforma de apresentação interativa de apresentações, reuniões e palestras, transformando públicos passivos em colaboradores engajados. Damos voz a todos, independentemente de quão alto eles falam." Disponível em <https://www.mentimeter.com/press> acesso 21/11/2020.

11 Realizadas durante o componente curricular para ensino remoto da disciplina de Tópicos Especiais em Artes Cênicas - PPGARC-UFRN, 2020.

Fig. 4 - #lousavermelha: Joseph Beuys<sup>12</sup>



Fonte: *Documentação do Webmeeting acerca da relação entre arte e Sociedade a partir da obra do artista Joseph Beuys e sua ideia de escultura social, produzidos pelos autores Gleison Amorim e Naira Ciotti, 2020.*

A oferta de componentes curriculares e demais atividades acadêmicas, em formato remoto, tem por objetivo oferecer um ecossistema educacional que proporcione acesso temporário e planejado a suportes de ensino e instrução. Em resposta ao fechamento de escolas e universidades em tempos de crise, foi criado um formato emergencial de ensino remoto, que é uma modalidade de educação planejada com proposta pedagógica, materiais, ambiente e formato próprios.

Diante do surgimento de uma abundância de eventos virtuais em forma de *lives* e *webmeetings*, ocorridos no início da pandemia, nos propomos a oferecer compartilhamentos culturais, conferências, palestras, debates e entrevistas enviesados pelas ações micropolíticas da presença, momentos que passamos a chamar de circuitos de ensino/aprendizagem e experimentação em/sobre arte.

Nessa experiência de migrar um curso presencial para o formato remoto, um dos principais desafios consiste em criar formas de disponibilizar a experiência pedagógica on-line. Nessas circunstâncias, o que pode ser feito para garantir que o curso remoto obtenha um compartilhamento bem-sucedido de conhecimentos e habilidades?

Uma educação performativa pode ser uma solução estratégica a ser desenvolvida nesse contexto. O professor-performer pode interagir direta/indiretamente com os alunos e simular o seu envolvimento, pois os objetivos de aprendizagem a serem alcançados no formato remoto são um grande desafio para as técnicas tradicionais de ensino.

<sup>12</sup> Joseph Beuys (1921-1986), artista e professor alemão, considerado como um dos mais influentes do século XX. Trabalhava com materiais simples, como feltro, gordura e mel, produzindo por meio de várias técnicas e ações (*aktions*), termo cunhado pelo artista que poderia ser lido como performance, happening, pintura, escultura, vídeo e instalação. Sempre visto usando um chapéu de feltro e uma jaqueta de pesca com vários bolsos, mostrou um futuro possível.

Por este motivo, o método de trabalho na disciplina de Tópicos Especiais em Artes Cênicas ocorreu de forma processual em relação à participação efetiva dos discentes nos encontros educacionais, à sua assiduidade remota e ao desenvolvimento da disciplina como um todo, de modo a solucionar possíveis dificuldades encontradas tanto pelo docente quanto pelos discentes. A avaliação sucedeu-se de forma contínua de acordo com a abordagem dos conteúdos, bem como da articulação de procedimentos variados e a conexão com outros encontros telepresenciais (Fig. 5).

Fig. 5 - Performance remota a partir da noção de Rasabox<sup>13</sup>, onde os participantes foram convidados pela docente a explorarem suas geladeiras e buscarem sabores e sensações.



Fonte: Documentação do *Google Meet*, realizada durante ensino remoto das performances de #circuitos, 2020.

Ao tratar da performance em contextos educacionais durante o isolamento social, há dois fatores que gostaríamos de compartilhar. O primeiro refere-se aos termos de performance e docência num processo que nos tirou das salas de aula e nos fez migrar a procura de abrigo nas plataformas educacionais e redes sociais; o segundo diz respeito ao leque de possibilidades de novos cursos, workshops, eventos em *site specific*<sup>14</sup> criando outras conexões, com muitos lugares do Brasil.

No entanto, em particular, em nossos locais de trabalho ainda não há conectividade suficiente para o nosso formato de Lives e virtualidades. Muitos países não estavam preparados socialmente, principalmente, para as aulas de ensino remoto. Tornou-se um problema constante professores não encontrarem estruturas planejadas para tal fim. Assim, notamos a ausência de uma expansão das políticas públicas, por isso devemos pensar na necessidade dessas redes e conectividade chegarem democraticamente às populações. Desse modo, esperamos que os #circuitos estabelecidos: #janelasafetivas, #salainvertida, #lousavermelha, gerem uma rede de compartilhamento para outros laboratórios com potencialidades artísticas e educacionais<sup>15</sup>.

13 Segundo Richard Schechner, o rasabox pode servir como uma base de treinamento multidirecional, onde hábitos e padrões podem ser trazidos à luz e novas escolhas podem surgir. Seja como resultado de nosso treinamento cultural ou teatral ou de nossas histórias individuais, muitos de nós têm acesso limitado à experiência ou expressão de certas emoções. Segundo ele, nós observamos o poder de rasaboxes para libertar performers.

SCHECHNER, Richard. "Rasaesthetics". *The Drama Review*, Cambridge, Mass: MIT Press, Fall 2001 (T136).

14 A este respeito, nos atentamos a resgatar os corpos dos artistas e as invisibilidades neste período de isolamento social, tendo em vista que os encontros nos teatros, galerias, centros culturais, entre outros espaços coletivos, como bares, ruas, praças, mercados e festejos populares, mantêm-se suspensos.

15 Como no projeto da performance #Respiradouros: ações realizadas em formato de lives no Instagram com objetivo pedagógico expandido que abarcaram o espaço educacional in process, nas quais a compreensão afetiva do outro gerou processos de empatia no coletivo, por meio de circuitos, e em direitos humanos a partir de vivências com a identidade dos corpos da escola. disponível em [https://www.instagram.com/tv/CB0aZ5dnSz8/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/tv/CB0aZ5dnSz8/?utm_source=ig_web_copy_link) Acesso:26/08/2020.

Fig. 6 – Circuitação entre os performer Naira Ciotti e erhi Araújo através de práticas sonoras.



Fonte: Documentação ensino remoto, 2020.

## CONSIDERAÇÕES PRECÁRIAS OU ANTERIORES

Nesta pesquisa, construímos nossa prática laboratorial em um período de isolamento social, revelando a necessidade de os artistas manterem o sentimento de coragem compartilhada e de forma performática. A partir de agora, não se trata apenas de estabelecer uma boa comunicação entre os artistas, docentes e discentes, e as tecnologias. É preciso ter coragem para ir atrás das pessoas, estabelecer conexões, compreender os desafios do momento.

Como já dissemos, a investida de transformar um curso presencial em um formato remoto, com o intuito de criar formas de tornar a experiência de ensino disponível *on-line*, é um desafio. Esse fato nos levou a encarar o problema da telepresença do ponto de vista do aluno. Por isso, é importante impulsionar a atuação na condução de diretrizes e processos de aprendizagem do ensino da arte, que nos permitam cuidar das formas de migração dos meios presenciais de aula para o ensino à distância e, assim, auxiliar os alunos, graduados e professores, na utilização de metodologias experimentais.

Esse processo tem nos mostrado que há uma questão de privilégios, uma vez que nem todos em nosso país têm acesso à internet e aos meios digitais essenciais para o sucesso da conexão. É necessário um sentimento global de preocupação por parte dos pais, estudantes e professores sobre esse momento de nomadismo digital que o ensino à distância pode promover como ferramenta derivada da necropolítica<sup>16</sup> e da base do sistema neoliberal.

16 Termo criado por Achille Mbembe, em abordagem baseada na crítica de Michel Foucault sobre a noção de soberania e sua relação com a guerra e biopoder. Neste ponto, o pesquisador aponta a necropolítica como a reconfiguração das relações entre resistência, sacrifício e terror, “nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”.” (MBEMBE, 2016 p. 146).

Do ponto de vista da presença versus a telepresença no ensino de Artes Cênicas, é preciso inventar outras formas de materialização dos corpos, como o artista alemão Joseph Beuys fez em sua performance de 1974: *"I like America and America likes me"*<sup>17</sup>. Assim como nas religiões ou psicanálise, estamos nos reconectando com a ideia do sonho, de modo que o isolamento social pode traduzir uma necessidade de nos reconectar com nossas biografias e ancestralidades.

Desse modo, talvez pelo sentimento compartilhado de todos estarem vivendo a mesma experiência de dor e de isolamento em todo globo, há uma força energética, espiritual, criativa e política permitindo estes encontros. Como afirmaram Deleuze e Guattari, longe de ser indeterminado, o virtual é completamente determinado. Quando a obra de arte reivindica uma virtualidade em que mergulha, não invoca qualquer determinação confusa, mas à estrutura completamente determinada em que seus elementos diferenciais genéticos, virtualizados e elementos embrionários se aperfeiçoam.

Salvar os corpos dos artistas, silenciados pelos cancelamentos múltiplos e pelo isolamento social, como foi experienciado nas performances de #Circuitos, expressas neste artigo, desvela a coragem em tempo real que precisamos ter, como professoras e professores de arte, de enfrentar os medos de não sermos remotamente os mesmos professores-performers que somos presencialmente.

É impossível para o ensino de artes cênicas esquecer as diversas possibilidades interdisciplinares de atuação. Em nossa opinião, em um momento como este em que vivemos, um professor de teatro pode ser formado em uma área multidisciplinar em termos de performance.

Sejamos por um tempo especialistas em sermos multidisciplinares para atravessar esse momento preocupando-nos em aprender diferentes autores e participar da redação de artigos e atividades performáticas, como a curadoria de festivais no cenário da performance e da educação, por que não?

## REFERÊNCIAS:

ARAUJO, Yara Rondon Guasque. **Telepresença: Interação e Interfaces**. Ed. São Paulo: PUC-SP, 2005.

BIOCCA, F. (1997). **The cyborg's dilemma: progressive embodiment in virtual environments**. Journal of Computer Mediated Communication. 3 (2). Versão online: <http://www.ascusc.org/jcmc/vol3/issue2/biocca2.html>.

CIOTTI, Naira Neide. **O professor-performer**. Natal/RN: EDUFRN, 2014.

\_\_\_\_\_. **Museu como mídia: performance e espaço colaborativo**. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo– PUC, São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida**. Educação & realidade, v. 27, n. 2, 2002.

17 Nesta performance Beuys chega ao Aeroporto Internacional de Nova York deitado em uma maca, entra em uma ambulância e vai diretamente para a Galeria *René Block de West Broadway*, onde vive por três dias em uma gaiola com um coioote dentro, envolvido por um feltro, característica recorrente sentida em suas obras. Ele fez a escolha de um coioote, por ser um animal totêmico dos povos originários das Américas, em oposição ao animal totêmico branco da águia, criando uma escultura da ferida social que ele, como xamã, poderia curar.

FERRACINI, R., & FEITOSA, C. (2017). **A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas**. *OuvirOUver*, 13(1), 106-118. <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13 n1a 2017-8>.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: Artes & Ensaios – revista do ppgav/eba/UFRJ, n. 32, dezembro de 2016.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica**. Cartografias del deseo, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **Bem-vindo ao estado suicidário**. Instituto Hemisférico –São Paulo, 25 de março de 2020.

----- **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Divagando sobre os meses de Covid-19**. Instituto Hemisférico. New York City, 16 de maio de 2020.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way**. London: Violette Editions, 1998.

### **Referências hipertextuais:**

(Acesso em 16/08/2020)

Playlist das práticas performáticas realizadas em #circuitos:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLWZHjyLUJAZu0adSN4FTVEJMHJMUsp2d0>

Playlist das práticas das Videoaulas #lousavermelha

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLWZHjyLUJAZvzPwiBsucEKFIh1yG4zwfr>

Playlist das Iconografias do evento remoto #janelasafetivas: Performances em Telepresença -

[https://www.instagram.com/casatempo\\_/channel/](https://www.instagram.com/casatempo_/channel/)

<https://www.youtube.com/watch?v=P1Qu0mLPXG0&list=PLaXXZoE2AHmZxerwW3X7bWapBnn-40GDS&index=1>

Miradas em Desmontagem

[https://youtu.be/IPNrc\\_f0fS8?t=2](https://youtu.be/IPNrc_f0fS8?t=2)





# ARTIGOS



TEMPO DE PIPA - 2020  
SUZANA CARNEIRO DE SOUZA

## DO ROMANCE DE 30 À DRAMATURGIA REGIONALISTA NORDESTINA: Denúncia, desigualdade social, tradição e ancestralidade

### FROM THE ROMANCE OF THE 30's TO NORTHEAST REGIONAL DRAMATURGY: Denouncement, social imbalance, tradition and ancestry

João Dantas FILHO<sup>1</sup>

#### RESUMO

A partir da década de 1950 a dramaturgia regionalista nordestina teve uma importante participação no teatro brasileiro. Movidos pela tradição do Romance de 30, autores como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho foram seus principais representantes. É composta por fortes influências culturais como por exemplo as manifestações populares, além de denunciar os desmandos e as condições miseráveis de uma considerável parcela do povo do Nordeste. Existe atualmente, nessa região, uma nova geração de dramaturgos e dramaturgas que, em seus textos teatrais, apresentam as dificuldades sociais de ordem local. Por outro lado, é notório uma pluralidade presente nessa produção textual, uma mistura envolvendo a cultura em consonância com temáticas e estéticas de ordem mundial.

Palavras-Chave: Romance de 30, Dramaturgia regionalista nordestina, teatro nordestino.

#### ABSTRACT

From the 1950s on, the Northeastern regionalist dramaturgy played an important role in Brazilian theater. Driven by the Romance of the 30's tradition, authors such as Ariano Suassuna and Hermilo Borba Filho were its main representatives. It is made up of strong cultural influences such as popular expressions, in addition to denouncing the misdeeds and miserable conditions of a considerable portion of the people from the Northeast. Currently, in this region, there is a new generation of playwrights and playwrights who, in their theatrical texts, present the social difficulties within a local context. On the other hand, a plurality present in this textual production is notorious, a mixture involving culture in line with world-wide themes and aesthetics.

Keywords: Romance of the 30's, Northeastern regional dramaturgy, northeastern theater.

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA, Crato - CE. Possui experiência na área de artes, com ênfase em teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: Dramaturgia, Interpretação teatral, Teatro Cômico Brasileiro do Século XIX e História do Teatro Ocidental.

## **DO ROMANCE DE 30 À DRAMATURGIA REGIONALISTA NORDESTINA: Denúncia, desigualdade social, tradição e ancestralidade**

A temática utilizada no Romance de 30<sup>2</sup>, que criticava e denunciava as desigualdades sociais do país e principalmente do Nordeste, acabou influenciando o texto teatral e o teatro produzido nessa região do país. Isto quer dizer que o drama vivido pelo povo desassistido, tanto na sua condição social como nas situações conflituosas, passou a se desenvolver no campo da dramaturgia. Na proporção em que esses problemas passavam a ser inseridos no texto teatral, a miséria ia sendo retratada nos palcos. Dessa forma, chegava ao público a denúncia das desigualdades e da exclusão social enfrentada por muitos brasileiros e brasileiras.

Essa temática entusiasmou dramaturgos e dramaturgas do Nordeste, que passaram a trazer para seus textos temas envolvendo o povo nordestino, principalmente aquele do sertão e sua problemática social. Podemos compreender, neste sentido, que, com o surgimento da dramaturgia regionalista nordestina, a produção dramática brasileira se destaca, fortalecendo assim a história da literatura dramática brasileira.

Quando nos referimos à dramaturgia regionalista nordestina, não podemos deixar de lembrar que é necessário considerar o que se passava no teatro brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, envolvendo as novas propostas dramáticas. Como afirma Sábato Magaldi (1997), uma pluralidade de tendências envolvendo novas temáticas trouxe aos palcos textos teatrais que apresentavam a realidade brasileira como meio de revelar as grandes preocupações e enalços dos problemas do cotidiano. “Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri trouxeram [...] as contribuições mais efetivas e continuadas à dramaturgia brasileira contemporânea” (MAGALDI, 1997, p. 254). Neste sentido, vejamos o que nos diz a professora e pesquisadora Mônica Almeida Kornis (2020), em seu artigo intitulado Teatro:

[...]. O desenvolvimento das questões colocadas por esses dramaturgos teve importantes e variados desdobramentos para o teatro brasileiro nas décadas seguintes, tanto no que dizia respeito à conscientização popular e ao esforço de atingir um público amplo, quanto à possibilidade de aprofundamento das questões de caráter estético. (KORNIS, 2020, p. 01).

Essas novas intenções dramáticas, impulsionaram dramaturgos e dramaturgas do Nordeste e suas produções, no sentido de promover uma maior preocupação com a qualidade estética, direcionando seus olhares para a realidade local e assim inovando a dramaturgia nordestina.

Em virtude disso, a dramaturgia regionalista nordestina é marcada, principalmente, pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna que naquela época, através dos seus textos, causou uma determinada diferença em relação à dramaturgia escrita no Sudeste, uma vez que na produção desse dramaturgo encontram-se temas envolvendo a cultura popular do Nordeste e suas referências regionais. Desse modo, a temática apresentada por Suassuna acabou se contrapondo ao que até então estava sendo apresentado nos palcos paulistas, que privilegiava os textos estrangeiros montados e apresentados para o público da época.

2 Produção literária ficcional, inaugurada pelo escritor paraibano José Américo de Almeida com a publicação do romance *A Bagaceira*. Entre os escritores e escritoras dessa geração estão Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, com suas literaturas críticas que denunciavam as desigualdades sociais especificamente do Nordeste, envolvendo a vida espinhosa de homens e mulheres moradores e moradoras da zona rural dessa região do país.

Portanto, foi a partir da década de 1950 que a dramaturgia nordestina teve uma considerável participação no teatro brasileiro, um processo que continuou pelas próximas décadas. Autores como o paraibano acima mencionado, Ariano Suassuna, os pernambucanos Hermilo Borba Filho, Joaquim Cardozo e Luís Marinho, o alagoano Altimar Pimentel e o maranhense Aldo Leite, deixaram suas marcas na esfera da dramaturgia e do teatro brasileiro. Todos esses autores proporcionaram uma importante contribuição para a construção da história do teatro nacional, apresentando ao público a representação de vários aspectos que iam desde o imaginário regional até as particularidades históricas e políticas do Nordeste.

Movida pela tradição regionalista, a proposta dessa dramaturgia estava voltada para fazer dialogar com a cultura e o povo nordestino. Podemos compreender que a dramaturgia de Ariano Suassuna é constituída da própria imagem da região Nordeste em sintonia com os elementos da sua cultura popular, composta por lendas, fábulas, credices, mitos, além da literatura de cordel e outras narrativas que foram reescritas e dinamizadas por esse autor, dando suporte e garantia para a estabilização da dramaturgia de caráter regional nordestina.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), no livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, Ariano Suassuna constrói um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens: barrigudos, feridentes, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu “orgulho de sertanejo”:

O sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser “provação”, mas em que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 188).

A dramaturgia regionalista do Nordeste, iniciada em Pernambuco na década de 1950, vai se consolidando como um segmento literário típico dessa região. Trata-se de uma estética que abarca o regionalismo nordestino e ao mesmo tempo denuncia os desmandos e as condições miseráveis de vida de uma considerável parcela de moradores, especialmente o povo pobre do sertão, como ressaltam a pesquisadora Valéria Andrade e o pesquisador Diógenes Maciel (2011):

Anunciava-se aí, portanto, um projeto estético que, partindo da imaginação do imaginário popular do Nordeste, traduzia a intenção [...] de levar o povo da região a um auto-reconhecimento. (ANDRADE; MACIEL, 2011, p. 12 -13).

Nesse contexto, envolvendo a dramaturgia dos anos 1950, nasce o Teatro do Estudante da Paraíba, com uma proposta de renovação na cena teatral paraibana através da cultura popular, ou seja, algo semelhante ao que já vinha crescendo no vizinho Estado de Pernambuco. Além de outras montagens desse grupo, destacamos o espetáculo *Se o Guilherme fosse vivo*, em 1952, com texto de A. Torrado.

Nos anos de 1960, se desenvolve na Paraíba um movimento teatral no Teatro Santa Roza em João Pessoa – PB, e no Teatro Severino Cabral em Campina Grande - PB. A importância desse movimento foi o fato de o teatro ter sido empregado para resistir às decisões autoritárias utilizadas pelos militares, que se encontravam no poder. É importante lembrar que nessa época o teatro foi um dos atuantes políticos contra a repressão, enfrentou a ação dos militares, bem como dos atos institucionais, principalmente, o AI-5.

Assim, como em outros estados das regiões do país, a Paraíba não passou isenta diante dos acontecimentos gerados pela situação de repressão política brasileira. Nesse período, o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza, em João Pessoa, realizou uma encenação da peça *A intriga do Cachorro com o Gato*, de autoria do dramaturgo alagoano Altimar Pimentel. Esse texto trata de questões sociais em um universo onde as personagens são animais que assumem as atitudes humanas. Outro destaque na época foi o grupo Teatro de Arena da Paraíba, que em 1968 montou um texto de Paulo Pontes intitulado *Parai-bê-a-bá*. Essa encenação retratava a cultura do povo paraibano, bem como seus costumes e suas tradições. Nesse mesmo ano, essa montagem participou do Festival Nacional do Teatro, no Rio de Janeiro.

Em Campina Grande não foi diferente, a partir do ano de 1963, quando foi inaugurado o Teatro Severino Cabral, foram criados alguns grupos de teatro que procuravam realizar suas encenações a partir de temas que se aproximavam da realidade política da época, entre eles destaca-se o Grupo do Teatro Universitário. Tudo isso veio se fortalecer ainda mais nos anos de 1970, pois, além da presença da dramaturgia de autores como Paulo Pontes e Altimar Pimentel, surgem os textos da dramaturga Lourdes Ramalho, poeta e professora que, a partir de então, começa a ganhar popularidade com a presença da sua dramaturgia, não só na Paraíba, mas também no Nordeste. Essa autora possui uma obra dramática composta por cento e seis textos teatrais entre eles, *A mulher da Viração*, *Frei Molambo*, *A Feira*, *Os Mal Amados*, *Charivari*, *O Trovador Encantado*, *O Romance do Conquistador*, *As Velhas*, além de outros.

Atualmente, a produção cultural do Nordeste, de certa maneira, acaba atraindo outros setores brasileiros que possuem interesses voltados para a cultura nordestina e suas particularidades, principalmente naquilo que está relacionado à arte e a literatura. A literatura dramática, por exemplo, acaba sendo enxergada pelas produções audiovisuais, sobretudo do cinema e da televisão. Neste sentido, parte dessa produção realizada nessa região acaba por se fortalecer, ganhando destaque e notoriedade em nível nacional.

Em consequência disso, estabelece-se uma verdadeira dialética, pois, se de um lado consideramos a produção literária do Nordeste como ferramenta que complementa e revigora a dramaturgia nacional, por outro, os estereótipos, os clichês e as várias ideias de ordem degradante relacionadas ao Nordeste vem à tona.

Tudo isso acaba fortalecendo o discurso de quem vê o Nordeste como uma região subalterna, dependente, incapaz de resolver seus problemas sociais. Nesse universo ofensivo, abarcando o Nordeste e os nordestinos, especialmente quando se trata dos seus estereótipos, vejamos o que enfatiza Albuquerque Júnior (2011):

O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto. Não podemos cair, [...], no discurso da discriminação do Nordeste e dos nordestinos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30).

Albuquerque Júnior continua interrogando sobre questões específicas e avalia fatos, como por exemplo, quando se diz que os nordestinos são esquecidos, menosprezados e vítimas da história do país. Ele questiona também sobre os mecanismos de poder e saber, que incitam os nordestinos a se colocarem como vítimas, como colonizados, como miseráveis fisicamente e espiritualmente e como pobres coitados.

Dando continuidade à nossa discussão sobre a dramaturgia regionalista nordestina, podemos lembrar o pesquisador e dramaturgo cearense Oswald Barroso no seu artigo intitulado, *Cultura popular fonte da dramaturgia*, que nos oferece a seguinte informação:

A dramaturgia nordestina tem seu corpo principal referenciado na cultura de uma região, onde magia e encantamento dão substratos a um imaginário poético, que se recusa a ceder às imposições de uma racionalidade moderna hegemônica. Tanto no interior, quanto na periferia das grandes cidades, redutos de animismo povoam de narrativas míticas os ritos da vida popular, que se refaz em novos encantamentos. Encantar-se é transportar-se a outra dimensão da realidade, no caso, a dimensão artística, adentrar em uma lógica mágica e estética. Isto só é possível ao teatro de uma região onde a realidade é reinventada em metáforas e mimeses, verdade/imaginação, que se funde na linguagem dos sonhos, para produzir uma sociedade de visionários, justiceiros, taumaturgos, reinos encantados e pavões voadores. (BARROSO, 2012, p. 1).

Barroso, em seu artigo, continua citando uma série de manifestações populares que acabam trazendo importantes contribuições para o âmbito da dramaturgia regionalista, como os romeiros dos santuários mestiços, os brincantes das festas e folguedos, os poetas da literatura de cordel, das cantorias e das emboladas de coco, os cegos rabequeiros, os sanfoneiros, os mercadores com seus gestos mágicos e os artesãos inventores.

A dramaturgia regionalista nordestina é composta por fortes influências culturais provenientes de outros povos, que colonizaram essa região há séculos, tornando-se marca, como bem ressalva esse autor:

[...] desse Nordeste euroafricano, mourárabe e ameríndio, americanalhado e brasileiro em todos os seus devires, contraditório em sua riqueza, mas nunca pobres de espírito". (BARROSO, 2012, p. 1).



Existe atualmente no Nordeste, uma nova geração de dramaturgos e dramaturgas que, além de abraçar esse universo marcado por sua herança ancestral, não se limitam a escrever apenas o que chamamos de dramaturgia regionalista nordestina. Cada um desses dramaturgos e dramaturgas possuem uma considerável quantidade de textos teatrais que são levados aos palcos tanto com a direção da autoria, como por diretores e diretoras. A criação dramaturgical desses autores e autoras apresenta, como já foi dito, fatores sociais e humanos de ordem local, mas que muitas vezes se entrelaçam, unindo questões direcionadas ao regional a outras de caráter mundial.

Entre os dramaturgos dessa nova geração<sup>3</sup>, destacam-se, Oswald Barroso, Racine Santos, Paulo Vieira, Eliézer Rolin, Tarcísio Pereira, Álvaro Fernandes, Saulo Queiroz e as dramaturgas Celly de Freitas e Valeska Picado. Como bem diz Valéria Andrade (2010):

Ampliando os limites do território estético-cultural brasileiro, são numerosas as autoras do Nordeste que têm escrito para o palco, compondo uma constelação autoral significativa". (ANDRADE, 2010, p. 232).

Segundo Andrade (2010, p. 232) existem, no Nordeste, várias dramaturgas que acabam dando testemunho de "uma tradição de autoria feminina consolidada no contexto das artes cênicas brasileiras":

Da Bahia ao Ceará, podemos citar, além de Lourdes Ramalho, vários nomes, como Eleonora Montenegro, Aglaé Fontes, Ângela Linhares, Celly de Freitas, Vanda Phaelante, Zilma Ferreira Pinto, Clotilde Tavares, Aninha Franco, Haydil Linhares, Cláudia Guimarães, Lúcia Rocha, Cleise Mendes, Rosa Travancas, Adelice Souza, Cláudia Barral Mariane Freire, Paola Mammini. Embora grande parte da dramaturgia dessas autoras seja ainda apenas uma referência bibliográfica, temos aí, sem dúvida, uma produção que, [...], em crescimento, põe em questão vários paradigmas patriarcais, indicando um projeto emancipatório, articulado com uma proposta estética de valorização do imaginário e da cultura popular, [...]. (ANDRADE, 2010, p. 232).

3 Outros dramaturgos nordestinos: Alarico Corrêa Neto, Carmélio Reinaldo, Fernando Teixeira, Geraldo Jorge, Ednaldo do Egypto, Marcus Vinícius, Elpidio Navarro, Bráulio Tavares, Luiz Felipe Botelho, Gilsimar Gonsalves, Marcelo Costa, Oswald Barroso, Ricardo Guilherme, Walden Luiz, B. de Paiva, Emmanuel Nogueira, Rafael Barbosa, Rafael Lins, Newton Moreno, Gil Vicente Tavares, João Falcão, Aldo Leite, Vital Farias, João Denys, Cristovam Tadeu, Waldemar José Solha, sendo este último paulista-paraibano, além de outros que certamente existem, mas que não constam nas referências bibliográficas acessadas para a realização desta escrita. Estes autores acima citados, como diz o dramaturgo Paulo Vieira, "são donos de imensa profusão de personagens, de situações, de discursos que nos parecem transcender aos próprios textos, mas que revelam a força poética de autores vigorosos e abundantes, nas ideias e nas realizações dramaturgical". Disponível em:

Diante dessa conjuntura ainda devo acrescentar que, em uma pesquisa concluída em 2011, desenvolvida no Departamento de Teatro da Universidade Regional do Cariri - URCA, foram reunidos os nomes das dramaturgas da região do Cariri cearense<sup>4</sup>.

Os dramaturgos e as dramaturgas do Nordeste trazem em suas obras uma pluralidade envolvendo vários gêneros como tragédia, comédia, drama, farsa, além de textos destinados ao público infantil. Enfim, se existe nessa região uma tendência dramaturgica regionalista, não há como generalizar essa dramaturgia como sendo apenas de caráter regional.

Lembrando que, quando utilizamos o termo dramaturgia regional ou regionalista, geralmente estamos nos referindo a dramaturgia nordestina, especificamente aquela de conteúdo temático voltado para as questões locais, seja ela de ordem política, sociocultural, religiosa, etc. Neste sentido, mais do que exclusivamente regionalista, a dramaturgia nordestina pode ser caracterizada pela presença de uma “consciência regional”.

Afinal, atualmente é quase impossível encontrar um dramaturgo ou uma dramaturga do Nordeste que sintetize especificamente toda sua obra, como uma dramaturgia de caráter regional ou regionalista. Existe uma diversidade presente nessa dramaturgia, uma mistura envolvendo a cultura local em consonância com outras temáticas e estéticas. Entretanto, existe também uma consciência nordestina, no sentido de o regionalismo ter se tornado um tema predominantemente em voga, na dramaturgia do Nordeste, uma vez que seus dramaturgos e dramaturgas continuam retratando os problemas sociais, as raízes e as tradições culturais dessa região.

4 Esse trabalho intitulado, Estudo da Dramaturgia Cearense de Autoria Feminina foi desenvolvido pela aluna do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, Maria Edvânia Martins Barbosa (com uma bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq). Nessa pesquisa, a referida aluna foi orientada por mim. Nesse trabalho foram elencadas treze dramaturgas: Maria José de Sales (Mazé), Wilma Maciel, Maria Irani de Souza (Ni de Souza), Eraclides Bezerra, Francisca Valdécia, Iris Tavares, Eleni Portela de Oliveira, Lília de Carvalho Araújo, Sâmia Montenegro, Margarida Sofia, Érika Cristina de Souza, Elvira Cardoso e Maria Gonçalves. Depois da pesquisa concluída surgiu mais uma mulher que escreve para teatro: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cecília Maria de Araújo Ferreira (Ex-Cecília Raiffer). (A primeira já publicou alguns dos seus textos e a última teve seus textos editados e publicados em 2016, no seu livro intitulado: Três pontos sem ponto final).

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 5. Ed, São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. Veredas da Dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho**. Organização, fixação dos textos, estudo introdutório e notas de Valéria Andrade, Diógenes Maciel – Maceió: EDUFAL, 2011. p. 7-52.

ANDRADE, Valéria. A Força nas Anáguas: matizes de hispanidade na dramaturgia de Lourdes Ramalho. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (Orgs.) **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005. p. 315-331.

\_\_\_\_\_. A autoria feminina e o texto escrito para o palco: editar é preciso, ler também. In GOMES, André Luís. (Org.). **Leio Teatro**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

BARROSO, Oswald. **Cultura popular fonte da dramaturgia**. 2012. Disponível em: <[http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura\\_popular.htm](http://www.centrocultural.sp.gov.br/dramaturgianordestina/cultura_popular.htm)>. Acesso em: 08 Set. 2015.

DANTAS FILHO, João. **HOMENS NORDESTINOS EM CENA: Relações/tensões de masculinidades em As Velhas**, de Lourdes Ramalho. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. **Teatro**. In: O Governo de Juscelino Kubitschek/O Brasil de JK>Teatro. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Teatro>>. Acesso em: 21 Out. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.



DESMERGULHAR - 2020  
RODRIGO DE ALENCAR FREITAS JUSTO

# A INCOMENSURABILIDADE EM THOMAS KUHN E A IMPOSSIBILIDADE DE APLICAÇÃO A ESTRUTURAS DE ESTILOS ARTÍSTICOS

## INCOMMENSURABILITY IN THOMAS KUHN AND THE IMPOSSIBILITY OF APPLICATION TO ARTISTIC STYLE STRUCTURES

Mirian Martins FINGER<sup>1</sup>

### RESUMO

A intenção deste artigo é confrontar alguns juízos teóricos relativos à ciência e a arte abordando a impossibilidade de aplicação da noção de incomensurabilidade sobre a estrutura de conceitos artísticos. Para isso, será utilizada a teoria das revoluções científicas de Thomas Kuhn (1998-2006). Para este filósofo, a ciência apresenta uma estrutura e dentro dela há incomensurabilidade entre as teorias. Visto que o debate entre ciência e arte tem sido muito profícuo, atentar-se-á ao contraste entre quatro estilos artísticos para elucidar como esta teoria não é aplicável ao universo da arte. Inicialmente, a teoria de Kuhn terá uma breve exposição orientando o leitor sobre o conceito de incomensurabilidade. Ajustados a esta análise, serão acercadas quatro obras pictóricas, dos estilos Renascimento, Barroco, Romantismo e Realismo. Além de Kuhn, outros autores darão aporte ao que se pretende, tais como Nelson Goodman (1978) e Henrich Wölfflin (1989).

Palavras-chave: arte, estilos, ciência, incomensurabilidade.

### ABSTRACT

The intention of this article is to confront some theoretical judgments related to science and art, addressing the impossibility of applying the notion of incommensurability to the structure of artistic concepts. For this, the theory of scientific revolutions by Thomas Kuhn (1998-2006) will be used. For this philosopher, science presents a structure and within it there is incommensurability between theories. Since the debate between science and art has been very fruitful, attention will be paid to the contrast between four artistic styles to elucidate how this theory is not applicable to the universe of art. Initially, Kuhn's theory will have a brief exposition guiding the reader on the concept of incommensurability. Adjusted to this analysis, four pictorial works will be approached, in the Renaissance, Baroque, Romanticism and Realism styles. In addition to Kuhn, other authors will contribute to what is sought, such as Nelson Goodman (1978) and Henrich Wölfflin (1989).

Key words: art, styles, science, incommensurability.

<sup>1</sup> Professora do Dept<sup>o</sup> de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, doutora em Epistemologia e História da Ciência (UNTREF-AR), doutora em História (UFSM), mestre em Educação e graduada em Artes Visuais (UFSM). Atua na área de História, teoria e crítica da arte.

# A INCOMENSURABILIDADE EM THOMAS KUHN E A IMPOSSIBILIDADE DE APLICAÇÃO A ESTRUTURAS DE ESTILOS ARTÍSTICOS

## 1. A “ESTRUTURA” NAS HUMANIDADES

Primeiramente, alerta-se que não há neste texto qualquer escopo de demarcação quanto à ciência e à arte, mas sim, de esclarecer algumas especificidades que cabem a determinados domínios de estudo. Sabe-se que a arte é conhecimento, o que basta para alocá-la no mesmo *status* que a ciência natural.

Adota-se, neste escrito, a oposição da vertente tradicional da história, que rejeita o mito da objetividade, possibilitando ajustar as teorias aqui analisadas dentro de um modelo relativizado, seja em narrativa literal, seja metafórica. Admite-se também o conceito de Nelson Goodman (1984), por meio do qual o autor defende que não há dicotomia entre arte e ciência, no que se refere a qualquer juízo de valor. Apesar de disporem de recursos diferentes, arte e ciência têm o mesmo desígnio e seus efeitos são similares, pois ambas visam a criar versões de mundos. Desse modo, ciência e arte são dois modos de compreender o mundo e a diferença entre elas reside em certas características simbólicas. Foi assim que Goodman construiu uma teoria estética alicerçada por seu entendimento lógico, através de sistemas simbólicos. Os sistemas simbólicos estão construídos por meio de suas propriedades literais, ou seja, de suas formas. Os símbolos, por estarem atrelados a forma, representam os estilos de cada época demonstrando certos paradigmas que, de tempos em tempos, são retomados. Os paradigmas utilizam uma linguagem, segundo a qual, cada período defende a sua “verdade”. E para Goodman, cada verdade deve ser admitida dentro de sua versão de mundo, criado por meio de suas inter-relações, bem como da possibilidade de suas incorreções. Portanto, não há aqui nenhuma hierarquia neste sentido.

Muitos estudos aplicam a obra “A estrutura das revoluções científicas” (1998) de Thomas Kuhn ao vocabulário das humanidades. Ainda que o filósofo defenda que aquilo que os cientistas compartilham não apresenta uma uniformidade suficiente para conferir a uma comunidade científica uma coerência objetiva e universal de seus métodos, o uso de seus termos no meio das humanidades pode ser equivocado.

Kuhn chama atenção para as diferenças de desenvolvimento sofrido pelas ciências e outras áreas de estudo. Sua linha demarcatória encontra-se no argumento de que nas ciências naturais há sempre a tentativa de resolução de problemas. Enquanto na atividade das ciências humanas “há um argumento forte e bem conhecido contra a possibilidade de algo idêntico à pesquisa normal solucionadora de quebra-cabeças.” (KUHN, 2006, p. 273).

Sua teoria apresenta para a ciência dois tipos de desenvolvimento: o normal<sup>2</sup> e o revolucionário<sup>3</sup>. Visto que nas ciências naturais a resolução de problemas concentra-se na busca de estabelecer um novo paradigma – ou “matriz disciplinar”, a partir de seu posfácio de 1969 –, para as humanidades há a constante mutação destas matrizes. Ao se tomar como modelo os estilos artísticos, este argumento pode responder a questão das diferenças. Afinal, a variação da matriz está condicionada à interpretação de cada artista em “solucionar problemas”, por maior que seja seu critério de demarcação. Ainda que, grosso modo, um estilo possa ser “normal”, enquanto útil, para muitos artistas, e “revolucionário”, quando em seu esgotamento. Se transferido o argumento de Kuhn para o mundo da arte, o grau de compatibilidade se desfaz, pois a arte muito mais questiona do que procura por respostas.

<sup>2</sup> A ciência normal é aquilo que produz os tijolos que a pesquisa científica está sempre adicionando ao crescente acervo de conhecimento científico.” (KUHN, 2006, p. 23-24).

<sup>3</sup> A ciência revolucionária “envolvem descobertas que não podem ser acomodadas nos limites dos conceitos que estavam em uso antes de elas terem sido feitas.” (KUHN, 2006, p. 25).

Kuhn toma-se surpreso com a reação de outras áreas diante da possibilidade de aplicação de sua teoria a outros domínios. E neste sentido, entende-se esta surpresa através do comentário que faz a respeito de seu texto original da “Estrutura”,

Na medida em que o livro retrata o desenvolvimento científico como uma sucessão de períodos ligados a tradição e pontuados por rupturas não-cumulativas, suas teses possuem indubitavelmente uma larga aplicação (KUHN, 1998, p. 255, grifo nosso).

O uso do termo “rupturas”, acertadamente, se aplica às teorias artísticas, mas quando seguido de “não-cumulativas” rompe-se definitivamente, pois Kuhn defende que não há diálogo entre uma teoria e as que lhe antecedem. E é por este viés que este texto pretende demonstrar a incoerência de aplicação de um de seus conceitos no domínio da arte: o conceito de Incomensurabilidade.

### 1.1 A Incomensurabilidade em Thomas Kuhn

O modelo de desenvolvimento científico que Kuhn apresenta possui uma estrutura que, simplificada, oferece o seguinte formato: uma ciência pré-paradigmática, uma paradigmática, uma normal, uma anomalia, uma revolução, um novo paradigma e novamente o estabelecimento de uma ciência normal. Não se adentrará em cada conceito, mas se discorrerá sobre a “incomensurabilidade”, termo do glossário de Kuhn para ponderar sobre a impossibilidade de comunicação entre teorias, no que tange ao uso de sua linguagem. Desse modo, o interesse em “incomensurabilidade” visa a demonstrar sua impossibilidade de aproveitamento no domínio artístico.

Aclarado por Kuhn (2006, p. 50), o termo é empregado de maneira metafórica, ou seja, o que era entendido, anteriormente, no campo matemático, como “nenhuma medida comum”, é tomado por ele como “nenhuma linguagem comum”. Ou seja,

A afirmação de que duas teorias são incomensuráveis é, assim, a afirmação de que não há uma linguagem, neutra ou não, em que ambas as teorias, concebidas como conjuntas sentenças, possam ser traduzidas sem haver resíduos ou perdas. (KUHN, 2006, p. 50).

Para maior esclarecimento referente à incomensurabilidade utiliza-se o exemplo de Kuhn. Os gregos viviam em um mundo diverso do atual e ainda que os céus deles fossem os mesmos de hoje, os conceitos daqueles divergem destes.

A distorção e a má representação resultantes de uma descrição dos céus deles no vocabulário conceitual requerido para descrever os nossos é um exemplo do que naquele momento chamei de incomensurabilidade. (KUHN, 2006, p. 270).

A incomensurabilidade em Kuhn sugere que não há probabilidade de alternativa entre teorias. Portanto, teorias diferentes cabem a mundos distintos e não é possível traduzi-las de uma para a outra. A incomensurabilidade trabalha similarmente para as teorias científicas e nenhuma medida comum pode ser aproveitada para o estudo de teorias distintas. No entanto, para as humanidades não cabe esta defesa, pois, entendendo que cada estilo apresenta uma “matriz disciplinar”, ou seja, um paradigma – ainda que possam diferir em seus conceitos –, é possível empregar o mesmo vocabulário a mais de uma teoria.

## 2. AS TEORIAS HISTÓRICAS DOS QUATRO ESTILOS

Alerta-se, primeiramente, que a sequência cronológica dos estilos não será considerada. Visto que seria muito óbvia a comparação entre Renascimento e Neoclássico, adotou-se como exemplar o Realismo.

O brilhante trabalho desenvolvido por Henrich Wölfflin em “Conceitos fundamentais sobre a história da arte” (1989) servirá de modelo para se iniciar o debate. Os pares conceituais apresentados pelo autor percorrem comparações entre os estilos Renascimento e Barroco. O primeiro par contrapõe o “linear” e o “pictórico”, em que o Renascimento está caracterizado pela primeira propriedade e o Barroco pela segunda. No próximo par conceitual estão o “plano” e a “profundidade” que, do mesmo modo, são respectivos aos dois estilos. No terceiro estudo, na mesma concomitância, Wölfflin acomodou a “forma fechada” e a “forma aberta”. “Pluralidade” e “unidade” são as diferenças que analisam as duas maneiras estéticas no quarto par eleito pelo historiador. E, finalmente, a dupla de critérios aplicados aos modos artísticos, “clareza” e “obscuridade”. Será demonstrado como estes juízos podem se repetir nos outros dois estilos ora eleitos, revelando-se, assim, a impossibilidade de incomensurabilizar estas teorias.

### 2.1 Renascimento/Barroco – Romantismo/Realismo

Acompanhando Wölfflin (1989), este breve estudo tomará como critérios de análise os cinco pares conceituais acima citados. Acompanha-se aqui a afirmação do autor de que a história da arte é a história das suas formas. Assim, pode-se dizer que a expressão no Realismo em seus modos de representação obedece à mesma linearidade do Renascimento. Há clareza do que é representado em seus pormenores; visto de longe ou de perto o traço se mantém fiel à forma. Enquanto o Barroco interrompe a linha e a substitui por manchas; perde-se a noção do que está representado dependendo da distância que se toma da obra, critério acompanhado também pelos pintores românticos. A recusa do Barroco em relação ao eixo central adotado na estruturação da obra renascentista é também percebida no Romantismo, propriedade que oferece à pintura uma estrutura compositiva “aberta”. O cromatismo contido dentro da forma da renascença é revisitado pelos realistas, o que assinala certa “unidade” formal. A nitidez dos elementos compositivos é outra propriedade adotada, tanto pelos renascentistas quanto pelos realistas. Isso dá à obra a legibilidade pertencente ao critério “clareza”, diferentemente do Barroco e do Romantismo, que têm como propriedade a “obscuridade” formal alcançada pela pincelada descomprometida. A uniformidade nas composições da renascença e do realismo, aliada à perspectiva vinculada aos cânones matemáticos, comunica a narrativa em primeiro plano. Já para os barrocos e românticos, há um descomprometimento com qualquer estruturação naturalizada de representação e pode transmitir a mensagem num plano que não seja o primeiro. Neste grupo comparativo, é possível perceber que a dupla “plano” e “profundidade” se estabelecem conforme o estudo wölffliano. Finalmente, enquanto a pintura renascentista e a realista oferecem mais “unidade”, ou seja, cada figura representada tem sua independência, está apartada de sua vizinhança. Já as obras barrocas e românticas, dispõem seus protagonistas num espaço onde a relação é de mais intimidade. Às vezes, sobrepostas pela mancha fundem-se umas às outras, dando ao cenário a “multiplicidade” apurada por Wölfflin.



### 3. NEGANDO A INCOMENSURABILIDADE EM QUATRO ESTILOS

Desde Wölfflin há diversos estudos comparativos entre Renascimento e Barroco. Para ampliar o debate, tomam-se aqui mais dois estilos: o Romantismo e o Realismo, com uma obra de cada estilo.

A primeira obra é barroca, intitulada “Aristóteles com busto de Homero” (1653) de Rembrandt (imagem 1), a qual será equiparada à obra romântica “Cabeças decepadas” ou “Cabeças cortadas” (1818), de Théodore Géricault, (imagem 2). Para a outra dupla, Renascimento e Realismo toma-se respectivamente “A dama com um arminho” (1483-90), de Leonardo da Vinci (imagem 3), e “Bom dia, senhor Courbet” (1854), de Gustave Courbet, (imagem 4). A inversão dos dúplices de Wölfflin foi necessária em razão da cronologia dos dois estilos, pois o Romantismo antecede o Realismo.

Imagem 1 – Rembrandt van Rijn  
Aristóteles com busto de Homero -1653



Fonte:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>

Imagem 2 - Théodore Géricault  
Cabeças decepadas - 1818



Fonte:

<https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto->

Imagem 3 - Leonardo da Vinci  
A dama com um arminho  
1483-90



Fonte:

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/dama-arminho-da-vinci/>

Imagem 4 - Gustave Courbet  
Bom dia, senhor Courbet  
1854



Fonte:

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/bom-dia-senhor-courbet-gustave-courbet/>

Tanto no quadro de Rembrandt quanto no de Géricault, as figuras fundem-se com o fundo e com elas mesmas e a forma quase se perde em meio ao frenesi da pincelada. A característica **pictural** das duas obras acentua a ausência de fronteira formal entre figura-fundo e os artistas atentaram-se mais em representar a impressão que tiveram das figuras. Diferentemente de Da Vinci e Courbet, que delimitam os personagens dando a cada um o lugar de preenchimento linear. A cor, que delimita a forma, além de retida pelo desenho, é suave sem deixar qualquer vestígio de pincelada, há certa honestidade quanto ao que é visto e o que é representado - o que define as obras como **lineares**. Percebe-se então, que neste critério, os estilos Renascimento e Realismo são comensuráveis, assim como ocorre entre o Barroco e o Romântico, afinal são recorrentes em seus conceitos formais.

No segundo conceito, “profundidade” e “plano”, nota-se que as formas das figuras se afastam do fruidor, vão se perdendo ao fundo pelo escurecimento cromático e os elementos se subtraem no espaço compositivo. Os planos são sobrepostos e há um diálogo entre eles, são homogeneizados pelo movimento dado ao todo, o que as coloca na **profundidade** estabelecida pelos critérios de Wölfflin. Já nos quadros renascentista e realista – mesmo que estes apresentem certo volume – os elementos compositivos são articulados paralelamente e se relacionam com o espectador em primeiro plano, as figuras que narram a cena se relacionam de modo que o sentido de figura e fundo estão claramente definidos e heterogêneos. Não há hierarquia plástica entre os elementos, todos são construídos de maneira vívida e aparente. Dentro destes critérios pode-se dizer que a composição se configura como **plana**. Também nesta dupla de estilos repete-se a comensurabilidade.

Em “forma aberta” e “forma fechada” as figuras de Géricault e Rembrandt são expostas de maneira que rompem os limites do suporte. Na primeira, a representação do corpo de Aristóteles limita-se em sua metade superior e o cenário é recortado pelos limites da tela; no entanto, nada se perde da mensagem plástica. É como se a escala não fosse considerada e tal estrutura pudesse estar em qualquer dimensão. Igualmente na segunda, a narrativa é como um detalhe de uma obra maior, em que o drama da cena se esvai através das manchas e estas escoam pelas balizas do suporte. Nos dois casos as **formas abrem-se** ao espaço circundante. Contrariamente, Da Vinci e Courbet mantêm toda a narrativa dentro das raias do quadro. As estruturas compõem-se através do dualismo entre linhas horizontais e verticais. Todos os componentes participam do espaço compositivo e os ângulos e margens da tela integram a composição. Assim, a **forma se fecha** sem nenhuma intenção de rompimento do panorama encenado com o que lhe é exterior. Igualmente aos paradigmas anteriores, pode haver aqui incomensurabilidade somente entre as duplas de estilos.

No próximo dúplice - “unidade” e “pluralidade” - nota-se que nas obras barroca e romântica não há concentração formal; pelo contrário, as cores se mesclam de maneira a confundir o olhar do espectador. Há um fluxo compositivo onde a luz comanda o tema global numa integração dos elementos. Observa-se na dupla Barroco/Romantismo uma fusão da figura e do fundo, bem como uma figura à outra. Contrastes cromáticos e formais que vão se diluindo e **pluralizando as formas**. Em seu oposto, há uma distinção em cada elemento, as formas escultóricas de cada componente acomodam-se em uma **unidade** de participação cenográfica. Na obra renascentista, tanto a “dama” quanto o “arminho” são distribuídos isoladamente e podem ser destacados como um elemento apenas, bem como o realce em cada parte do que compõe cada figura, o que também ocorre com o quadro realista. Cada personagem, cada espaço cromático relata sua independência por meio do isolamento da luz que é igualmente projetada sobre cada um. É como se cada parte do quadro tivesse uma iluminação própria.

Não há, neste sentido qualquer miscigenação formal. E como em cada dupla de quadros, tanto em Renascimento/Realismo, quanto Barroco/Romantismo, verifica-se possíveis diálogos, suas teorias, portanto, são comensuráveis.

Na última dupla - “obscuridade” e “clareza” - as obras de Géricault e Reembrandt demonstram formas que fundem figura/fundo, a nitidez dos elementos plásticos é evitada. Certamente, não há neste recurso a intenção de enigmatizar o protagonista, mas sim de intensificar a visualidade sensual dos estilos. Assim, as duas obras privilegiam a propriedade **obscura** na representação daquilo que, às vezes, pode escapar da visão. A inconformidade desta qualidade personifica-se nas obras renascentista e realista. Observa-se que a limpidez formal obedece à demanda do artista, e esta deve se dar a partir do que a luz e a sombra permitem. Tanto Da Vinci quanto Courbet anunciam nas pinturas aqui expostas que aquilo que está contido dentro da linha é a representação da imagem, tal qual a natureza oferece e o olho alcança. Desse modo, a **clareza** é o que importa para a representação. Qualquer diluição formal está fora deste modelo. A representação do cão, por exemplo, na obra de Courbet, deve ser “um cão” que, de maneira racional e objetiva, não deve transcender a realidade. E, novamente, não há nos dúplices qualquer impossibilidade de diálogo.

Pode-se verificar que os critérios adotados por Wölfflin podem se mesclar, pois uma mancha, por exemplo, ao mesmo tempo em que pode dar a característica de “pluralidade”, também pode oferecer a propriedade de “forma aberta”, ou ainda de “obscuridade”. Diante do exposto, percebe-se que as características de uma obra plástica são descritas através da linguagem, e esta é possível através das propriedades literais da obra. Qualquer propriedade aplicada aos exemplares artísticos, independente de seu sistema simbólico, advém de suas qualidades formais. Estas qualidades, uma vez empregadas em diferentes períodos históricos, se estabelecem como paradigmas que, vez ou outra, são retomados. Desse modo, na arte, não há nenhum problema a ser solucionado, no que refere às questões de linguagem específica de suas teorias. O que é possível afirmar é que as teorias conceituais utilizam os mesmos modelos porque não há anomalias formais que se estabeleçam como revolução dos estilos. E se não há um paradigma a ser desconstruído e uma linguagem particular para cada teoria, não há incomensurabilidade.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo serviu para se examinar o caminho vantajoso do debate no que diz respeito à arte, pois, assim como a ciência, a estética filosófica prossegue com fendas que admitem permanentes estudos. Inicialmente, foi apresentada a existência de diferentes versões de mundos de Goodman e um brevíssimo olhar sobre o conceito de incomensurabilidade de Thomas Kuhn. Para o autor, há a impossibilidade de diálogo entre uma teoria e outra na área das ciências exatas, e também sugere que sua teoria não se aplica às humanidades. Os critérios empregados na análise tiveram como aporte a teoria de Wölfflin, que criou um diálogo por meio de uma mesma linguagem, elegendo cinco duplas de critérios de análise, ao confrontar o estilo Renascentista e Barroco. Ampliando este diálogo, se propôs uma comparação entre mais dois estilos, Realismo e Romântico, em que foi possível defender que o critério de incomensurabilidade de Kuhn não dá conta das teorias artísticas. Observou-se, ao fazer uma comparação entre os quatro estilos, que ocorre uma coerência de reinteração no que tange aos critérios formais destes estilos. A narrativa das questões formais de um estilo utiliza descrições de linguagens já existentes. Independente da teoria a que se aplica, a linguagem empregada no estilo não faz dela exclusiva ao que integra o seu discurso. Percebe-se uma coerência de idas e vindas que fazem dos estilos algo cíclico.

Acomodar a arte na teoria de Kuhn, assim como ao critério de incomensurabilidade, pode ser desacertado. Os aspectos intrínsecos da obra de arte são demarcados por suas propriedades formais e, através delas, constrói-se qualquer discurso a respeito de seus aspectos extrínsecos. A linguagem, por sua vez, é responsável pela construção de sua teoria. Dessa forma, é visível que os conceitos básicos se comunicam e é possível, assim, traduzir a teoria de um estilo para o outro, o que conduz ao remate de que a teoria kuhniana de incomensurabilidade não se aplica ao campo artístico.

## REFERÊNCIAS

COURBET, Gustave. **Bom dia, senhor Courbet**. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/bom-dia-senhor-courbet-gustave-courbet/> Acesso em jun. 2020.

DA VINCI, Leonardo. A dama com arminho. In CHARLES, Victoria et all. **1000 obras-primas da pintura**; tradução Eneida Vieira Santos, Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GÉRICAULT, Jean Louis Théodore. **Cabeças cortadas**. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/05-05-te%cc%82tes-coupe%cc%81es/>. Acesso em jun. 2020.

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianápolis: Hackett Publishing, 1978.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

----- . **O caminho desde a estrutura**: ensaios filosóficos; tradução Cesar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

REMBRANDT, van Rijn. **Aristóteles com o busto de Homero**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>. Acesso em: jun. 2020

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**; tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



OBJETO 8 - 2020  
LIGIA MEFANO

## A ARTE DE DES/RE/CONSTRUIR PATRIMÔNIOS: Debatendo intervenções em memórias e monumentos

## THE ART OF DE / RE / CONSSTRUCTING HERITAGE: Debating interventions in memories and monuments

Fernanda Rocha de OLIVEIRA<sup>1</sup>

### RESUMO

A derrubada de uma estátua de um mercador de escravos e sua substituição por outra de uma manifestante ativista da causa negra, na Inglaterra; intervenções com tintas e pichações no monumento que ressalta bandeirantes, no Brasil. Em comum, estes casos trouxeram debates relacionados a uma disputa de narrativas e de memórias. É objetivo do presente artigo analisar processos de construção, reconstrução e destruição desse tipo de monumentos sob a ótica da sua relação com o patrimônio cultural, com a memória e os discursos de poder/resistência relacionados aos grupos sociais que os legitimam ou confrontam. Para isso, foi elaborada uma breve revisão na literatura sobre o tema, bem como incorporados debates e matérias noticiadas em plataformas virtuais. Mediante articulação dos debates teóricos com as situações reais vivenciadas nacional e internacionalmente, foram propostas reflexões sobre os papéis da arte e da política nos processos de legitimidade social.

Palavras-chave: Monumentos, patrimônio, memória, arte, política.

### ABSTRACT

The removal of a statue of a slave trader and its replacement by another of a black activist protester in England; interventions with paints and graffiti on the monument that highlights bandeirantes, in Brazil. In common, these cases raised debates related to a dispute of narratives and memories. This article aims at analyzing the processes of construction, reconstruction and destruction of these types of monuments from the perspective of their relationship with cultural heritage, with memory and discourses of power / resistance related to the social groups that legitimize and / or confront them. For this, a brief review was elaborated through the literature on the theme, along with debates and news launched on virtual platforms. Through the articulation of theoretical debates combined with real situations experienced nationally and internationally, reflections on the roles of art and politics in the processes of social legitimacy were proposed.

Keywords: Monuments, heritage, memory, art, politics.

<sup>1</sup> Arquiteta e Urbanista pela UFPB (2011) e mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN (2015). Docente no ensino superior e pesquisadora. Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4116964397463443>>.

## A ARTE DE DES/RE/CONSTRUIR PATRIMÔNIOS: Debatendo intervenções em memórias e monumentos

### INTRODUÇÃO

Em junho de 2020 foi publicada matéria na Inglaterra com o título: “Manifestantes antirracismo arrancam estátua de mercador de escravos em Bristol” (O TEMPO, 2020). De acordo com o texto, o monumento seria uma homenagem a Edward Colston, sócio de empresa britânica responsabilizada pela escravização de 84 mil africanos no século XVII.

Ações que depredam algum tipo de patrimônio são, costumeiramente, consideradas abomináveis, vândalas. Mas para que se analise devidamente esse fato, é importante fazermos algumas contextualizações sobre o tema.

O ato supracitado integrou uma onda de protestos do movimento ativista internacional “BLACK LIVES MATTER”<sup>2</sup> (vidas negras importam). Originado em 2014, o movimento foi reacendido após a morte de George Floyd, negro estadunidense que foi sufocado no chão por um policial, em maio de 2020 (TAYLOR, 2018).

Assim, pode-se imaginar que a estátua do mercador não representava apenas uma condição estética aos expectadores daquela localidade, mas uma mensagem que relembrava fatos e memórias que afetavam negativamente as pessoas envolvidas no protesto.

Sabe-se que um monumento, por sua função memorial, é concebido como uma mensagem a ser repassada às diversas gerações. Nesse sentido, muitas vezes é associado a outros conceitos mais recentes, como bem cultural<sup>3</sup> e patrimônio<sup>4</sup>, que se referem aos elementos (materiais ou não) considerados referências para determinadas coletividades, tenham sido eles patrimonializados<sup>5</sup> ou não.

No caso do monumento ao mercador, sua função memorial foi alvo de protesto pela mensagem que passava: além de símbolo de um passado sofrido (Escravidão), representava repercussões deste “ontem” no presente (tratamento desumano de pessoas negras). Com isso, os apelos estético e histórico desse monumento não foram suficientes para legitimá-lo como um bem cultural para os grupos sociais envolvidos no ato da derrubada.

Por outro lado, a estátua da militante negra Jen Reid foi erguida no mesmo lugar<sup>6</sup>, mostrando-se um monumento validado como referência cultural porque traduz a mensagem que agora querem que seja passada às atuais e futuras gerações: vidas negras importam.

2 Trata-se de um movimento que luta contra a brutalidade policial, o racismo e outras violências direcionadas a pessoas negras.

3 Consolidado a partir do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do IPHAN. Sobre isso, ver manual de aplicação do INRC, disponível em: < [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual\\_do\\_INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf)>.

4 Existem muitas definições para Patrimônio, mas tomando por base a constituição brasileira de 1988 (artigo 216), são os elementos portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade.

5 Por patrimonializados entendem-se, aqui, os bens que foram reconhecidos pelo Estado, por meio de políticas públicas.

6 Reportagem disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/15/estatua-de-escravocrata-e-substituida-por-uma-de-manifestante-negra-no-reino-unido.ghtml>>

Essa postura corrobora com as colocações de Choay sobre a necessidade de não apenas aprovarmos a ideia de um culto ao patrimônio histórico, mas sim, questioná-lo, porque esse culto “[...] se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra” (CHOAY, 2006. p. 12).

Nesse sentido, é objetivo do presente artigo analisar processos de construção, reconstrução e destruição de monumentos sob a ótica da sua relação com o patrimônio cultural, com a memória e os discursos de poder/resistência relacionados aos grupos sociais que os legitimam ou confrontam.

Para isso, foi elaborada uma pesquisa não apenas de literatura, mas abarcando matérias noticiadas em plataformas virtuais e debates em novas mídias<sup>7</sup>. Foram selecionados dois casos para debate, articulando os debates teóricos a situações reais vivenciadas nacional e internacionalmente.

### **CONSTRUINDO MONUMENTOS E CONSTITUINDO PATRIMÔNIOS: a dupla afirmação de memórias**

Em primeiro lugar, o que se deve entender por monumento? O sentido original do termo é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (‘advertir’, ‘lembrar’), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. (CHOAY, 2006, pp. 17-18).

Ao entender que um monumento tem função de fazer lembrar algo, vê-se nele uma função pedagógica, não havendo neutralidade em sua ereção. Ao tocar o expectador de alguma forma, ele mantém viva a sensação e/ou o fato histórico que se propõe a narrar. O Arco do Triunfo, por exemplo, informava tanto as vitórias militares de Napoleão Bonaparte quanto, indiretamente, mostrava o poderio dessa civilização aos que ousassem confrontá-lo.

Riegl (2006) e Choay (2006) buscaram diferenciar os tipos de monumento como vemos hoje, numa ótica moderna e ocidental: os monumentos (Choay) ou monumentos intencionais (Riegl) seriam aqueles que surgiram com essa finalidade de transmitir mensagens à coletividade (e.g. Arco do Triunfo); os monumentos não-intencionais (Riegl) ou monumentos históricos (Choay) são aqueles que, embora não tenham sido erigidos com essa função de fazer rememorar (uma edificação com fins residenciais, por exemplo), neles são vistas mensagens, informações, sensações as quais se deseja manter ao longo dos anos, aproximando-os do papel exercido pelos monumentos.

A construção de monumentos e o entendimento de sua proposital articulação com a memória coletiva é antiga, mas a nomeação de monumentos e monumentos históricos como Patrimônios é bastante recente na história da civilização. É com o surgimento e a necessidade de fortalecimento dos Estados Modernos que o Patrimônio foi usado como estratégia simbólica para consolidar a ideia de “Nação”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Debates realizados ao vivo e disponibilizados em plataformas digitais (Youtube).

<sup>8</sup> Márcia Chuva aprofunda o tema em “Os Arquitetos da Memória: Sociogênese das Práticas de Preservação do Patrimônio Cultural do Brasil 1930 a 1940”.



Para que sejam selecionados como patrimônio de uma coletividade, os monumentos (intencionais ou não) integram uma narrativa que irá recortar a memória, trazendo à luz alguns fatos e valores e deixando à margem outros. Se os monumentos, e si, já acionam a memória coletiva, ao comporem um rol de elementos “enobrecidos”<sup>9</sup> enquanto Patrimônios, passam a exercer uma dupla função de rememoração.

Cabe, então, retornar à reflexão proposta por Choay (2006): se o culto que se rende aos monumentos revela as questões e o contexto da sociedade que o constitui, quais seriam os elementos que consideramos nossos monumentos/patrimônios, e que mensagens/memórias eles nos trazem? Quanto dos nossos valores eles traduzem?

### **DESCONSTRUINDO PATRIMÔNIOS; RECONSTRUINDO MEMÓRIAS: o mercador de escravo e os bandeirantes.**

Na literatura, a Revolução Francesa é o grande marco da intervenção estatal para criação do campo do Patrimônio. Conforme lembra Sant’Anna (1995), ao criar a ideia de um “patrimônio nacional” (que representaria os franceses enquanto nação), os burgueses conseguiram diminuir a destruição dos edifícios e monumentos “herdados” pelos novos detentores do poder. E essa destruição ocorria porque esses monumentos eram tidos como símbolos das forças que outrora oprimiam aquela parte revolucionária da sociedade francesa.

A manutenção de monumentos e patrimônios pode ser vista, então, como uma luta de ideologias. Neste sentido, é compreensível que grupos que lutam pelo fim da violência negra substituam símbolos de escravidão por outros que representem os valores pelos quais lutam, e que afetam sua existência.

Na mesma ótica, o Monumento às Bandeiras, localizado em São Paulo-SP, vem sendo alvo de debates. A obra do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret recebeu intervenções diversas, dividindo opiniões:

Por intermédio dos jornais da cidade, duas narrativas foram estabelecidas. A primeira narrativa defende severa punição e investigação dos infratores, além de imediata restauração por parte dos poderes públicos. A segunda narrativa acusa o referido monumento de celebrar o genocídio indígena e exige a sua demolição. (VALVERDE, 2018, p. 29).

9 Márcia Sant’Anna (1995, p. 14), influenciada por ideias do filósofo Michel de Certeau, entende que a produção de ‘patrimônio’ como qualidade que se agrega aos objetos, enobrecendo-os, permite retirá-los de sua ‘utilização cotidiana de ontem e de hoje’, ‘oferecendo-os às curiosidades, à informação ou à análise’.

Do ponto de vista histórico, o monumento foi originado a partir da busca por um símbolo que combatesse a instabilidade política nacional, funcionando também como um reforço para a animação econômica paulistana e para a identidade brasileira que estava, então, em “construção”. (VALVERDE, 2018). Do ponto de vista artístico, a escolha de Brecheret pode traduzir “um rompimento com um academicismo épico que dominava outros monumentos de São Paulo” (VALVERDE, 2018), uma vez que foi idealizado pelo grupo modernista da Semana de Arte Moderna de 1922<sup>10</sup>. Com isso, houve legitimação dos seus valores histórico e artístico pelo Estado através do seu tombamento como patrimônio cultural pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), em 1985<sup>11</sup>.

Contudo, o olhar que se atribui ao monumento não parte somente de uma ótica estética, mas prioritariamente de memória e simbolismos. E foi nesse sentido que o objeto passou por sucessivas intervenções em atos de protesto, uma vez que a obra também representa, para diversos grupos sociais, o genocídio de indígenas atrelado à figura dos bandeirantes.

O conflito seguiu, então, nas falas e nos “lugares de fala”. Em reportagem para o canal de notícias G1, Marcelo Mora (2013) disse que, em outubro de 2013, manifestantes jogaram tinta vermelha no monumento e picharam a frase “bandeirantes assassinos” com tinta branca. Logo depois, diz que “**Os autores do vandalismo** contra o monumento participavam do protesto dos índios, que começou por volta das 17h30 na Avenida Paulista.” (MORA, 2013, s/p, grifo meu).

Em 2016, nova intervenção: “Monumentos amanhecem pichados com tinta colorida em SP”, estando o Monumento às Bandeiras entre eles (G1, 2016). De acordo com a matéria, o Instituto Victor Brecheret se posicionou por nota:

‘O Instituto Victor Brecheret – IVB vem a público manifestar sua perplexidade e indignação pelos **atos de barbarismo**, ocorridos nesta madrugada (30/09), que atingiram, entre outros monumentos da cidade, o ‘Monumento às Bandeiras’, de autoria de Victor Brecheret. **É uma violência** cometida contra uma das mais importantes obras artísticas do país. O Monumento às Bandeiras pertence ao Povo Brasileiro. **Como símbolo, deve ser respeitado** e sua preservação garantida por todos nós. O Instituto Victor Brecheret – IVB espera a restauração completa da obra, para que ela possa permanecer para as próximas gerações’, diz o texto (G1, 2016, s/p, grifos meus).

“Vandalismo”, “barbarismo”, “violência” são olhares que traduzem uma valoração negativa sobre os atos praticados pelos manifestantes. Contudo, a tirinha a seguir nos fornece outro ponto de vista para reflexão:

Figura 01: tirinha de Alexandre Beck sobre a intervenção no Monumento às Bandeiras, ocorrida em 2016.



Fonte

[https://64.media.tumblr.com/28770c3d616bbf0f22744c2afd019162/tumblr\\_oedq2zwGSP1u1iysqo1\\_500.png](https://64.media.tumblr.com/28770c3d616bbf0f22744c2afd019162/tumblr_oedq2zwGSP1u1iysqo1_500.png) (s/d).

Na tirinha, a palavra “vândalos” acaba tomando duplo sentido. No primeiro quadro, de maneira sintonizada com as reportagens aqui apresentadas, a frase foi construída propositalmente para dar a entender que aqueles que picharam os monumentos são vândalos. Já na continuação, um personagem (de aspecto indígena) continua a frase dizendo que são vândalos os bandeirantes representados pelo monumento, uma vez que destruíram aldeias e escravizaram índios. É um nítido contraponto de valores...

Quanto a essa temática de re/desconstrução de monumentos, Mariana Kimie e Igor Valvassori trouxeram reflexões por meio do canal virtual da Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP) sobre as derrubadas e intervenções em estátuas. Diante da pergunta “Pode haver derrubadas?”, os debatedores indicaram que tanto pode como já ocorreu em diversos momentos anteriores: em guerras ou incêndios, por negligência do Estado ou atos criminosos, e mesmo em revoluções<sup>12</sup>. (REPEP, 2020).

Ainda de acordo com eles, a questão não seria então, poder ou não derrubar, mas aclarar quais são as vozes políticas que reivindicam a manutenção ou não de monumentos e suas motivações. Mais que isso, é preciso refletir sobre a quem tem sido dada a legitimidade de interpretação do passado. (REPEP, 2020).

A ideia de que um objeto artístico “deve ser respeitado” a todo custo não é uníssona, e os protestos recentes têm demonstrado que a escolha de quais símbolos devem ser mantidos ou não segue sendo um campo de disputa social/política. Afinal, memória é poder.

Como dito, a estátua do mercador de escravos, na Inglaterra, foi substituída pela de uma militante negra, e essa reconstrução de um monumento<sup>13</sup> traduz uma espécie de equilíbrio simbólico, ainda que possa ser temporário, conforme aponta Michel de Certeau (2008, pp. 44-45):

12 Como na citada Revolução Francesa.

13 Não no sentido de reconstruir a materialidade de um monumento, mas da simbologia que ele apresenta.

Como o direito (que é um modelo de cultura), a cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas.

## **O QUE ESTÁ EM JOGO: o papel da arte e da política na busca por legitimidade**

O papel da arte não acaba na finalização da obra. Ela perdura nas interações que esse objeto provoca junto às pessoas. Assim, ela também segue ocorrendo quando há interferências artísticas/políticas em monumentos, que traduzem novos contextos e necessidades sociais. As intervenções em monumentos, assim como eles próprios, são resultado do espírito de um tempo, um recorte temporal acerca do contexto social, político e/ou econômico de uma sociedade.

A memória é responsável por nossas convicções e sentimentos, e a prova disso é que diante de uma revelação sobre o passado podemos reinterpretar pessoas e a nós mesmos (TORODOV, 2000). Nesse sentido, se nos confrontarmos com outras narrativas por trás da história de um monumento (como a do mercador de escravos e a dos bandeirantes), não deveríamos rever nosso posicionamento diante do culto que fazemos àquela obra?

Se, como colocado anteriormente, não existe neutralidade nos processos relacionados a esses elementos de memória, qualquer postura adotada é um posicionamento político/social: seja a escolha pela manutenção da obra, sem considerar devidamente o peso negativo que seus significados podem causar em alguns grupos sociais; seja a intervenção que produz uma nova camada de sentidos, entendendo que ela afeta, inevitavelmente, outros valores possivelmente atribuíveis à obra – como a sua materialidade e artisticidade originais, caras ao campo do Restauro.

A derrubada de monumentos é um tema polêmico porque envolve conflitos de ideologias, valores, poderes. Há casos em que símbolos de memórias tidas como negativas são mantidos como exemplo a não repetir (vide museu do holocausto). Mas há outros em que a re/desconstrução desses símbolos é necessária para dar voz pujante a grupos historicamente invisibilizados. É preciso estarmos atentos a quais vozes os monumentos que cultuamos servem ou oprimem.

## REFERÊNCIAS

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3. Ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006.

G1 São Paulo. Monumentos amanhecem pichados com tinta colorida em SP. In: **G1 [Portal de Notícias da internet]**. 30 set. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html>>. Acesso em: jul. 2020.

MORA, Marcelo. Manifestantes jogam tinta e picham o Monumento às Bandeiras. In: **G1 [Portal de Notícias da internet]**. 02 out. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/manifestantes-jogam-tinta-vermelha-no-monumento-bandeiras.html>>. Acesso em: jul. 2020.

O TEMPO. Manifestantes antirracismo arrancam estátua de mercador de escravos em Bristol. In: **Jornal o Tempo [Portal da internet]**. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/mundo/manifestantes-antirracismo-arrancam-estatuade-mercador-de-escravos-em-bristol-1.2346856>>. Acesso em: jul. 2020.

REPEP (canal youtube). **Estátuas, não podemos ficar parados**. (Transmissão ao vivo. Portal da Internet), 7 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4164PRqj0c>>. Acesso em: jul. 2020.

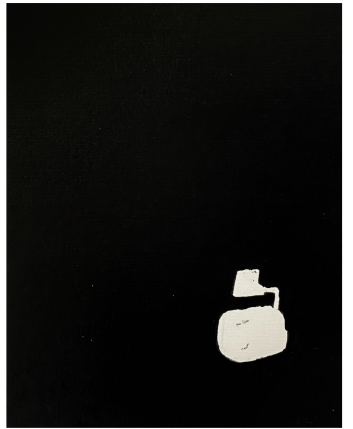
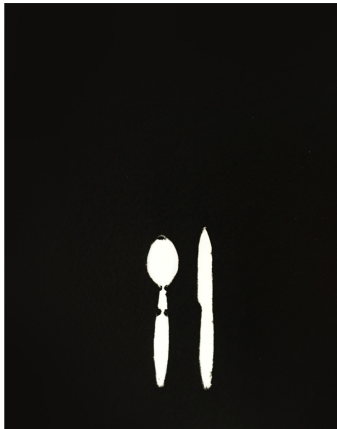
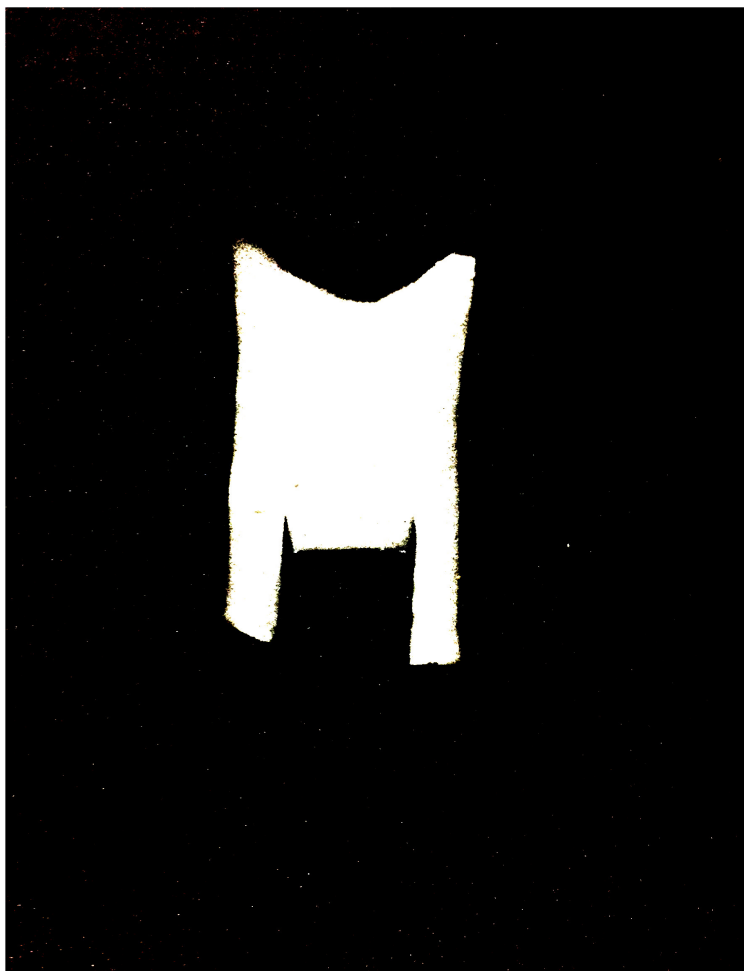
RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina vicentine. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. 121 p.

SANT'ANA, Márcia. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. Salvador: 1995. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, 1995.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. O surgimento do movimento #blacklivesmatter [vidas negras importam]. (Tradução: Maira Mee Silva e Deivison Mendes Faustino). In: **Revista Lutas Sociais**. v. 22, n. 40 (2018). P. 108-123. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/ls/article/view/46658>>. Acesso em: ago. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Ed. Paidós Iberica, 2000.

VALVERDE, R. R. H. F. O sentido político do Monumento às Bandeiras, São Paulo: condições e oportunidades para a multiplicação de narrativas a partir da transformação do espaço público. **Revista PatryTer**, v. 1, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/patryter/article/view/10117>>. Acesso em: ago. 2020.



A PRESENÇA DA AUSÊNCIA - 2020  
MIRELA LUZ AMARANTE

# O RITUAL DE MATANÇA DO BOI NO MARANHÃO E SUA DINÂMICA DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

## THE OX DEATH RITUAL IN MARANHÃO AND ITS DYNAMICS OF OCCUPATION OF URBAN SPACE

José Carlos Lima COSTA<sup>1</sup>

### RESUMO

Propõe-se realizar uma análise da Morte do Boi e sua dinâmica de ocupação do espaço urbano, considerando as dimensões políticas, estéticas e antropológicas que permeiam tal manifestação cultural. Os estudos da performance instrumentalizaram a atual pesquisa para uma análise contra hegemônica desse tipo de teatralidade. Evidenciando os processos sociais e culturais de modo dinâmico, revelando a sociedade e a cultura como uma complexa rede de microrrelações interpessoais e interculturais. Assim, a pesquisa de campo e a pesquisa documental e bibliográfica constituiu a primeira fase de um processo de investigação de caráter processual e inacabado. Por isso considere o “Ritual da Morte do Boi” como a encenação de um teatro popular que representa uma cosmovisão, os modos de ser e compreender o mundo de sujeitos historicamente subalternizados.

Palavras-chave: Performances culturais, religiosidade, corporeidade, bumba-meu-boi.

### ABSTRACT

We propose to analyze the ox death ritual and the dynamic of occupation of the urban space, considering the political, aesthetic and anthropological dimensions that permeate that cultural manifestation. The performance studies have subsidized the present research so to allow an anti-hegemonic analysis of this type of theatricality. It offers a comprehension of the social and cultural processes dynamically, revealing the society and the culture as a complex network of interpersonal and intercultural micro-relations. Therefore, the field survey and documental research constituted the first phase of a processual and unfinished investigation process. Consequently, I have considered the “Ox death ritual” a staging of popular theater that represent a worldview, ways of life and world comprehensions of historically subaltern individuals.

Keywords: Cultural performances, religiosity, corporeality, bumba-meu-boi.

<sup>1</sup> Possui graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (2013) e mestrado em PERFORMANCES CULTURAIS pela Universidade Federal de Goiás (2017). Atualmente é ator - Cia Mira Mundo Produções Culturais, pesquisador do grupo de pesquisa cenacorpo da Universidade Federal do Maranhão, pesquisador do gesepe da Universidade Federal do Maranhão e professor substituto da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Performances Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: gênero, educação, estudos queer, teatro e performatividade.

# O RITUAL DE MATANÇA DO BOI NO MARANHÃO E SUA DINÂMICA DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

## 1. INTRODUÇÃO

O presente artigo versa sobre “O Ritual de Morte do Boi”. Trata-se de um tipo de teatro afro-ameríndio que resiste às formas teatrais hegemônicas eurocêntricas, pois, nele coexistem elementos do ritual, do jogo ou brincadeira, elementos corporais e musicais (LIGIÉRO, 2011). Por isso utilizo com frequência a palavra “brincante” para me referir aos *performers* e “testemunhas brincantes” para designar as pessoas que participam (mas não fazem parte, necessariamente, do grupo de Bumba-meu-boi que se apresenta).

Além das narrativas que reuniram histórias de vida tanto dos brincantes desse teatro afro-ameríndio, quanto dos seus ancestrais, foram consideradas durante a pesquisa as perspectivas do teatro político e estudos das performances afro-brasileiras. Tais “materiais” serviram de subsídio para se pensar o “Ritual da Morte do Boi” como um evento que integra relações políticas, históricas, sociais e estéticas.

## 2. “VAMOS GUARNICÊ”<sup>2</sup>: breves dinâmicas do “Ritual da Morte do Boi”

O Ritual da Morte do Boi de Penalva<sup>3</sup>, fundamenta-se em uma das fases do “Auto do Bumba-meu-boi”. Trata-se de uma trama desencadeada pelo desejo, protagonizada por dois negros, na qual Catirina está grávida e deseja comer a língua ou o fígado<sup>4</sup> do boi mais querido e formoso de seu patrão. Pai Francisco (Negro Chico, esposo de Catirina) rouba e mata o boi para retirar a parte desejada por sua esposa. Na narrativa, Catirina pressiona Pai Francisco para matar o boi, alegando que caso ela não comesse o órgão desejado a criança poderia “nascer com cara de boi”. Chico foi preso e castigado, depois de confessar o crime. O perdão só acontece quando um pajé ou curandeiro, através de seus dotes sobrenaturais ressuscita o boi. Com isso, Pai Francisco é solto.

2 Etapa que corresponde a apresentação do Bumba-meu-boi, na qual o grupo se prepara para iniciar a brincadeira, há sempre uma toada para essa etapa.

3 Acontece no Bairro de Fátima, periferia da zona metropolitana da cidade de São Luís do Maranhão.

4 O órgão do boi muda por causa das variantes no processo de contação da história. Cada região do Maranhão tem uma maneira de contar a narrativa.



Figura 1 - Apresentação do Boi de Penalva.



Fonte: Acervo do Batalhão Boi de Penalva do Bairro de Fátima, 2017.

O folguedo bumba-meu-boi é organizado com base num calendário anual prefixado, sofrendo algumas variações de acordo com as regiões maranhenses onde a festa é celebrada. O ciclo festivo é constituído por uma fase de preparação que inclui a confecção das indumentárias e ensaios que ocorrem até o dia 13 de junho, véspera do dia de Santo Antônio. Na véspera de São João, dia 23 de junho, acontece o ritual de batismo, que é uma consagração espiritual. É um rito de passagem no qual o Boi sai da casa para a celebração na rua. É o momento no qual as entidades espirituais concedem a permissão para que o Boi possa se apresentar. Trata-se de uma ocasião de renovação, na qual são apresentadas as toadas que serão cantadas, a coreografia, o couro do boi (o tecido bordado que reveste animal de madeira como na figura 1) e as vestimentas dos brincantes. A festa da Morte do Boi é o encerramento desse ciclo que pode acontecer até o mês de outubro e marca a volta do boi para a casa por ordens de São João, que o reivindica como sacrifício (MATOS, 2017).

Há três anos acompanho o Ritual de Morte de Boi que acontece no Bairro de Fátima. Meu primeiro contato foi de encantamento e de estranhamento dessa manifestação cultural, que para mim sempre fora familiar, pois, como nativo da cidade de São Luís - MA, desde a infância tenho contato com as apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi, que acontecem no período junino. Contudo os Rituais de Morte do Boi, são eventos mantidos por poucos grupos na cidade, como é o caso do Boi de Santa Fé e o Boi de Penalva.

Gostaria, desse modo, de destacar que minha reflexão se centra sobre experiências vivenciadas por mim, em agosto de 2019, como espectador/brincante do Ritual da Morte do Boi, que acontece no Bairro de Fátima, São Luís - MA, organizado pelo Batalhão de Bumba-meu-boi de Penalva<sup>5</sup>. De maneira muito breve, portanto, narrei alguns momentos que compuseram a estrutura dramatúrgica da festa em foco.

Figura 2 – O boi é levado para sacrifício ritual ao pé do mourão diante da imagem de São João, São Luís - MA.



Fonte – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, 2011.

Antes do Ritual da Morte do Boi é levantado o “mourão” na porta do barracão do grupo “Boi de Penalva”. Trata-se de um tronco de árvore, cujos galhos são enfeitados com fitilhos coloridos ou pintados e neles são penduradas as “prendas”, que podem ser doces, frutas, ramos de plantas, imagens de entidades religiosas, entre outros objetos. Ao pé do “mourão” é colocada a imagem de São João com uma vela acesa, é exatamente nesse ponto onde o Boi será “sacrificado”. É importante evidenciar que essa festividade é precedida por uma gama de outros rituais, como as rezas, e processos de preparação já mencionados.

O “Ritual da Morte do Boi” é envolvido por uma atmosfera festiva, lúdica, mística e religiosa, além disso há um processo dramatúrgico a ser vivenciado pelos brincantes. No início da festa o Boi fica escondido em um lugar do bairro previamente estabelecido. Podendo ser a casa de algum dos brincantes do grupo ou de alguma pessoa que realizou a promessa de apadrinhar o Boi, para São João ou outra entidade religiosa<sup>6</sup>.

5 O grupo existe há trinta e três anos, trata-se de um grupo de sotaque da baixada. Sotaque se refere ao tipo de instrumentos, indumentárias, maneiras de brincar/celebrar e até mesmo à musicalidade. Os sotaques são adotados por grupos ou comuns a determinadas regiões do Maranhão e evidencia a diversidade e multiplicidade assumida por essa manifestação cultural. Entre os sotaques tradicionais temos: sotaque de matraca ou Boi da Ilha, sotaque de zabumba, sotaque de orquestra, sotaque da baixada, sotaque de pandeiro de costa-de-mão. Existem grupos de bumba-meu-boi que não se enquadram nas classificações acima (BORRALHO, 2015).

6 A festa pode ser celebrada como obrigação aos caboclos, voduns e outras entidades do Tambor de Mina, religião de matriz africana, popular no estado do Maranhão, mas também cultuada em alguns estados do Norte. No Tambor de Mina são cultuados voduns (são forças da natureza e ancestrais humanos que se tornaram divindades) encantados e gentis (nobres relacionados a orixás ou entidades de origem africanas) (FERRETTI, 1996).

Os brincantes, portanto, seguiram a estrutura dramática do ritual organizados de acordo com as personagens que performam: brincantes de cabeceira e do cordão, que são os patrões ou amos, possuem um chapéu com uma testeira alta, enfeitada com canutilhos e penas de ema. As índias usam um cocar, peitoral, saiote, braceletes e caneleiras enfeitadas com penas de ema. Os índios utilizam um cocar, apresentam-se nus da cintura para cima e utilizam cordões de contas grandes que cruzam sobre o peito e as costas. Os cazumbas são personagens que carregam uma careta ou máscaras zoomorfas ou fantasmagóricas e acima trazem ou uma cabeleira cumprida ou torres gigantes. Vestem túnicas com os quadris avantajados, nas quais são pendurados chocalhos ou objetos que fazem barulho. Os vaqueiros possuem uma vestimenta semelhante aos brincantes de cabeceira, no entanto o chapéu é menor e não é enfeitado por penas<sup>7</sup>.

O grupo (também denominado batalhão) saiu à procura do Boi, nas ruas do Bairro de Fátima, dançando, cantando as toadas (cantos que narram e estruturam dramaticamente a história vivenciada pelos brincantes), até encontrá-lo (no lugar previamente estabelecido) e conduziram-no, em cortejo, até o local onde o sacrifício foi realizado. Um círculo se abriu, somente vaqueiro e boi permaneceram no centro, enquanto os outros brincantes cantavam e dançavam em volta. Uma cena de fuga e laçaria frustrada foi performada, até que o Boi, laçado, se deu por vencido.

O boi foi conduzido até o pé do “mourão”, onde aconteceu a sangria, isto é, um vinho tinto foi ritualisticamente derramado em uma bacia, simulando o derramamento de sangue do animal. Os brincantes partilham da bebida, como um momento de comunhão. O couro (feltro bordado e enfeitado com fitas e outros elementos) foi retirado, o Boi foi cortado em vários pedaços distribuídos entre os brincantes e as testemunhas da performance. A noite do dia 19 de agosto de 2019 foi finalizada com muita festa, brincantes e testemunhas beberam e se confraternizaram na porta da sede do Batalhão do Bumba-meu-boi de Penalva.

No dia seguinte deu-se continuidade ao ritual com a derrubada do mourão, a distribuição das prendas que estavam presas a ele, a partilha de alimentos (bolos, refrigerantes e outros tipos de refeição), finalizando a festa com rezas e cânticos de ladainhas em homenagem e agradecimento a São João.

A matança do Boi fricciona características rituais e do jogo exatamente, porque lida com comportamentos codificados e, ao mesmo tempo, com o imprevisto, com a encarnação de personagens e condiciona performers e participantes às convenções desse gênero dramático. Ela é permeada por ações ritualizadas, carregadas de memórias coletivas e codificadas pelas performances dos brincantes e testemunhas-brincantes. Turner (2005) assegura que os rituais ordenam maneiras específicas de inter-relacionar símbolos, dependendo da sua finalidade. Nesse caso os significados que emergem desse evento se referem às experiências de vida desses sujeitos, bem como, tratam-se do legado de sua ancestralidade.

7 Para maiores informações sobre os sotaques, suas diferenciações e personagens consultar Albernaz (2013) e Borralho (2015).

### 3. O RITUAL DE MATANÇA DO BOI E O ESPAÇO PÚBLICO

As aglomerações “não oficiais” nos espaços urbanos geram um intrincado conjunto de tensões e instauram um “tempo-espaço” diverso daquele que rege as normas sociais aplicadas à cidade. Quando a massa de corpos se avoluma na rua para vivenciar determinada experiência estética, resultante de uma expressão artística popular, é estabelecido um ambiente onde as vozes desses sujeitos podem ser ouvidas e suas memórias e reivindicações tomam relevo. O “Ritual da Morte do Boi”, em análise no presente trabalho, resulta de um imaginário e de saberes afro-ameríndios que conquistam o espaço público e subvertem seus significados e seus usos em determinados períodos do ano.

É importante ressaltar que a cidade é uma construção sociocultural e histórica. Sua materialidade é efeito do trabalho e de relações sociais complexas. Isso quer dizer que a conquista do espaço sempre esteve diretamente associada às condições materiais que garantiram a subsistência humana e conseqüentemente respondem a uma ordem econômica prevalecente. Um sistema de poder, portanto, instaurou códigos que regulam os relacionamentos, o fluxo e os usos que se faz da rua. Além disso produziu segregações e esferas de predominância para determinadas classes sociais, constituindo “espaços destituído de significação” para o sistema hegemônico. Bauman (2000, p. 92) denomina “espaços vazios” aqueles que não possuem significado “nem se acredita que possam tê-lo, que são vistos como vazios (melhor seria dizer não-vistos). (...) Eles são, podemos dizer, lugares que ‘sobram’ depois da reestruturação de espaços realmente importantes”.

Em suma, os seres humanos ao criarem os fundamentos para sua existência, geram possibilidades materiais para a própria vida, e isso variou de acordo com as forças de trabalho e os modos de produção humanos. Vale lembrar que existência humana não se resume a ocupação aleatória de um ambiente, mas envolve a produção de lugares e de modos de vida que vão impactar nas formas de conquistar do espaço.

As relações entre cidade e performances culturais envolvem a estrutura física da paisagem, os aspectos socioculturais dos lugares e territórios, a temporalidade do cotidiano e a ação humana e sua historicidade. Poderemos perceber, destarte, a ocupação e interatividade da cena no espaço público como um fenômeno plural, que abrange a relação com o espaço concreto: avenidas, prédios, esquinas, praças, sacadas, ruas e etc., mas também, assinala a existência de um jogo simbólico que fricciona realidade e espaço estético, produzindo o que denomino zonas temporárias de transformação dos lugares. E, por isso, acabam interrompendo o fluxo da rua e constituindo outras espacialidades.

O “Ritual da Morte do Boi” de Penalva articula códigos de uma dramaturgia cênica e espacial que opera a modificação momentânea do cenário urbano. Isto é, a corporeidade dos/as performers, bem como outros elementos da encenação funcionam como produtores de significados, de “proferimentos” que oferecem outra significação à rua. Emergem dos corpos, portanto, mecanismos que transfiguram os espaços onde as ações são desempenhadas. A rua se transforma na mata para onde o boi foge, as praças e casas são agora esconderijos, a porta do barracão do grupo se torna espaço de sacrifício, portanto, território sagrado. Schechner observa que alguns rituais e performances inserem os sujeitos dentro de uma temporalidade apartada da vida cotidiana. Em conseqüência nessas situações os sujeitos são ligados a uma “segunda realidade”, “onde eles temporariamente tornam-se ou encenam outros, pessoas performam ações diferentes das quais eles fazem normalmente” (SHECHNER, 2013, p. 52. Tradução nossa)<sup>8</sup>.

A presença corpórea do *performer* articula uma multiplicidade de dispositivos cênicos associados aos movimentos corporais, às indumentárias, aos cânticos, às vibrações dos instrumentos de percussão. O corpo é o lugar de onde emanam muitas vozes, imagens e significados sociais e cênicos. Ele é o vetor das transformações dramáticas que ocorrem no espaço urbano. A presença do *performer* na rua configura-se como o principal elemento de produção do espaço ficcional da performance em análise. Ligiéro (2011, p. 131) observa:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros como o *candomblé* e a *umbanda*.

Ligiéro (2011) assinala que a corporeidade é fundamental para as produções performáticas brasileiras. O corpo dançante/brincante atravessa os espaços das ruas, os terreiros, as casas de espetáculo (etc.), envolvem as testemunhas-brincantes num ritmo marcante e intenso. Elas sobrepõem e justapõem uma infinidade de elementos religiosos, cênicos e ritualísticos, configurando uma alquimia performativa e transfigurando a rua.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões expostas precisamos levar em consideração que a festa do *bumba-meu-boi* é produto de saberes ameríndios e negros que foram subalternizados no processo histórico brasileiro. É a expressão de um povo que sofreu e ainda sofre os impactos da colonização, mas que reivindica um lugar de fala. Em suma o *bumba-meu-boi* é produção nacional e que incorporou elementos da cultura europeia, no processo de colonização do Brasil.

Por isso esse teatro é um meio para reflexão e problematização da própria prática, e da vida social. É uma manifestação reflexiva (TURNER, 1988), porque volta sobre si mesma, realizando um exercício de autocrítica e, assim, funciona como mecanismo para desvelar pontos de resistência e de transformação no seio de uma cultura, evidenciando o quanto as tradições são fragmentadas, móveis, em constante transformação e hibridação (CANCLINI, 1997).

Por isso foi considerado, nessa pesquisa, os aspectos cênicos, sociais e políticos do “Ritual da Morte do boi”. Borralho (2015, p. 19) destaca que “o *bumba-meu-boi* é uma expressão de teatro popular, viva, que se reinventa, que se transforma, enquanto mantém sua tradição”.

Vale lembrar que a presença dessa manifestação cultural na rua constitui lugares de reivindicação e subversão do espaço urbano marcado pelas desigualdades sociais. Além de produzir um espaço estético, ou seja, que sofre os efeitos de processos imaginativos. A matança do Boi foi compreendida aqui como um evento performático que opera a transformação momentânea do espaço urbano por meio do efeito de uma performatividade. O ato de simbolizar, nomear e evocar significados constitui uma dramaturgia espacial que se apropria da geografia do Bairro de Fátima, em São Luís.

## REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Dinâmicas Do Bumba Meu Boi Maranhense: classificação em “sotaques” e participação do público. **Revista Olhares Sociais – PPGCS – UFRB**, Ano 02, Volume 02, 2013.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

BORRALHO, Tácito Freire. **Os Elementos animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão**. São Luís: Editora da UEMA, 2015.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. **Jornal do CEUCAB-RS: O Triângulo Sagrado**, ano III, n. 39, 1996.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Luís: Iphan/MA, 2011.

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

MATOS, Elisene Castro. **Cazumbas**: pessoas e personagens do Bumba-meu-boi. São Leopoldo: OIKOS, 2017.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: **Antropologia e performance**: ensaios na pedra. Organizadores: John Dawsey, 2013.

TURNER, Victor W. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

TURNER, Victor W. **The Anthropology of performance**. New York: Performing Arts Journal, 1988.



CURVAS DE NÍVEL - 2020  
JULIA ARBEX

# O MOVIMENTO A PARTIR DO JOGO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA NA ENCENAÇÃO AUSÊNCIA

## THE MOVEMENT FROM THE PLAY OF EXPRESSIVE MASK IN THE "ABSENCE" SPECTACLE

Gabriel Ângelo de Luna SILVA<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo visa refletir sobre o processo de encenação Ausência, projeto desenvolvido na disciplina Processo de Encenação I, pelo Grupo de Pesquisa Ritmo do Ator e da Atriz na Cena Teatral dentro do Programa de Iniciação Científica - PIBIC/URCA. A pesquisa encontrou nestes três espaços possibilidades de estudos, discussões e experimentações, tendo como propulsor o estudo do movimento. Partimos da confecção e experimentação de máscaras, buscando entendê-las como objetos propositores da cena, bem como a análise do material colhido a partir dessa proposição. Tratou-se, portanto, de extrair destas práticas de trabalho um caminho que nos possibilitasse a criação e experimentação do movimento, a partir do jogo com a máscara expressiva. Posteriormente, estudamos cada micro movimentos contidos nessas criações e, a partir destas reflexões, pudemos desenvolver um resultado cênico, Ausência, que carrega em si o que foi discutido nessa pesquisa. Os principais autores que fundamentaram a pesquisa bibliográfica foram Jacques Lecoq (1921-1999) e Vsevolod Emilevitch Meyerhold(1874-1940).

Palavras-chave: Movimento, máscara expressiva, Meyerhold, LeCoq.

### ABSTRACT

This research aims to reflect on the process of staging Absence, a project developed in the discipline Process of Staging I, by the Rhythm of actor and actress research group in the Theatrical Scene within the Scientific Initiation Program - PIBIC/URCA. The research found in these three spaces possibilities of studies, discussions and experiments, having as a driving force the study of movement. We start from the making and experimentation of masks, seeking to understand them as objects that are the objects of the scene, as well as the analysis of the material collected from this proposition. It was, therefore, to extract from these work practices a path that would enable us to create and experiment with movement, from the game with the expressive mask. Subsequently, we studied each micro movements contained in these creations and, from these reflections, we were able to develop a scenic result, Absence, which carries in itself what was discussed in this research. The main authors who founded the bibliographic research were Jacques Lecoq (1921-1999) and Vsevolod EmilevitchV Meyerhold(1874-1940).

Keyword: Movement, expressive mask, Meyerhold, Lecoq.

<sup>1</sup> Gabriel Ângelo é ator, encenador e produtor cultural, graduado em Teatro pelo Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau/URCA. Iniciou em 2011 suas atividades no Teatro por meio do NEET - Núcleo de Estudos e Experimentos Teatrais, na Unidade SESC de Juazeiro do Norte/CE, com orientação do ator/diretor/professor Vanderley Peckovsk. É integrante ativo do Grupo de Pesquisa Ritmo da Atriz e do Ator na Cena Teatral e RITMAR, ambos mediados pela Professora/Artista/Pesquisadora Dra. Andréia Paris. É membro do Laboratório de Encenação Performativa e um dos fundadores do Espaço Casa Tempo.



## O MOVIMENTO A PARTIR DO JOGO COM A MÁSCARA EXPRESSIVA NA ENCENAÇÃO AUSÊNCIA

A pesquisa realizada passa metodologicamente por estudos bibliográficos e práticos. Nos estudos bibliográficos, cabe uma breve reflexão sobre dois autores: na primeira parte desta escrita trataremos da influência do pensamento de Jacques Lecoq (1921-1999) para nos ajudar a refletir sobre a utilização da máscara e as leis dos movimentos; depois abordaremos sobre Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), especificamente para abordar questões sobre a análise dos movimentos. De início abordaremos sobre as questões poéticas da encenação Ausência, com a finalidade de situar o/a leitor/a no objeto de estudo.

### AUSÊNCIA

Ausência foi um experimento cênico resultado do diálogo entre três territórios: a disciplina Processo de Encenação I<sup>2</sup>, o Grupo de Pesquisa Ritmo da Atriz e do Ator na Cena Teatral e das reflexões enquanto bolsista PIBIC/URCA. Participaram do elenco e das experiências que fundamentam esta pesquisa as atrizes Gisele Lua e Kelliane Muller e os atores Jeferson Vieira e Thiago Gomes<sup>3</sup>. Temporalmente o processo se deu no ano de 2017, entre janeiro e maio, tendo como datas de estreia 27 e 29 de maio. No decorrer do artigo o/a leitor/a encontrará alguns Qr Code<sup>4</sup>, que são códigos de acesso rápido. Os códigos lhe direcionarão para matérias depositadas em mídia digital que compreendemos ser de fundamental importância para o entendimento desta escrita. É uma forma de aproximar o/a leitor/a do objeto de estudo deste trabalho.

A reflexão geradora do processo surge primeiramente do nosso contato com o ambiente virtual, mais precisamente da relação corpo e tecnologia. Concomitantemente a nossa realidade, estamos rodeados pelo espaço virtual ao qual temos acesso através de aparelhos celulares, computadores, notebooks e óculos de realidade aumentada. Por meio destes, temos acesso às redes sociais, dentre as quais podemos citar o *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Tinder*. Todos são ambientes de interação por meio dos quais estabelecemos contato, ambientes facilitadores/geradores de encontros e paqueras. É também um espaço em que podemos compartilhar, curtir e comentar sobre diferentes conteúdos<sup>5</sup>.

Para pensar a relação com o ambiente virtual foi fundamental o contato com o seriado britânico **Black Mirror**, em especial o episódio 2 da segunda temporada: *White bear*<sup>6</sup>. A série teve sua primeira exibição em dezembro de 2011 na *Channel 4*, escrita por Charlie Brooker, escritor, roteirista e humorista inglês. O episódio em questão traz a reflexão da espetacularização e a prisão tecnológica na qual estamos inseridos/as. Por se tratar de uma obra de ficção, a realidade tratada pode parecer distante, porém, se nos lançarmos à reflexão sobre nossa realidade, nossas relações com a tecnologia, poderemos observar que essa ficção científica vem tratar de muitas questões enfrentadas atualmente. No artigo intitulado *Black Mirror - a modernidade líquida e a prisão tecnológica de White Bear*, o autor Guilherme da Costa (2016) nos apresenta uma pequena descrição do episódio:

2 Disciplina prática do Curso de Teatro da Universidade Regional do Cariri/URCA.

3 Graduados/as e Graduandos/as do Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau, URCA.

Todos/as pertencem a grupos e coletivos diferentes e nossos encontros se deram em virtude da encenação.

4 Os Code Qr lhe direcionará a uma página na web, a um vídeo no youtube, etc. Para ler o código será necessário um leitor, caso não tenha siga as instruções a seguir: abra a Play Store (loja de aplicativos), faça uma busca por "leitor de código Qr", escolha um de sua preferência e instale. Abra e posicione a câmera sobre o código, como se fosse tirar uma foto.

5 No período de pandemia do Covid-19, se tornou um importante espaço de interação, haja vista as restrições de isolamento e quarentena em que o mundo vive.

6 Urso Branco, numa tradução livre.

*White Bear*, apesar de ser ambientado em uma época atual, é a representação de uma realidade paralela. Realidade esta que está situada em um universo que crê em um sistema penal arcaico, que defende que a forma de punição mais adequada para algum crime é fazer com que o criminoso reviva o mesmo que imputou às suas vítimas. Apesar desse sistema de punição, essa sociedade é moderna, tecnológica. Esse é o caso de Victoria (Lenora Crichlow), o foco central do episódio, que está sendo punida, acusada de um crime em que foi considerada cúmplice por nada ter feito pela vítima e apenas ter filmado o ato hediondo com seu celular. A punição determinada à Victoria pelo juiz é equivalente ao crime: arma-se então uma espécie de reality show em uma cidade cenográfica e Victoria – sem memória, parte da pena imputada – pode experimentar o horror de ser filmada enquanto é perseguida por pessoas mascaradas que tentam matá-la e espectadores que nada fazem por ela, além de apenas presenciar e registrar a angústia da ré. (COSTA et al., 2016, p. 05).

A breve sinopse do episódio *White Bear* apresenta o relato do julgamento de Victoria, ao mesmo tempo que retrata os/as espectadores/as como pessoas comuns que filmam sua perseguição. Essa imagem dos/as espectadores/as, posicionados com seus celulares, apenas observando e transmitindo através de seus aparelhos, nos fez refletir sobre nossa condição de passividade diante de situações cotidianas e trágicas. Foi a partir destas reflexões e das possíveis leituras das imagens que iniciamos, assim, nossos trabalhos práticos junto dos/as atores e atrizes. Optamos por considerar essas imagens como fundo poético, conceito usado por Jacques Lecoq, e que consideramos no estudo da movimentação cênica em *Ausência*.

O conceito de fundo poético<sup>7</sup> nos permitiu criar uma analogia com as imagens poéticas que alimentaram a criação da encenação *Ausência* e ajudou na criação de um repertório de materiais expressivos. Em nosso caso, buscou-se criar referências que fossem comuns a todos/as, como a presença do seriado britânico *Black Mirror*. Para Lecoq o fundo poético:

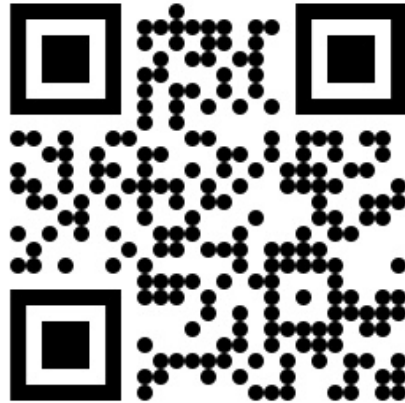
Trata-se de uma dimensão abstrata, feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós. Esses elementos estão depositados em nós, a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, tocamos, apreciamos. Tudo isso fica em nosso corpo e constitui o fundo comum a partir do qual surgirão impulsos, desejos de criação. (LECOQ, 2010, p.82).

Neste sentido, o conceito de fundo poético nos ajudou a pensar o território temático da encenação<sup>8</sup>, que juntamente aos treinamentos possibilitaram a criação. Tudo isso se tornou material solicitado no jogo com as máscaras.

<sup>7</sup> Sobre fundo poético, termo que apropriamos para alimentar o imaginário poético do elenco. Podemos citar a figura do/a humanoide, séries, imagens, entre outros.

<sup>8</sup> Vale ressaltar que a encenação busca refletir a relação homem/mulher e tecnologia.

Qr Code 1 - Vídeo gravado do experimento  
cênico Ausência



## JACQUES LECOQ

Jacques Lecoq foi uma referência importante para a tessitura deste artigo e achamos necessário fazer algumas considerações sobre o mesmo. Lecoq tornou-se um importante pedagogo do teatro com a fundação da sua *École Internationale de Théâtre*, em 1956, em Paris. Desde muito novo, Lecoq praticava ginástica e foi através dela que sua trajetória no teatro iniciou. Observava e ia tomando consciência das movimentações que os atletas executavam, principalmente a “geometria”<sup>9</sup> dessas ações. Essa experiência foi fundamental para edificar o seu pensamento pedagógico no teatro, cuja estrutura curricular está organizada em dois anos, divididos em dois momentos: no primeiro ano, o estudo a respeito da improvisação e suas “regras”<sup>10</sup>; no segundo ano, “a técnica dos movimentos e sua análise”. Além da experiência com a ginástica, Jacques Lecoq se inspirou em outras manifestações/linguagens artísticas como a *Commedia dell’Arte*, o melodrama, os bufões, a pantomima, os *clowns* e a tragédia para idealizar sua pedagogia.

Percebemos que a organização da pedagogia da escola de Lecoq tem o objetivo de criar bases para que o ator e a atriz possam criar seus próprios procedimentos de construção da cena teatral. O destaque de seu método é o estudo do movimento. Para Lecoq (2010), o movimento transcende o simples deslocar-se de determinado ponto a outro, contendo nele o fundo dinâmico, um conjunto de matrizes contidos/percebidos ao movimentar-se. Se observássemos através de uma lente de aumento um dado movimento criado e dilatássemos nossa percepção acerca dele, perceberíamos seu ritmo, oposições, alternâncias, ação, reação, os equilíbrios e desequilíbrios contidos nele. É esse conjunto de elementos que Lecoq chama de fundo dinâmico do movimento. Assim, em seus estudos, o pedagogo propõe que, ao mover-se, o aluno e a aluna devem apreender os elementos que compõem a escritura do movimento cênico no espaço. Sobre este ponto, Lecoq afirma:

9 Lecoq, aos 17 anos, ingressa numa “turma de academia de ginástica”, espaço no qual lhe possibilitou a observação do movimento. Ele notou no movimento “nas rotações en avant, nas barras paralelas e na barra fixa a geometria do movimento. [...]” (LECOQ, 2010, p.27).

10 Exemplo disso é considerar a reinterpretação e interpretação (LECOQ, 2010, p. 59) ao trabalhar com a improvisação. Nesse sentido a reinterpretação aborda a improvisação como restituição dos fenômenos vividos (lembranças ou imaginárias) sem a preocupação primeira do público. A interpretação difere da anterior, por considerar que o/a ator/atriz esteja consciente tanto do espectador, como também da “dimensão teatral”, do “tempo”, “duração”, “espaço” e “forma”.

Ao lado da improvisação, a segunda grande pista da escola diz respeito à análise dos movimentos. O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito. O fundo dinâmico do meu ensino está constituído pelas relações de ritmos, de espaços e de forças. O importante é, a partir do corpo humano em ação, reconhecer as leis do movimento: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação e reação. (LECOQ, 2010, p.50).

Perceber que existia essa preocupação, por parte do autor, na plasticidade e na dinâmica do movimento, gerou reflexões importantes no processo de encenação de *Ausência*, influenciando a parte prática da pesquisa e contribuindo na organização dos encontros específicos para se explorar, estudar e trabalhar o corpo do elenco, sensibilizando-o para o movimento. Esse processo foi fundamental antes mesmo do contato com as máscaras, já que o ato de experimentá-las demanda uma necessidade corporal no qual todo o corpo é solicitado ao jogo.

Outro grande percurso desenvolvido por Jacques Lecoq é o trabalho com as máscaras, que nesse artigo se restringe às “expressivas”. São consideradas expressivas as máscaras larvárias, máscaras de caráter, máscaras utilitárias, entre outras. As máscaras expressivas são muitas e como o próprio nome diz, elas “impõem” uma carga de interpretação muito forte. Por se tratarem de máscaras inteiras, ou seja, com todas as extremidades do rosto cobertas, o/a ator/atriz não utiliza a fala, exigindo maior presença dos gestos e das movimentações<sup>11</sup>. Pensar a utilização deste objeto como maneira de alcançar um corpo presente, que se desenvolve a partir do jogo e na relação com a máscara, demonstra uma preocupação, por parte do pedagogo, com o movimento e não apenas com o caráter psicológico da personagem. Essa informação foi fundamental para as reflexões iniciais dessa pesquisa.

Ao pensar a cena pelo viés do corpo, em jogo com a máscara, Lecoq trabalhou com seus alunos e alunas uma metodologia na qual o texto perde sua centralidade e os movimentos passam a ser um grande significante. E a máscara possibilita justamente esse objetivo, já que trata do processo inverso da interpretação psicológica, como escreve Lecoq:

“[...] nunca ataca de frente: ele, primeiro, segue as linhas oblíquas e as curvas propostas pela máscara; em seguida, cede a sentimentos e emoções que acompanham esses movimentos. O personagem nasce, assim, da forma” (LECOQ, 2010, p. 94-95). Inquietos/as com esse pensamento, no processo de *Ausência*, buscamos preparar o elenco para o jogo com a máscara, o jogo das formas em que os atores e as atrizes eram convidados/as a criarem a partir desses estímulos. Para pensar o estudo do movimento, o processo teve como objeto propositor da criação cênica a máscara expressiva.

11 Vale ressaltar aqui, que estudos contemporâneos sugerem que as máscaras da *Commedia dell'Arte* dialogariam com o conceito de máscara expressiva. Isso pode transbordar um pouco a fala de Lecoq ao escrever que a “noção de máscara expressiva abrange a das máscaras larvárias, das máscaras-tipo, enfim das máscaras utilitárias, que, a priori, não são feitas para o teatro” (LECOQ, 2010, p. 94). Também completa que a “diferença das meias-máscaras da *commedia dell'arte*, as máscaras expressivas são máscaras inteiras, com as quais o ator não fala” (LECOQ, 2010, p. 94). Não é uma discussão que pretendemos levantar neste artigo, mas entendemos também as meias máscaras como expressivas, haja vista que as máscaras da encenação *Ausência* só cobrem metade do rosto e não recorremos ao recurso da fala, como é possível observar mais adiante.

## V. MEYERHOLD

Outro autor estudado foi o encenador Vsevolod E. Meyerhold(1874-1940), ator do TAM (Teatro de Arte de Moscou), trabalhando com Constantin Stanislavski (1863.1938), em 1898, permanecendo até 1902. Retornando sua parceria com Stanislavski no Teatro Estúdio (uma extensão do TAM mais focada em novas formas de se pensar a concepção cênica) de 1904 a 1905. Experimentou e formulou ao longo de sua vida um teatro no qual o/a ator/atriz era convidado o tempo todo a ser criador, “tornando-o plenamente responsável por sua atuação, autor de seu próprio personagem” (PICON-VALLIN, 2006, p.26). Meyerhold propôs, assim, a emancipação e a autonomia criativa de seus/suas atores/atrizes. Picon-Vallin relata a importância facultada aos artistas e sobre isso escreve:

[...] O trabalho do ator é capaz de dar ao ator seu próprio texto, constituído de olhares, pausas, paradas, movimentos cênicos, gestos e procedimentos que lhe permitam dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes. Para adquiri-lo, o ator deve, num primeiro momento, voltar-se para fora do teatro, para o equilibrista ou para aquele que pratica o salto mortale [...], para o malabarista. [...] (PICON-VALLIN, 2006, p.28).

Notamos que os movimentos cênicos ganham aqui uma atenção especial, já que muitos dos esforços de Meyerhold eram de combater uma interpretação naturalista, até então predominante na Rússia pré-revolucionária. O movimento, então, foi um meio de estilizar a ação cênica e as formas ditas “para fora do teatro” passam a ser percebidas como potencial de ressignificação da cena. É compreensível como Meyerhold (SANTOS, 2002) acolhe determinadas manifestações populares, principalmente por emergir uma espetacularidade bem próxima ao que o diretor idealizava em suas encenações. Buscava encontrar em outras formas de manifestação teatral as bases para solucionar problemas referentes à prática, e para ele era fundamental não “negar” a forma de arte produzida até então<sup>12</sup>.

O encenador russo, assim como Lecoq, acreditava na importância dos movimentos corporais, privilegiando muitas vezes uma interpretação que surge não a partir de impulsos interiores<sup>13</sup>, mas através de estímulos externos, ou seja, da própria plasticidade e forma do movimento. Isso nos leva ao ponto crucial da prática meyerholdiana, que trata da composição cênica: a decupagem do movimento. Com o intuito de ter mais consciência de sua movimentação, o/a ator/atriz meyerholdiano decupa-a, a fim de estudar cada parte presente neste.

As matrizes geradoras ou mesmo os elementos de confecção da ação cênica, podem ser entendidas como as bases com que o elenco poderá recorrer no momento da criação da partitura cênica. Sobre esses elementos de confecção, podemos citar o texto dramático, a linguagem da pintura, da escultura, da música, da Commedia dell'Arte, e ainda referências do teatro oriental, tais como o Nô, Kabuki e Ópera de Pequim<sup>14</sup>.

12 Sobre isso, ler **O Encenador Pedagogo** da pesquisadora Maria Thais Lima Santos, na página 45.

13 Em uma interpretação interior o/a ator/atriz está sensibilizado por motivos psicológicos.

14 Sobre os elementos de apoio para confecção de ações ou frases de movimento, ler “O Ator Compositor” de Matteo Bonfitto (2011), na página 97.

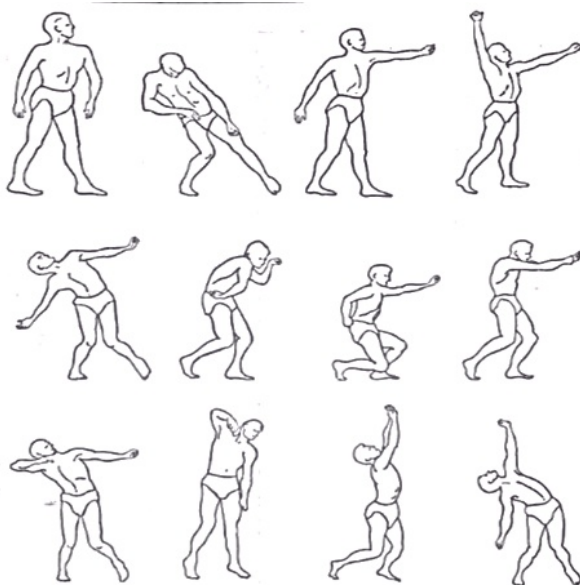
Segundo Matteo Bonfitto (2011, p.43), esse estudo levou Meyerhold a desenvolver a criação da Biomecânica, cujas bases foram sendo construídas a partir das experiências que foi obtendo no estúdio da rua Borondiskaia, entre os anos de 1913 e 1917. Porém, a nomenclatura “Biomecânica” só surge efetivamente em 1922, com o objetivo de ampliar a consciência do/da ator/atriz acerca de suas potencialidades psicofísicas no processo de criação cênica. Pensado como “sistema de composição”, a Biomecânica, para Meyerhold, parte do seguinte processo/zonas: pensamento – movimento - emoção – palavra e/ou pensamento – palavra - movimento – emoção. Esse esquema pode ser interpretado por duas perspectivas: a primeira partindo do pensamento para palavra e, a segunda, o pensamento que leva à geração do movimento, transformando-o em palavra-movimento. Esse esquema nos leva a ação, que para Maria Thais Lima Santos, Meyerhold entende-a como:

A idéia [sic] de ação era compreendida como a expressão do corpo, a pantomima, e engloba o gesto, o movimento, a dança, ou seja, a linguagem criada pelo movimento, pela expressão do ator em situação cênica e que denominou jogo do ator. (SANTOS, 2002, p.45).

Na Biomecânica de Meyerhold, cada exercício parte de “temas” ou ações, como por exemplo arremessar uma pedra ou atirar uma flecha. E estes exercícios objetivam compor uma “frase” tecida por movimentos. A respeito disto Andreia Paris escreve:

[...] Estes temas eram desenvolvidos por meio do estudo da movimentação e gestual que seria mais interessante e eficaz para contar esta “pequena história” sem a necessidade do uso da palavra. [...] A ‘frase’ de movimento, ou seja, a ‘unidade mínima estrutural’ é a decomposição do desenho do movimento no tempo e no espaço. (PARIS, 2010, p.50).

Figura 1 - Poses pensado na Biomecânica de Meyerhold, referente ao tema “arremessar a flecha”



Fonte - A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral de Eugenio Barba e Nicola Savarese

Trata-se, também, de trabalhar o desenvolvimento da ação a partir de alguns vetores: *otkaz*, *passil*, *totchka* e *tormoz*. O primeiro é relativo a uma ação preparadora, aquela que antecede a “ação principal”. Também tem o significado de “recusa” dado que, geralmente, o *otkaz* se apresenta como uma ação contrária a ação principal. Já *passil* é o movimento principal, ou “todo o desenho do movimento que objetiva a realização da ação” (PARIS, 2010, p. 50-51). *Totchka* é, entre os conceitos anteriores, o ponto final e o *tormoz* o “freio”, o controle no desenvolvimento e finalização das ações<sup>15</sup>. É possível observar os conceitos na imagem abaixo:

## POSSÍVEIS DIÁLOGOS

A análise do movimento neste trabalho foi abordada a partir do diálogo dos dois autores tratados aqui. Quando se trata do movimento e de gesto, ao nosso ver, Lecoq e Meyerhold parecem convergir/compartilhar de um mesmo pensamento: o movimento é a expressão primeira do/da homem/mulher e possui uma estrutura complexa de composição. Despertar uma consciência na movimentação é, portanto, fundamental para todas as partes; o ator e a atriz possuem como matéria prima principal seu corpo; ambos constroem a partir de uma experiência com outras formas de se produzir teatro, organizando uma estrutura que dá bases ao elenco; o movimento tem grande importância no processo criativo.

Ressaltamos que tais aprofundamentos teóricos nascem da prática e não se esgotam. Isso demonstra, neste caso, a necessidade de um processo na pesquisa. Esses estudos foram fundamentais para nortear uma primeira etapa da pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO

Retomaremos, neste ponto da escrita, o processo criativo de *Ausência*. Para facilitar a compreensão do artigo, optamos pelo recorte de exercícios cênicos desenvolvidos por todo o elenco, mas nos restringiremos, em alguns momentos, apenas a movimentação criada pela atriz Kelliane Muller<sup>16</sup>, junto à máscara expressiva. Não negamos, entretanto, todos os outros elementos influenciadores da cena, tais como: sonoplastia, cenografia, iluminação, os/as demais artistas, entre outros. Contudo, refletir sobre essas questões demandam outras escritas.

Quando pensamos em trabalhar com a máscara e o estudo do movimento, sabíamos que o primeiro passo seria desenvolver, junto ao elenco, exercícios pré-expressivos que estudassem o corpo a partir de uma fragmentação. Acreditávamos que dessa forma as possibilidades de um corpo mais vivo e expressivo surgiria. Por isso, optamos, num primeiro momento, por exercícios sensibilizadores das articulações do corpo, cuja fonte de pesquisa para reflexões foi a dissertação da artista-pesquisadora Andreia Aparecida Paris (PARIS, 2010, p.122). Este procedimento foi fundamental para a experimentação minuciosa de cada parte do corpo, com o intuito de conhecer e sensibilizar os atores e atrizes para a utilização da máscara. O uso desta, acarreta por si, a observação contínua do corpo, pois ao entrarmos no território do movimento, e não da palavra, as partes do corpo ganham ênfase no espaço cênico. Para Lecoq, ao utilizar a máscara, os movimentos e os gestos produzidos pelo/pela interprete aumentam ou diminuem. “O olhar, tão relevante no jogo psicológico, é substituído pela cabeça e pelas mãos. Estes, a partir daí, adquirem uma importância muito grande. [...]” (LECOQ, 2010, p.100).

Desse modo, idealizou-se para o encontro do dia vinte de março de dois mil e dezessete a seguinte sistematização de jogo: conduzir o exercício para a sensibilização de cada parte do corpo a partir das articulações, levando o jogo para uma exploração das angulações: posição de base, cabeça 90º esquerda-cima/esquerda-baixo, direita-cima/direita-baixo; tronco 90º esquerda/direita, quadril 90º esquerda-cima/esquerda-baixo/direita-cima/ direita-baixo. A priori, como faria um/uma diretor/a e/ou preparador/a do elenco, íamos dando as indicações, estimulando-os/as a brincar com as variações. Em seguida, indicamos que explorassem todas as possibilidades possíveis de variações de forma livre, procurando deixá-los/as cada vez mais fluidas. Após experimentar, todos/as selecionaram movimentos, como uma espécie de material que poderia vir a ser solicitado.

Figura 2 – Sequência de movimentos no exercício de sensibilização das articulações (Tiago Gomes, a direita, Kelliane Muller no centro e Gisele lua a esquerda) - 02/03/2017 com os/as artistas Gisele Lua, Kelliane Muller e Thiago Gomes)



Fonte – Acervo pessoal de sala de ensaio

O trabalho com as articulações serviu de ponte, num primeiro momento, para o jogo com as máscaras. Após brincar com o corpo, introduzimos as máscaras, segundo momento fundamental na criação, como um primeiro contato para aproximá-los/as do objeto que passamos a explorar nos ensaios. Para esse momento, seguimos o pensamento de Lecoq:

A primeira lição é a descoberta do objeto. Começo mostrando a máscara. Para poder senti-la, os alunos a tocam, põem no rosto, experimentam diversos gestos. Essa aproximação é importante, pois, às vezes, essa máscara provoca reações surpreendentes no primeiro contato: alguns têm sensação de sufocar, não a suportam no rosto; outros, um pouco mais raros, arrancam a máscara. [...]” (LECOQ, p.72, 2010).

Vale salientar que o jogo com a máscara ocorreu concomitantemente à construção da mesma. O jogo e os feedbacks que o elenco estabeleciam, implicaram em alterações significativas na estrutura física das máscaras. Como meio de aproximar o/a leitor/a da estrutura primeira das máscaras expressivas, escolhemos a sequência de imagens abaixo. A partir daí fomos, então, descobrindo sua forma inacabada<sup>17</sup>, suas limitações e quais corpos elas evocavam.



A primeira lição é a descoberta do objeto. Começo mostrando a máscara. Para poder senti-la, os alunos a tocam, põem no rosto, experimentam diversos gestos. Essa aproximação é importante, pois, às vezes, essa máscara provoca reações surpreendentes no primeiro contato: alguns têm sensação de sufocar, não a suportam no rosto; outros, um pouco mais raros, arrancam a máscara. [...]” (LECOQ, p.72, 2010).

Figura 3 - Atelier de construção da máscara (31/03/2017)



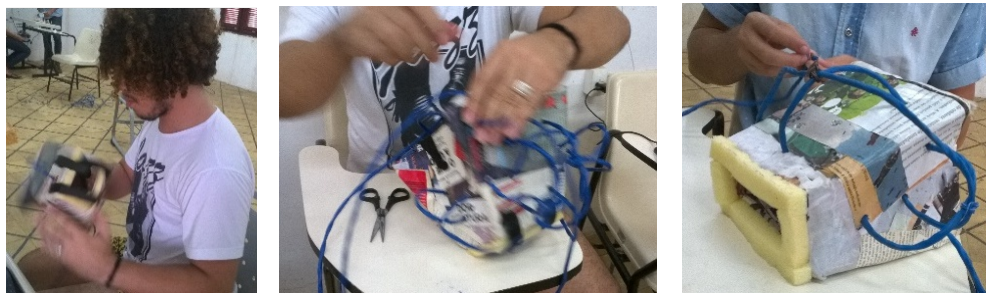
Fonte - Acervo pessoal

Figura 4 - Atelier (confeção das máscaras expressivas) - (07/04/2017)



Fonte - Acervo pessoal

Figura 5 - Atores Jeferson Vieira e Thiago Gomes confeccionando suas máscaras com restos de fios de internet. (21/04/2017)



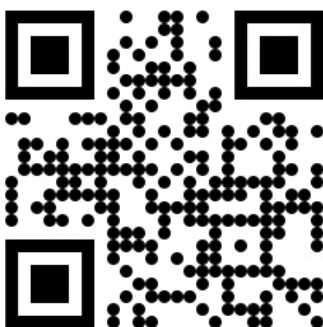
Fonte - Acervo pessoal

A partir dos movimentos criados no encontro do dia vinte de março<sup>18</sup>, estabelecemos outro jogo. Para este jogo com a máscara, pensamos em recuperar os movimentos criados a partir das angulações, cabendo aos atores/atrizes estabelecer uma relação entre a máscara, corpo e fundo poético. Este caráter de continuidade do processo nos provoca o tempo todo a voltar o olhar para os rastros, a fim de que se estabeleça bases concretas ao elenco.

18 Encontro citado mais acima, no qual trabalhamos angulações dos corpos através da fragmentação das articulações.

Essas bases<sup>19</sup> se juntaram às angulações e geraram as bases para criação e/ou impulso criador. Seguimos trabalhando sob a mesma perspectiva no dia primeiro de abril, mas usando o improviso e o material já assimilado. Jogar com a máscara usando todos os elementos de apoio: angulações, a figura do/a humanoide, a sonoplastia experimental, ou melhor, com o “fundo poético comum” criado no decorrer dos encontros. Após um tempo experimentando, sugerimos ao elenco que selecionassem movimentos que posteriormente foram compartilhados com os/as demais. A partir dos movimentos criados em diálogo com as máscaras e no decorrer do processo, surgiram possibilidades de ações a serem estudadas e exploradas. O encontro nos possibilitou uma partitura a qual o/a leitor/a poderá ter acesso por meio do Code Qr abaixo.

Code Qr 2 - Link para o registro em vídeo da partitura



Quando se definiu um movimento que se transformou em uma partitura fixa, partimos para o estudo deste. Pontuamos que neste ponto reside um aspecto muito importante: o movimento. Sabemos que o movimento pode ser entendido como uma totalidade, esta que compõem inércias, deslocamentos, ritmos e impulsos. Então pensar em movimento através do nosso olhar é pensar no conjunto de camadas, buscando dilatar a compreensão do mesmo. Movimento é deslocamento<sup>20</sup> e, por consequência, escritura de algo no espaço. O movimento tece uma escritura que deve ser percebida pelo elenco. O movimento não é mecânico, mas pode sim, ser mecânico. Nesse ponto a grande questão que norteou a pesquisa foi: o/a ator/atriz tem tanta consciência de sua movimentação a ponto de se tornar capaz de intervir diretamente na mesma? Podemos, portanto, concluir que o estudo do movimento é o lugar do entre? Como primeira busca dessa consciência passamos a decupar nossas movimentações. Decupar<sup>21</sup> no sentido de separar ou dividir um movimento em micro movimentos, a fim de estudá-los e entender sua mecânica, seu ritmo e seu impulso.

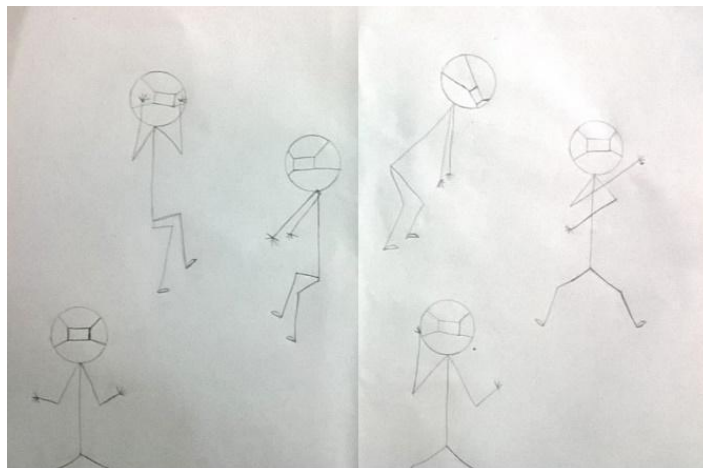
Para aprofundarmos nossa consciência sobre a própria movimentação, repetimos o movimento diversas vezes, em um ritmo o mais arrastado possível. A ideia era que o/a ator/atriz percebesse de qual local do corpo parte cada impulso do movimento e jogar com isso. Um exercício que facilitou o estudo foi desenhar a movimentação com uma sequência estabelecida, como mostra a imagem a seguir.

19 Entendida como um repertório individual de experiências com a técnica da máscara, em nosso caso em específico as angulações, triangulações, fundamentais para o jogo.

20 Para Lecoq (2010, p.50) o movimento não deve ser visto apenas como deslocamento, mas sim como dinâmica.

21 Lembrando que decupar é um termo do encenador Russo V. Meyerhold.

Figura 6 - Registro dos movimentos da atriz Kelliane Muller



Fonte – Acervo pessoal da atriz (Diário de bordo pessoal)

Nesse ponto retomamos os estudos sobre Meyerhold, pontuando algumas etapas a observar no estudo do movimento. Em sua tese, Yedda Carvalho Chaves, ao analisar documentos referentes à escrita e reflexão sobre o encenador russo, destaca “o ator empenhado no desenho do movimento” (CHAVES, 2001, p.43) e por consequência na “composição cênica” de suas ações. Pensar sobre isso, nos remete aos “elementos de confecção da ação”, que segundo Matteo Bonfitto, parte de alguns vetores:

[...]as três fazes da variação rítmica; a importância da reatividade do ator; a consciência da própria execução, a assimilação e incorporação na ação de elementos pertencentes a teoria musical; a importância da plasticidade; os recursos de dilatação e concentração da ação. (BONFITTO, 2011, p.97).

Sensibilizados/as por estes vetores, passamos, então, a estudar as movimentações a partir dos seguintes aspectos: primeiramente repetindo o movimento até que se criasse uma consciência de seu andamento, no que diz respeito ao impulso externo<sup>22</sup>. Trabalhar plasticamente a partitura, estudando cada micro movimentos, entendendo principalmente a dinâmica externa. De que local parte a movimentação? Qual ritmo? Em seguida experimentamos as variações rítmicas desses movimentos. Neste ponto destacamos a função organizadora que a sonoplastia exerceu, principalmente, na composição rítmica das partituras. Assim, os meios que utilizamos para compreender nossa ação foram:

1. Impulso: De onde parte a movimentação? Qual o impulso interno e externo da movimentação? Da coluna? Do quadril? Do nariz? Qual imagem preenche internamente a ação? O “fundo poético” pensado por Lecoq (2010, p. 50) nos contempla e nos ajuda a estudar a dinâmica do impulso interno. O/a ator/atriz tenta entender através da repetição do movimento qual impulso gera suas ações/movimentos. Analisando as imagens desenhadas por Kelliane Muller e o vídeo com a partitura, podemos notar que eles denotam alterações no eixo do corpo. Cada nova imagem/postura evidencia uma movimentação diferente e por consequência um impulso diferente. A primeira alteração é no eixo central da cabeça, sendo 90° esquerda-cima, 90° esquerda-baixo retomando à posição inicial. Depois Kelliane Muller fez o percurso inverso, cabeça 90° direita-cima, direita-baixo, voltando à posição inicial. O pé direito se desloca para trás e os cotovelos flexionam direcionando as mãos

2. Desenho do movimento<sup>23</sup>: Nesse momento a atenção dada à repetição dos movimentos está no conjunto da ação, objetivando trabalhar os aspectos estéticos ou as geometrias dos movimentos. Segundo Andreia Paris (2010, p.50), poderíamos também falar de “unidade mínima estrutural” ou “a decomposição do desenho do movimento no tempo e no espaço”. Meyerhold decupa a partitura em otkaz, passil, totchka e tormoz. Trabalhamos com a ideia de micro movimentos. Trata-se de um mapeamento do movimento que nos ajudou a entender as partes constituintes, por exemplo, onde inicia, como é seu desenvolvimento e sua conclusão. Como exercício, voltaremos mais uma vez ao vídeo das partituras de Kelliane Muller e a cada novo movimento que ela realizar no tempo e no espaço, faremos uma contagem. Quando falamos em observar cada micro movimento, referimo-nos aos menores gestos, como uma mão que sobe até a cabeça ou o movimento de apenas um dos pés. Quantas micro ações contêm essa ação? Esse foi o exercício proposto para o elenco e visou uma compreensão do desenho do movimento.

3. Ritmo: Consideremos aqui que muitos dos exercícios de tempo e ritmo foram realizados no Grupo de Pesquisa Ritmo do/a Ator/Atriz na cena teatral. O trabalho com o ritmo em Ausência se deu por mediação da música e sonoplastia. Isso não é novo, considerando que Meyerhold utilizava-se de elementos da música como interferência rítmica nas ações. Pontuamos que foi fundamental a presença do sonoplasta, pois, à medida que movimento e som dialogavam, num primeiro momento como improvisado, iam se formando partituras e sonoplastias fixas. Assim como Jacques Lecoq, buscamos o trabalho com a música, “entramos em seu espaço, nós a agitamos, a puxamos, lutamos com ela. Para reconhecê-la, nós a incorporamos”. (LECOQ, 2010, p. 100). Para perceber essa relação indicamos que volte ao Qr Code do vídeo do exercício cênico e observe como os/as atores/atrizes dialogam com a sonoplastia.

A partir dessas bases fomos estudando o movimento e compondo as cenas de Ausência. O estudo do movimento neste trabalho foi fundamental, primeiramente no que diz respeito à lapidação das ações criadas pelo elenco; depois potencializado ao confrontar com a cena, ou seja, as ações confrontadas com o/a outro/a ator/atriz com quem se joga. E, por último, enquanto encenador que está em busca de um sistema que possibilite o estudo do movimento. Analisar as ações, portanto, é um caminho para se trabalhar a presença cênica dos/as atores/atrizes e, por consequência, toda a encenação a partir dos mínimos detalhes.

## O QUE FICOU DOS RASTROS?

O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa que um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como o deslocamento é feito.<sup>24</sup> (LECOQ, 2010,p.50).

Pontuamos autores que nos ajudaram a chegar a uma reflexão sobre o movimento. Reflexão essa embasada, principalmente, no fazer, ou seja, no se mover. Fazer com o corpo em movimento. Ao movimento deve-se dar o mesmo tratamento que se daria a uma fala, ou seja, pensar gráficos e formas de falar determinado texto, tons vocais, intenção da fala, para onde direciona a fala. Ou poderíamos pensar o movimento como uma partitura musical<sup>25</sup>. Descobrimos que todo movimento parte de um impulso, seja interno ou externo, existe um desenho sendo feito no espaço. Percebemos, também, que muitas vezes o movimento pode soar mecânico ou não fluido. E que isso não é um problema, mas uma etapa que se passa.

A busca pela compreensão do movimento tornou-se, portanto, um objetivo que pretendemos sistematizar. Insistimos numa sala de ensaio em que o/a ator/atriz se observe e desenvolva uma consciência sobre seu próprio corpo. Partimos do pressuposto de que quanto maior consciência da movimentação, maior serão as chances de intervir de forma direta e concreta no mesmo. Por outro lado, o que ficou foi uma experiência, algumas imagens, outras filmagens, e quem sabe, talvez, uma consciência ampliada. Sem mais delongas, o movimento nunca se esgota, o movimento segue.

## REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHAVES, Yedda Carvalho. **A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator**. 2001. pp. 209. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral I**. Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean -Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. - São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

PARIS, Andréia. **A escuta do sussurro: percepção e composição do ritmo no trabalho do ator / Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2010.**

PICON-VALLIN, Béatrice. “Apostila complementar ao livro” **A Arte do Teatro: entre a tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Cláudia Fares e Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem. 2006.

\_\_\_\_\_. **A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda: Meyerhold e a Cena Contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

SANTOS, Maria Thais Lima. **O Encenador Pedagogo**. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2002.

WHITE BEAR. 2ª Temp., epis. 02. Londres: Zeppetron, Channel 4, 2013. Série.



# A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A RENOVAÇÃO DOS MODOS DE VER A XILOGRAVURA DE CORDEL

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA Y LA RENOVACIÓN DE LAS FORMAS DE VER EL XILOGRAFIA DE CORDEL

Sandra Nancy Ramos Freire BEZERRA<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo discorre sobre alguns resultados da tese de doutoramento intitulada “Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965)”, apresentada junto ao programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense UFF – Doutorado Interinstitucional - DINTER mantido mediante convênio entre a UFF e a Universidade Regional do Cariri URCA. Trata do percurso de valorização da xilogravura popular e seu reconhecimento enquanto arte a partir da coleção de xilogravuras do Museu de Arte da Universidade do Ceará, inaugurado em 1961. O estudo insere-se no âmbito da História Cultural e está fundamentado no conceito de Cultura Visual, por meio do qual - aborda a xilogravura como artefato que ganha significado por sua inserção e participação num contexto de relações sociais e no conceito de Musealização, que - permite entender a construção de sentidos e renovação dos modos de ver a xilogravura -, nos remetendo para um conjunto de indagações pouco exploradas na produção historiográfica da região do Cariri.

Palavras-chave: Arte popular, xilogravura, cultura visual, musealização.

### RESUMEN

El artículo analiza algunos resultados de la tesis doctoral titulada “De Cariri al mundo: la musealización de la xilografía de cordel y los sentidos del arte popular en Brasil (1955-1965)”, presentada con el Programa de Posgrado en Historia Social de la Universidade Federal Fluminense UFF - Doctorado Interinstitucional - DINTER mantenido mediante convenio entre la UFF y la Universidad Regional de Cariri URCA. Se trata del camino de la valorización de la xilografía popular y su reconocimiento como arte a partir de la colección de xilografías del Museo de Arte de la Universidad de Ceará, inaugurado en 1961. El estudio forma parte de la Historia Cultural y se basa en el concepto de Cultura Visual. , mediante el cual - aborda la xilografía como un artefacto que cobra sentido a través de su inserción y participación en un contexto de relaciones sociales y en el concepto de musealización, que - permite comprender la construcción de significados y la renovación de formas de ver la xilografía -, refiriéndonos por un conjunto de cuestiones poco exploradas en la producción historiográfica de la región de Cariri.

Palabras clave: Arte popular, xilografía, cultura visual, musealización.

<sup>1</sup> Professora do Departamento de História da Universidade Regional do Cariri; Mestrado em História Social pela Universidade Federal do Ceará; Doutorado em História Social pela Universidade Federal Fluminense.

# A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A RENOVAÇÃO DOS MODOS DE VER A XILOGRAVURA DE CORDEL

## INTRODUÇÃO

Para discutir a renovação do olhar, o artigo revisita brevemente alguns aspectos apresentados na tese que buscaram compreender a construção do status de arte da xilogravura popular a partir da coleção constituída por imagens veiculadas nas capas dos folhetos de cordel, adquiridas no final da década de 1950, a fim de compor o acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará - MAUC na fase que antecedeu sua fundação.

A musealização como ação de produção de sentidos para as expressões apareceu como comprovação de questão colocada a partir da análise e interpretação das fontes que testemunharam a trajetória de formação da coleção, os agentes responsáveis pelo processo de musealização, as exposições, os discursos e reinvenção pela criação de álbuns assinados e numerados, mediada pelo artista Sérvulo Esmeraldo, também responsável por levar a Paris um álbum de xilogravuras<sup>2</sup> que, depois de editado, foi difundido para o público consumidor de obras de arte.

A tentativa de compreensão da trama exigiu a imersão no contexto histórico de construção da coleção de xilogravuras e do processo de musealização, localizados na efervescência cultural dos anos 1950 e 1960, num cenário perpassado pela reverberação dos movimentos modernista, regionalista e na esfera do movimento folclorista, sendo este último de grande atuação entre os anos de 1948 a 1964, quando se buscava a construção de identidades originando novos olhares para as manifestações artísticas e culturais do país.

Nesse campo, veio a mobilização e incentivo de proteção às manifestações culturais e criação de museus de artes populares, quando o movimento tomava como base o papel educativo dessas instituições, sobretudo, nas grandes cidades<sup>3</sup>. Uma vez projetado, o Museu de Arte da Universidade do Ceará se consolidou na trilha da filosofia já adotada levando em consideração "O universal pelo regional"<sup>4</sup>, lema que permitiu aos agentes envolvidos no processo de sua criação atentar para a aquisição de objetos prosaicos apreciados pelo olhar folclorista, como também artefatos da arte produzida no Nordeste e, especificamente, no Ceará<sup>5</sup>.

Vale salientar que a tese se debruçou sobre o processo de valorização da xilogravura, como uma construção histórica em que o status de arte foi alcançado pela musealização, tomada como uma postura de consenso acerca do valor e da matéria, uma vez que "[...] musealizar significa mudar algo de lugar, sempre no sentido simbólico e assim recolocar para revalorizar"<sup>6</sup>.

2 Criado pelo gravador Inocêncio da Costa Nick, conhecido como Mestre Noza, o álbum encomendado foi produzido mediante um modelo da via-sacra oferecido ao gravador por Sérvulo Esmeraldo.

3 Vale salientar que no âmbito do Movimento Folclorista os problemas a serem enfrentados eram: a pesquisa das expressões para o estudo, a proteção, e o aproveitamento do folclore na educação. Na esfera deste último, a poetisa Cecília Meireles foi exímia defensora da criação dos "Museus de Artes Populares". (Folclore e educação apud VILHENA,1997, p.193).

4 MARTINS FILHO, Antônio. O Universal pelo Regional: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

5 Por tratar-se de uma construção que levava em consideração o universal pelo regional, o museu adquiriu também alguns objetos reconhecidos no âmbito da arte universal, por exemplo, zincogravura de Picasso, heliogravuras de Albrecht Dürer, Rembrandt, entre outros.

6 STRÁNSK, 1965 apud BRULON, 2018, p. 190.



Conhecer o processo de reconhecimento da xilogravura nos levou à compreensão das práticas de colecionar, expor e editar (como práticas de construção do olhar, em seus contextos) que permitiram a caracterização da história da renovação dos modos de ver a xilogravura de cordel.

## A XILOGRAVURA NO FOLHETO DE CORDEL

A xilogravura de técnica milenar integrou o mundo das artes visuais brasileiras no século XX, sendo praticada por alguns artistas reconhecidos, entretanto, paralelamente ao itinerário da arte institucionalizada. No Nordeste, a expressão teve usos em atividades utilitárias, rótulos de produtos comerciais e ilustração das capas dos folhetos de literatura oral, principalmente em Juazeiro do Norte – CE, na antiga tipografia São Francisco.

A tipografia São Francisco alcançou o status da maior produtora de folhetos de cordel do Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e nela a técnica de xilogravura foi bastante empregada. Entretanto, é necessário salientar que antes dela tornar-se uma grande editora de folhetos e adotar xilogravuras em suas capas, o processo de ilustração já existia. Para melhor entender esse contexto, se faz necessário relatar o percurso histórico, pois o aspecto visual dos folhetos impressos nas primeiras décadas do século XX não apresentavam ilustrações, traziam nas capas apenas vinhetas tipográficas<sup>7</sup> e informações sobre o conteúdo, conforme imagem a seguir:

Figura 1: Capa do Folheto - Crítica em Versos às Loucuras da Moda Indecente



Fonte: Coleção Geová Sobreira, 1925. Foto: Lucas Nunes.

As gravuras só passaram a ser utilizadas na ilustração de folhetos no final da década de 1940, mediante a ação do poeta e editor paraibano radicado em Recife - PE, João Martins de Athayde. Personagem de relevância para a história da literatura de cordel no Brasil, introduziu ilustrações nas capas dos folhetos; contudo, ilustrações produzidas com técnica elaborada no processo fotomecânico em metal, conhecido como zincogravura. O uso das ilustrações tinha como objetivo primordial tornar o produto mais atraente para o público consumidor.

Figura 2: Clichê de Zinco - As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por "Côco Verde" e "Melancia"



Fonte: Coleção - Gráfica Lira Nordestina/URCA. Foto: Lucas Nunes.

A inovação conquistou a aceitação dos leitores, uma vez que as ilustrações usadas apresentavam fotografias de artistas de Hollywood num contexto em que o cinema americano estava em evidência. A ação representou, para aquela produção, um marco de modernidade<sup>8</sup> e propiciou a adoção do modelo por outros editores.

A xilogravura só veio a ser vinculada aos folhetos com maior frequência quando o proprietário da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, José Bernardo da Silva, adquiriu em 1949, por meio de uma compra a João Martins de Athayde, os direitos autorais de folhetos de literatura oral e juntamente com estes, os clichês de zincogravura.

A partir daquela aquisição, a tipografia de José Bernardo ocupou o lugar da editora de Athayde no mercado editorial do gênero literário no país. A grande produção dos folhetos implicou na necessidade de novos clichês. No entanto, a produção desse material de configuração elaborada só existia nos centros mais desenvolvidos como Recife - PE e Fortaleza - CE.

Foi, portanto, em meio às dificuldades para a obtenção dos clichês de zinco, que José Bernardo optou pela introdução da técnica da xilogravura nas capas dos folhetos por tratar-se de uma aquisição mais rápida. Dessa forma, os impressos passaram a veicular os dois gêneros de gravura: a zinco e a xilo<sup>9</sup>.

As primeiras xilogravuras encomendadas para os folhetos em Juazeiro do Norte foram confeccionadas por artesãos, alguns deles (imaginários) que já trabalhavam materializando, na madeira (umburana), santos da devoção popular. Entre os escolhidos pelo proprietário estavam Walderêdo Gonçalves, Inocêncio da Costa Nick (Mestre Noza), João Pereira, Damásio Paulo e Antônio Batista Silva, entre outros. Vários deles manifestaram a habilidade de copiar e assim produzir as xilogravuras baseadas nas elaborações dos clichês de zinco conforme representação abaixo:

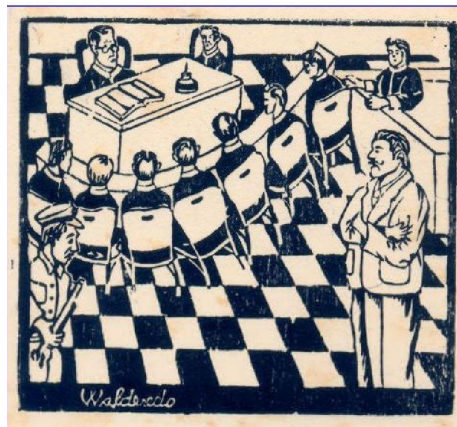
Figura 3: Xilogravura - A História de Toinho e Mariquinha. Autor desconhecido: Coleção Geová Sobreira, 1925. Foto: Lucas Nunes.



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Outros preferiam usar a capacidade criadora e inventar suas próprias imagens, como é possível verificar no trabalho de Walderêdo Gonçalves:

Figura 4: Xilogravura - Antônio Silvino no júri. Autor: Walderêdo Gonçalves



Fonte: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.

Percebe-se, a partir daí, que a zincogravura antecedeu a xilogravura na tipografia São Francisco e que a introdução desta última no folheto deveu-se à dificuldade de obtenção dos clichês de zinco. Ocorre que o uso da xilo nas capas dos folhetos não conquistou o gosto do público consumidor tradicional da mesma forma que a zincogravura. A esse respeito, o estudioso Jeová Franklin<sup>10</sup> cita um exemplo em que menciona a reprovação de um dos grandes clientes, distribuidor dos folhetos em Recife, que enviou o seguinte recado para os responsáveis pela tipografia São Francisco: “[...] acabem com a brincadeira! Os leitores de cordel não querem saber de princesas com traços rudes”. Diante desse impasse, questionou-se como ocorreu a valorização desse tipo de gravura já que não agradava o público para o qual ela era dirigida.

10 FRANLIN, Jeová. Xilogravura popular na literatura de cordel. Brasília: LGE, 2007, p.24.

## PERCURSOS DO OLHAR

O estudo das fontes nos conduziu para o olhar de um grupo de intelectuais responsáveis pela sua valorização. Nesse tocante, o pesquisador Everardo Ramos<sup>11</sup> traz como contribuição um marco histórico, quando o folclorista alagoano Théo Brandão, em 1949, publicou um artigo na imprensa de Maceió - AL chamando a atenção para as xilogravuras. Nele, o folclorista apresentava o trabalho de um poeta em Alagoas que se tornou gravador<sup>12</sup> de maneira improvisada para ilustrar os folhetos de literatura oral que ele próprio criava.

No mesmo ano, Théo Brandão adquiriu do referido autor autorização para divulgar a gravura num livro sobre o folclore de Alagoas. Depois da publicação em 1952, Brandão conseguiu nova aprovação para utilizar os clichês de madeira que lhe serviram de capa nos folhetos na reprodução em pranchas, a fim de expô-las numa mostra de arte folclórica alagoana.

Tal ação, conforme Ramos, pode ser considerada a primeira iniciativa de visibilidade para a xilogravura ocorrida no estado de Alagoas, contudo, como expressão folclórica. Foi a partir do olhar desse folclorista que a xilogravura ganhou notoriedade conquistando a adesão, no estado vizinho (Pernambuco), de artistas e intelectuais reconhecidos como Aloísio Magalhães, que publicou com o apoio do Departamento de Documentação e Cultura da Cidade do Recife, em 1953, um álbum de xilogravuras de cordel e o colecionador Abelardo Rodrigues<sup>13</sup>, responsável por enviar, em 1955, algumas xilogravuras ao *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*, na Suíça, com o intuito de compor uma exposição de arte brasileira no exterior.

Com a importância dada pelos intelectuais citados, agentes ligados à Universidade do Ceará, em Fortaleza, se empenharam na aquisição de xilogravuras de cordel. A ação foi guiada por um 'olhar de época' que perpassou fronteiras chegando a uma instituição pública de Ensino Superior. Ao abraçar o gênero de forma valorativa, os agentes envidaram esforços para formar uma coleção a fim de compor o acervo do museu universitário em processo de criação, que estaria sendo destinado à arte local.

O protagonismo dos agentes no plano de produção simbólica, conforme Bourdieu<sup>14</sup>, permitiu que fossem capazes de uma ação concreta através do habitus herdado do seu grupo social. Como gentes do processo, estiveram: Antônio Martins Filho, Floriano Teixeira, Lívio Xavier e Sérvulo Esmeraldo.

11 RAMOS, 2010, p.46.

12 Tratava-se do poeta José Martins dos Santos.

13 Abelardo Rodrigues, filho de um dos primeiros colecionadores particulares do estado de Pernambuco, Augusto Rodrigues, dentista de profissão e membro do Instituto Arqueológico, Geográfico e Histórico de Pernambuco, herdou do pai o interesse pelo colecionismo e teve importante participação em uma série de exposições patrocinadas pelo governo brasileiro no exterior. Cf.: VIANA, Helder do Nascimento. Coleção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues. In: MONTENEGRO, et al. 2008, p. 378.

14 BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p.61.

Martins Filho, membro da intelectualidade cearense, primeiro reitor da universidade, dotado de notável capital simbólico; Floriano Teixeira, artista plástico reconhecido no campo das artes visuais, entrou em cena mediante convite do reitor a partir de abril de 1956 na função de assessor para assuntos de arte da Universidade do Ceará e, desde então, passou a atuar diretamente na constituição de coleções para o museu tendo mais tarde, em 1961, assumido o cargo de primeiro diretor<sup>15</sup>; Lívio Xavier, folclorista e dedicado ao estudo das artes e produções populares, posteriormente ocupou o cargo de diretor<sup>15</sup> do museu. E ainda outro agente de importância no meio artístico, possuidor de reconhecimento internacional, o artista Sérvulo Esmeraldo que, na época, mesmo residindo em Paris, contribuiu oferecendo informações para o reitor Martins Filho sobre o valor artístico e cultural da produção dos artesãos de Juazeiro do Norte. Sérvulo realçou a representatividade que tinha aqueles trabalhos para o campo da arte, sobretudo, as xilogravuras de cordel no sentido de integrar o acervo<sup>16</sup>.

O olhar lançado por esses agentes vinculados à Universidade do Ceará para as xilogravuras, construído nos anos que antecederam a criação do Museu de Arte, estava em sintonia com o de outros intelectuais do Nordeste, conforme já apresentado, revelando um contexto representado por ideias de repercussão nacional e internacional que reverberavam do movimento modernista, levando à valorização das expressões artísticas caracterizadas como primitivas como também do Movimento Folclorista Brasileiro orientado pela UNESCO<sup>17</sup>, que levantava a bandeira da divulgação de tradições culturais regionais, defendendo o ensino do folclore nas escolas e incentivando a criação de museus e coleções capazes de dar visibilidade às manifestações culturais representativas das identidades regionais e locais. Desse momento em diante, é possível demarcar a história da construção social desse olhar diferenciado que conduziu ao interesse sobre a xilogravura popular no Brasil.

O conceito de “olhar de época” foi adotado para pensar a questão do olhar para a xilogravura do cordel. Elaborado pelo historiador da arte Michael Baxandall para analisar o contexto do Renascimento<sup>18</sup>, tal concepção nos fez perceber que a capacidade e a habilidade de olhar são socialmente construídas e singulariza as gerações. Baxandall realça a impossibilidade de um olhar completamente objetivo ou neutro baseado na condição fisiológica da visão, o autor enfatiza que o olhar se define como experiência histórica<sup>19</sup>.

Dessa maneira, pode-se argumentar que o pensamento e a ação dos agentes do MAUC na constituição da coleção de xilogravuras de cordel foram direcionados pelos modos de ver, elaborados pelo movimento modernista e pelo movimento folclorista. Entretanto, vale salientar que a seleção e recolha das xilogravuras ocorreu no âmbito de muitas disputas; dito de outro modo, as xilogravuras se inscreveram no universo da arte em meio a lutas de representações impostas. Havia interesse, também, por parte do grupo de intelectuais de Recife, sobretudo do artista e colecionador Abelardo Rodrigues<sup>20</sup>. Os agentes da Universidade do Ceará, ao tomarem conhecimento do interesse de Rodrigues em relação às xilogravuras, buscaram chegar primeiro ao material.

<sup>15</sup> cargo que deixou em 1962 para dedicar-se às suas criações artísticas. Também mediante convite de Jorge Amado para ilustrar suas obras, mudou-se para Salvador.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, Dodora. Sol oblíquo. In: CARVALHO, 2003, p. 172-173.

<sup>17</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi criada em 1946 vinculada a ONU. O objetivo da instituição era contribuir para a promoção da paz mundial colocando o folclore como instrumento de mediação entre os povos, pelo encontro das mais diversas culturas.

<sup>18</sup> BAXANDALL, Michel. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Oficina das Artes, v.6, 1991, p. 37-71.

<sup>19</sup> BEZERRA, Sandra N.R.F. Do Cariri para o mundo: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil (1955-1965). Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020, p.18.

<sup>20</sup> FRANKLIN, 2007, p.40 apud BEZERRA, 2020, p.233.

A aquisição se deu não somente pela compra das impressões, mas também dos tacos ou matrizes que lhes davam origem, o que implicou em críticas lançadas por Rodrigues e outros intelectuais pernambucanos<sup>21</sup>. A coleção foi formada por xilogravuras produzidas em sua maioria em Juazeiro do Norte e em tipografias de Campina Grande - PB e Recife.

Uma vez organizada, a coleção foi apresentada mesmo antes da inauguração do MAUC em 1960, no Museu de Arte Moderna - MAM de São Paulo, e somente em 1961 o MAUC foi inaugurado apresentando a coleção ao público do Ceará. A partir daquele período a coleção permaneceu preservada pela instituição, entretanto, no mesmo ano, mediante a impressão das imagens, o acervo seguiu para a Europa onde foi difundida por Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier em galerias, bibliotecas e museus.

## DISCURSOS

O olhar diferenciado lançado para a xilogravura possibilitou sua musealização e, por meio dessa condição, lhe foi possível ganhar estatuto próprio, tornando-se obra de arte. O estudo das fontes revelou que o circuito se tornou completo através das exposições e catálogos, meios esses que se tornaram mobilizadores de discursos construídos pelos agentes envolvidos no processo.

Assim, ao analisar os discursos sobre a coleção, percebe-se o indicativo de salvaguarda pelo museu, apontando para a importância da ação da universidade representada pelo reitor Martins Filho e os agentes envolvidos. No que tange ao acervo, os discursos, às vezes, aproximavam as xilogravuras do campo do folclore e noutros momentos, do campo da arte, mais especificamente da arte popular.

O texto de apresentação da exposição no MAM de São Paulo, produzido pelo reitor, dava lume às gravuras como objetos folclóricos que deveriam ir para museu porque estariam “[...] prestes a desaparecer perante o crescente desenvolvimento das novas tecnologias de expressão gráfica do mercado [...]”, nomeadamente os clichês de zincogravura<sup>22</sup>. Ainda em seu texto<sup>23</sup>, destaca-as como verdadeiras relíquias, portadoras de traços medievais sobreviventes, marcadas por vestígios distantes no tempo a desfrutarem da guarda do futuro museu de arte popular.

O reitor deixa transparecer o pensamento do movimento folclorista que, analisado à luz de Ortiz<sup>24</sup>, ancorava-se no século XIX europeu quando a ideia de cultura popular passou a ser inventada e, nessa direção, alimentava-se o desejo de preservar o que era considerado popular da ameaça das transformações impostas pela modernidade. O pensamento que enfatizava o desaparecimento das expressões, trazia implícita a justificativa de valorização e salvaguarda dentro do museu, conforme Certeau<sup>25</sup>.

Portanto, o discurso de morte da xilogravura representava a possibilidade de entendimento de que ela estava sendo identificada dentro de uma atitude contemplativa de ‘beleza morta’, daí a proteção num espaço como o museu, pois, acreditava-se que esta se encontrava em processo de extinção, tornando-se importante fortalecer o que se entendia por tradição. Logo, o resgate do produto daria ‘continuidade ao passado’. Dessa forma, o conceito de tradição constituía tudo aquilo que portava autenticidade e pureza e as expressões sobreviventes deveriam ser armazenadas em museus e bibliotecas, de preferência, em grande quantidade.

21 RAMOS, 2010, p.43 apud BEZERA, 2020, p.110.

22 Texto de apresentação por Martins Filho.

23 CARVALHO, Gilmar de. A xilogravura de Juazeiro do Norte. Fortaleza: IPHAN, 392p. 2014, p. 81-84.

24 ORTIZ, 1992, p. 18-39.

25 CERTEAU in: REVEL, Jacques. A Invenção da Sociedade. Lisboa: Difel,1989, p. 49-51.

Para além da perspectiva do folclore, verificam-se, na documentação analisada, desdobramentos jornalísticos formatados a partir dos textos produzidos pelos agentes responsáveis pela musealização, apontando para outros olhares indicativos das xilogravuras enquanto arte, como é o caso da matéria publicada no jornal Folha da Noite, na edição de 31 de maio de 1960, no qual o jornalista apresenta a opinião de que o conjunto das 108 gravuras populares nordestinas apresentado no primeiro andar do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Ibirapuera, era possuidor de grande valia artística, uma vez que as xilogravuras se enquadravam perfeitamente no sistema da arte ocidental no âmbito das tendências diversas, como o romantismo, o realismo, o onirismo e o surrealismo<sup>26</sup>.

A perspectiva apontada pelo jornalista naquele momento (o ano de 1960) não era nenhuma novidade, pois Ariano Suassuna, alguns anos antes, em publicação feita no Diário de Pernambuco em 1953, já apresentava a xilogravura de cordel como arte. Portanto, nos dois textos jornalísticos, um deles baseado no discurso do reitor Martins Filho, é possível verificar outros contornos e sentidos para a xilogravura que a conduziam para além do folclore.

Ao longo do circuito pela Europa, consolida-se a trajetória de consagração e reconhecimento da gravura enquanto arte popular realçada pela musealização<sup>27</sup>, ocasionada pela ação dos agentes responsáveis ligados à Universidade do Ceará, como pode ser constatado na nota sobre o que circulou na França, no Jornal Arts, publicada no Diário da Noite em Recife: “[...] Arte nordestina nas galerias da Europa [...]”, assinada por uma jornalista pernambucana<sup>28</sup>:

[...] um dos mais credenciados órgãos da imprensa especializada da França, notícia, o que é surpreendentemente agradável e quase ousado para nós, um expressivo conjunto de gravuras populares brasileiras (séc. XIX) na Bibliothèque Nationale, seguindo-se de uma apreciação bastante curiosa sobre a nossa mostra de arte<sup>29</sup>. Esta iniciativa de divulgação da cultura artística brasileira deve-se ao espírito empreendedor do reitor Martins Filho da Universidade do Ceará, e aos seus assessores em Paris - pintor Sérvulo Esmeraldo e Sr. Lívio Xavier Junior. As gravuras expostas foram colecionadas pela Universidade do Ceará dentro do seu programa de colheita de material folclórico que integra seção de Arte Popular do Museu da Universidade, recentemente criado<sup>30</sup>. A Universidade, adquirindo matrizes de gravuras [...] as expõe, como divulgação deste setor quase ignorado do folclore nordestino. O embaixador Negrão de Lima, entusiasmado pela iniciativa, recentemente endereçou convite para a exposição do referido material em Portugal.

26 CARVALHO, 2014, p. 84-85. (Grifo meu)

27 A musealização é uma ação de revalorização dos objetos pelos museus, instituições de grande reconhecimento dentro do sistema de arte oficial do ocidente que, pela responsabilidade de difundir e salvaguardar a arte lhes são

atribuídas funções, entre essas, a de consagrá-la.

28 CORREIA, Maria Lúcia Tavares. Diário da Noite. Recife, Edição de 12.10.1961.

29 Grifo Meu.

30 Grifo Meu.

Idêntico convite foi formulado pela Kunstmuseus de Basileia (Suíça), onde as gravuras brasileiras irão substituir as gravuras e desenhos de Holbein. De muita significação é a apreciação feita pelo conservador da galeria de estampas da Bibliothèque Nationale de Paris, quando diz que é preciso agradecer ao Museu de Arte da Universidade do Ceará pela oferta tão importante para a história das imagens, pelo sentido original de histórias fantásticas de príncipes, heróis e santos<sup>31</sup>.

## CULTURA VISUAL

O estudo adotou o conceito de cultura visual para compreender as práticas adotadas, o que levou a inferir que as xilogravuras constituem um mundo de interações em que os sentidos se renovam e se multiplicam de acordo com os contextos, os sujeitos sociais e todos os elementos que interagem com elas em demonstração de ordem interacionista. A noção de cultura visual fundamenta-se em diversos estudos, e seguindo Paulo Knauss<sup>32</sup>, pode-se destacar que “[...] cultura visual representa o estudo das práticas de olhar [...]”:

[...] nem sempre a prática de olhar é aquela que domina os sentidos na experiência histórica. Eu diria até que na tradição ocidental, por mais que alguém goste de insistir no centrismo ocular, ele sempre se traduz na expressão escrita: quando a gente demarca a presença do olhar, a primeira coisa é fazer isso de forma escrita. Uma das coisas interessantes no estudo das práticas do olhar é que o olhar é uma experiência histórica dinâmica, ao contrário destas demarcações da cultura visual para o mundo contemporâneo, ou de síntese da cultura ocidental, que eu acho que são esquemas estruturantes poucos processuais. Ao investir no estudo da prática do olhar, a gente valoriza a dinâmica histórica, porque, ao longo do tempo, as formas de olhar vão se alterando [...], o olhar é dinâmico, é sempre um campo de disputa. Não existe uma forma única de praticar o olhar<sup>33</sup>.

De acordo com o autor, o artifício principal é o tratamento da desnaturalização do olhar como indicativo da possibilidade do tratamento da circularidade cultural e as relações entre a cultura erudita e popular. Em vista disso, cabe atentar para o fato de que os objetos, ao adentrarem os museus, passam a ter um valor simbólico instigado pela operação do ver, operação que leva o observador a experimentar “[...] a capacidade humana de retirar um objeto de seu lugar utilitário e original para um outro lugar, que é o lugar da patrimonialização da cultura material”.

31 Boletim da Universidade do Ceará [32], 1961, p. 474.

32 KNAUSS, Paulo. No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar. Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, jan/jun, 2016, p.12-24.

33 Id., p.12-24.



Nessa perspectiva, segundo Knauss, a cultura material constitui-se como um alicerce da construção do olhar, posto que é essa operação humana desenvolvida na qual o objeto que não tem mais o uso original, para o qual fora criado, passa a ganhar visibilidade e se institui como objeto do olhar<sup>34</sup>.

Desse modo, o status artístico é apresentado como uma concepção do olhar e experiência histórica vivenciada por práticas sociais. A cultura visual trata a xilogravura enquanto artefato que ganha significado por sua inserção e participação num contexto de relações sociais. Apresenta-se por meio da musealização, ou seja, ao entrar no museu a xilogravura de sentido ilustrativo passa a ter um estatuto próprio.

Knauss afirma que embora pareça paradoxal, os objetos, no campo da cultura material, justamente quando são mais usados passam despercebidos ao olhar. Contudo, no momento em que são levados para o museu, figurando em suas vitrines, deixam de ser úteis, ganham visibilidade tornando-se objetos do olhar, transformados em ponto de observação<sup>35</sup>:

[...] no mundo dos museus, existe esta temática da cultura visual forte exercida sobre objetos prosaicos. Quando o objeto vai para a vitrine, deixa de ser prosaico e começa a ter um valor, uma aura que não possuía no seu lugar de origem. Isso coloca uma ordem de questões que não têm mais relação com a cultura material. É como quando se deixa de perceber que o valor de uso de uma tela de um pintor famoso num museu é dado por sua capacidade de exposição, de mobilizar olhares, logo, trata-se de um objeto que nasceu para ser olhado! Nos museus, isso é muito esvaziado, porque nem sempre se olhou os objetos do mesmo modo, nem sempre estes objetos estiveram nos mesmos lugares de exibição e nem sempre eles dialogaram com as mesmas peças que estão ao redor deles<sup>36</sup>.

Tal configuração denota que o colecionismo conduziu à musealização da xilogravura tradicional do cordel, deslocando seu lugar original de produto de consumo para afirmar seu caráter de bem artístico e cultural.

## REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Oficina das Artes, v.6, 1991.

BEZERRA, Sandra N.R.F. **Do Cariri para o mundo**: a musealização da xilogravura do cordel e os sentidos da arte popular no Brasil(1955-1965). Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói,2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia**: a musealização como caminho. 2018.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 392p. 2014.

34 Ibid., p.22.

35 Knauss, 2016, p. 22.

36 Loc. cit.

\_\_\_\_\_(Org.) **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa: Difel, 1989.

FRANLIN, Jeová. **Xilogravura popular na literatura de cordel**. Brasília: LGE, 2007.

GUIMARÃES, Dodora. Sol oblíquo. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.) **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

KNAUSS, Paulo. **No domínio dos acervos**: história e as práticas do olhar. Revista Maracanan, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, jan/jun, p.12-24, 2016.

KNAUSS, Paulo & MALTA, Marize (org.). **Objetos do olhar**: história e arte. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

MARTINS FILHO, Antônio. **O Universal pelo Regional**: definição de uma política universitária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1966.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso**: Trajetória da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte -1926-1982. (Dissertação) UFC Fortaleza, 2003.

MONTENEGRO, Antônio Torres et al. **História, Cultura e Sentimento**: outras Histórias do Brasil/ Co-edição – Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. Da UFMT, 2008.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. São Paulo -SP: Olho d'água, 1992, p. 18-39.

RAMOS. Everardo. **Do mercado ao museu**: a legitimação artística da gravura popular. Visualidades (UFG), Goiânia, v. 8, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/y5ktaq3b>

STRÁNSK, Zbyněk Z. Predmet muzeologie. In: Sborník materiálu prvého muzeologického symposia. Brno: Museu da Morávia, 1965, p. 30-33. apud BRULON, Bruno. **Passagens da Museologia**: a musealização como caminho. 2018, p.190. Disponível em: <https://tinyurl.com/y6h8zhqc>

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 193.

## **FONTES HEMEROGRÁFICAS**

SUASSUNA, Ariano. Diário de Pernambuco “A Gravura na Arte Popular”. Publicação feita em 15 de junho de 1952 na primeira página da 3ª secção.

CORREIA, Maria Lúcia Tavares. Diário da Noite, do Recife, publicação feita na edição de 12.10.1961.  
NASCIMENTO F. S. Jornal O Povo, Edição de 27-10-61.

### **BOLETIM**

Boletim da Universidade do Ceará [32]. V. 7, n. 5, set/out. 1961.



PELES - 2020  
MARIA CLARISSA SPINDOLA MENDES

# HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDON



Fotografia: Wandeáallyson Landin.  
Acervo autores

# HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDOM

## FLOATING HIERARCHIES IN ARMAGEDOM

Raimundo Kleber de Oliveira BENICIO<sup>1</sup>

Cecília Lauritzen Jácome CAMPOS<sup>2</sup>

### RESUMO

O texto aborda algumas reflexões do processo criativo, hierarquias e procedimentos metodológicos de atriz-performer a partir da encenação *Armagedom* (2019), experiência que vem do contexto de um olhar enquanto facilitador do processo. Neste compartilhar processual-inacabado, utilizamos algumas pesquisadoras como Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes e Antônio Araújo como suporte indiretamente. Como metodologia são consultadas alguns escritos receptivos no caderno de bordo para elencar algumas percepções.

Palavras-chave: Teatralidade, Treinamento de atriz-performer, Encenação contemporânea.

### ABSTRACT

The text approaches some reflections of the creative process, hierarchies and methodological procedures of actress-performer from the staging *Armagedom* (2019), an experience that comes from the context of a look as a facilitator of the process. In this procedural-unfinished sharing, we used some researchers such as Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes and Antônio Araújo as indirect support. As a methodology, some receptive writings are consulted in the logbook to list some perceptions.

Keywords: Theatricality, Actress-performer training, Contemporary staging.

1 Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. FAPESB. Mestrado. Contato: kleberbeniciop@gmail.com

2 Professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e contrastes. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2018), cuja tese investigou a noção de recepção acidental. Orgulha-se por ter participado do Grupo de Teatro de Rua Quem Tem Boca é Pra Gritar (Paraíba, 2008-2011) e do Coletivo Mapas e Hipertextos (Santa Catarina, (2014-2016), cujas produções investigam as áreas da dança, do teatro, das artes visuais e da performance em suas possíveis relações. Contato: cecilia.campos@urca.br

## HIERARQUIAS FLUTUANTES EM ARMAGEDOM

### O TRABALHO INTERNO E SOLITÁRIO ANTES DA MATERIALIDADE CÊNICA

Neste primeiro momento<sup>3</sup> proponho enquanto encenador sinalizar, possíveis características que irão contribuir para refletir a respeito do foco de atenção ou “erotismo” (BOGART, 2011) da cena, antes que ela chegue ao público, com isso, indago: como podemos encontrar estratégias de suporte cênico, de metodologias durante a construção do processo criativo que possam seduzir e capturar o olhar do público quando ele estiver materializado?

Não é possível tratar aqui um aprofundamento crucial sobre o processo criativo, mas evidenciar pistas em que as oscilações performativas são suportes de potencialidades para a construção de uma cena flexível. Para essas reflexões, levo em consideração minha experiência empírica que finda por favorecer um olhar que facilita o território complexo da materialização cênica. Interesse-me nesse compartilhar processual-inacabado, onde retenho algumas pesquisadoras como Ane Bogart, Josette Féral, Silvia Fernandes e Antônio Araújo como suporte indiretamente.

Deduzo que se levarmos em consideração algumas investigações em sala de ensaio, a exemplo de - a dilatação corpórea e consciência de micro-estados de presença (busca de presença cênica e atenção para si), podemos construir uma cena com potencialidades de atração que supere o desvio de atenção da cena. Para isso, há um caminho vasto que envolve múltiplas instâncias e acontecimentos imprevisíveis durante o processo. Por isso, esse partilhar também decorre a partir de ponderações dos meus processos criativos e suas materializações cênicas.

Levo em consideração, inicialmente, três instâncias para o projeto de montagem do processo antes de realizar o convite ao meu elenco, nas quais anco-ro-me e desenvolvo em torno de: **1º tema; 2º visualidade; 3º método.** Este último, é um trabalho de duas vias: porque uma está relacionada ao meu procedimento criativo interno e solitário e a outra está inclinada ao campo perceptivo do elenco e seu vínculo referente as primeiras percepções com o percurso escolhido para nortear o caminho.

Nos momentos iniciais da escritura do projeto de montagem, percebo que as hierarquias entre encenador/a e o elenco podem ser menos explícitas, isso se dá devido a sua construção poética. Ao longo do processo, essas hierarquias vão flutuando em razão das alternativas metodológicas, da autonomia dada ao elenco e da partilha decisiva de escolhas cênicas, de elementos, dos espaços, das músicas, dentre outras que surgem no percurso da criação e materialização do objeto.

Denomino de hierarquias flutuantes, os momentos de decisões e oscilações em que o envolvimento “entre” encenador e elenco alternam, cujas relações desafiam e tencionam o lugar de autoria e pessoa que sempre está à frente do processo. Este “entre”, é mais um jogo de escolhas, cabendo em conjunto a decisão autônoma de resolver as possíveis paragens cênicas que não se desenvolvem.

<sup>3</sup> A partir deste momento irei tecer reflexões enquanto encenador deste trabalho, contudo haverá no decorrer do texto percepções de alternância de vozes, tanto na terceira pessoa como na primeira. As contribuições em parceria com a co-autora Cecília Campos, são parte de um processo tanto verbal quanto reescrituras do texto, principalmente, devido a diversas reverberações de outras ocasiões que tivemos no e pós-processo do Armagedom.

Isto não quer dizer que o encenador/a não esteja à frente sempre, mas cabe em cada um, na medida do possível, a decisão final, pois o envolvimento no “entre” das decisões autônomas pode escapar das projeções cênicas previamente elaboradas internamente pelo encenador/a. Deste modo, o encenador/a é um mediador que norteia e facilita o percurso, principalmente, em propostas que subvertem e desafiam a unidade cênica.

Quase sempre, durante nossas montagens, principalmente, nas disciplinas de encenações, ou projetos autônomos, escolhemos pessoas-chave – que se reduzem, muitas vezes, aos nossos amigos e relações afetuosas. Nesse viés, temos a percepção que isso possa facilitar na sua construção, devido a confiança e reciprocidade, no entanto, o caminho revela-nos os desafios criativos, o redimensionamento das metodologias, além da constante mutabilidade singular, isto é, cada pessoa compartilhará seu universo que complementarará na materialização final da cena.

Tenho-me interessado como pesquisador em [forma-ação], principalmente, pelo viés de se colocar como primeiro espectador do processo, uma diluição horizontal com o objeto criativo, ou seja, crio um prévio esboço cênico no meu imaginário e materializo no meu projeto de montagem através da seleção de grupos que me inspiram. Como músicas, imagens e principalmente a cor. A metodologia vem da minha própria experiência enquanto seleção pessoal de investigações antecedentes, mas, sobretudo, deixo em aberto para o próprio acontecimento na sala de investigação.

Minha busca pelo erotismo cênico está concentrada na temática e visualidade. Com isto, há projeções em meu imaginário de cenas ocultas que não são reveladas durante nossas investigações criativas. Acredito no percurso do processo criativo em uma busca que atravesse o corpo do elenco em sua expansão: relacional com/pelo espaço, sua constituição com a grupalidade com a outra e pela partilha de disponibilidade para uma cena flexível que somente se materializa a cada apresentação compartilhada com o público, materialização essa partindo de sua própria fruição e seleção de materiais pessoais, frutos de suas investigações.

Parto da hipótese que as construções nesse percurso criativo dos meus processos se dão por meio de estímulos, buscando uma materialização prévia da cena. Nosso foco, então, passa a ser uma relação de investigações corporais pensadas para um espaço específico e busca por um estado de alerta. Nos primeiros encontros, o caminho parece ser um labirinto por envolver duas fronteiras: a fronteira criativa interna da encenadora e a fronteira criativa interna do elenco, visto que ambos caracterizam-se como dois territórios que se complementam para criar um outro, com isso, o corpo cênico se materializa aos poucos com a seleção.

O descarte de muitos materiais elaborados nas investigações dão lugar a uma performatividade provisória como potência e suportes para que quando ocorra o acontecimento performativo da cena, a materialização esteja presente em seu corpo cênico.

Trabalho com uma unidade de cena flexível, ou seja, com uma roteirização como bússola, onde meu foco é direcionar para um *estar-ser-presente* mais do que um *estar-ser-representar*, desse modo, a improvisação cede lugar a um estado de presença corporal que permite a conferência da “teatralidade do teatro” (FÉRAL, 2015), via expectativa do público que passa a ser uma potência múltipla, em razão da detecção do erotismo que, são criados no aqui e agora de acordo com a performatividade enquanto acontecimento cênico.

## HIERARQUIAS QUE FLUTUAM “ENTRE” NO PROCESSO CRIATIVO

As provocações na experimentação do treinamento conduzem para uma vasta gama de imagens que se materializam no jogo com a outra, a criatividade coletiviza-se na medida em que os vínculos unificam-se. No calor do efêmero da investigação, existe uma dupla polaridade de tensão para o encenador/a, sendo que, de um certo modo, ele confere a partir do que vê, um limite quanto ao direcionamento. Nesse momento em que os incentivos do direcionamento perdem o controle, elaboramos estratégias alicerçados em nossa percepção.

Acredito que elaborações de mistérios na metodologia e no percurso da seleção dessas estratégias podem ser potências que incitem o elenco na construção corpórea de si e sua dilação. Nos meus processos criativos escolho criar territórios porque o elenco imerso na experiência aprenderá mais do que explicando. Deste modo, o processo pedagógico parte de um olhar nunca neutro.

Às vezes, dar explicações de como imaginamos a cena cedo demais, pode romper e comprometer com a elaboração criativa autônoma, uma vez que, parece ser mais potente criar territórios que possibilitem uma imersão na experiência investigativa da própria temática do projeto ao invés de revelar a ideia central da cena.

Concordamos quando o pesquisador e encenador Antônio Araújo arrisca a dizer que o papel do facilitador do processo criativo se aproxima de um encenador-*performer* e que sua condução consiste “na elaboração do acontecimento cênico” (ARAÚJO, 2008, p. 254). O/a encenador/a-*performer* sempre está nesse “entre” de estímulos, escolhe, não escolhe, decide, não decide, avança, continua, ou não, explica ou cria outros estímulos.

As tensões sempre estarão presentes - invariavelmente, corremos contra um tempo que não temos, e precisamos organizar a seleção das cenas para a estreia. É dificultoso, muitas vezes, não interromper ou avançar, com isso, a hierarquia de tomada de decisões se intensifica com essa pressão de tempo. Na medida em que as dificuldades vão surgindo, a tomada de decisão passa a romper com a hierarquia flutuante do processo.

Como dar continuidade aos estímulos sensoriais sem ser tão hierárquico? Como respeitar os limites do próprio processo criativo sem interromper o procedimento contingente do elenco? Qual o limite hierárquico frente aos avanços que devemos tomar?

Há uma determinada fase dos meus processos que começo a questionar-me qual é o meu papel, devido à liberdade flutuante que é construída durante o percurso. A sensação que me contamina é de que o processo já tenha ganhado seu próprio corpo e que não existe mais necessidade para os estímulos. O que tento direcionar durante nosso percurso, são diversos labirintos com muitas direções cabendo ao elenco a seleção horizontal sem um desvio do tema geral proposto inicialmente. É necessário, dessa maneira, que o próprio elenco, na medida do possível, aprenda a caminhar sozinho na fase próxima da estreia.



Insiro-me sempre neste lugar do olhar e da outra, pois acredito que não adianta encontros longos e saturados se o elenco não estiver imerso tanto na proposta geral do projeto como na sua investigação consigo mesma. Minha prática, dessa forma, gira em torno de um **conforto** e um **desconforto**, onde as hierarquias flutuam dos dois lados, meu e do meu elenco.

Destaco através da tabela a seguir, algumas reflexões a partir de anotações em cadernos de bordo. Essas percepções sinalizam e dão suporte para artistas que podem se identificar de acordo com sua realidade criativa.

<b>SITUAÇÕES EM QUE</b>	<b>HIERARQUIAS</b>	<b>EROTISMO</b>
<b>O elenco propõe</b>	Quando isso ocorre, para que o processo avance decisões podem ser tomadas o que evidencia e pode causar um desconforto no elenco em razão de parecer que a visão do encenador/a seja muito determinante.	Nesse momento a questão do erotismo do próprio encenador/a aparece com mais vigor, pois a partir do momento em que as decisões dele são propostas, seu foco de direcionamento acaba sendo mais determinante.
<b>O elenco não propõe</b>	Quando isso ocorre, o processo caminha de outra forma, o papel do/a encenador/a funciona como um/a mediador/a que guia e sugere a partir do material elaborado pelo elenco.	A questão do erotismo aparece com os materiais criados, a atenção volta-se, dessa forma, para um redimensionamento em que o/a encenador/a seleciona, une e corta.
<b>As Hierarquias flutuam</b>	Quando isso ocorre, parece haver uma tensão entre os dois polos tanto do elenco como do/a encenador/a, pois: - O elenco pode se sentir desconfortável quando suas sugestões são propostas e não acatadas. - O/a encenador/a pode se sentir desconfortável quando suas sugestões não são acatadas.	A questão do erotismo passa também a ser uma questão do elenco; ele pode voltar o olhar para a própria cena e sugerir, mesmo que essa cena não consiga acionar o erotismo no/na encenador/a.
Fonte: Cadernos de bordo do autor. Arquivos pessoais.		

Essas percepções geram possibilidades de encontro com metodologias específicas que ajudarão o elenco a criar outros territórios pessoais e processuais. [Re]definir as etapas e estratégias durante o percurso metodológico é um trabalho de duas vias: uma está relacionada ao processo criativo interno e solitário do próprio encenador/a e a outra está relacionada ao campo perceptivo do elenco e sua relação com as propostas sugeridas de estímulos. Esse contexto multifacetado, parece ser árduo, sobretudo por ser um campo pessoal que emerge antes de tudo da própria recepção do elenco. A materialização de escolhas, nessa medida, flutua.

## ARMAGEDOM UM PROCESSO MULTIFACETADO

Armagedom<sup>4</sup> (2019) foi o resultado da disciplina “Processo de Encenação III<sup>5</sup>”, do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), realizada no Sítio Santa Rosa, na cidade de Crato/Ceará. A devida montagem foi um convite para uma experiência do real com o ficcional, no qual diversos fragmentos performativos atemporais e recortes sobre sociedades ocultas-secretas foram exploradas durante os estímulos na sala de ensaio pelas atrizes-*performers*: Cecília Lauritzen, Jordlyane Almeida e Taynaria Romão.

Enquanto metodologia, foram utilizados em sala de ensaio fios de nylon nos corpos das atrizes-*performers*, onde se buscava estabelecer uma relação de conectividade energética e de presença, construção perceptiva delas com elas mesmas, com a outra e com os diferentes espaços. Nossos encontros foram divididos em três fases:

1<sup>o</sup> - uma investigação perceptiva em sala de ensaio com direcionamentos secretos, no qual tinham que investigar a partir de algumas escrituras do próprio encenador;

2<sup>o</sup> Imersão: um encontro realizado na cascata do Crato; outros em espaços alternativos com árvores e terra da própria universidade do Centro de Artes da URCA, investigando também suas relações com o espaço;

4 Álbum, vídeos e projeto disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/146307810@N08/albums/72157677674463507>.

<https://www.youtube.com/watch?v=96F0S0hMHCI>, <https://www.youtube.com/watch?v=kytqsYGGIPs>, [https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR\\_0c](https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR_0c), <https://www.youtube.com/watch?v=EFVYVp64wCU>, <https://www.youtube.com/watch?v=JmK8LHcmPJM>, <https://www.youtube.com/watch?v=byKWrXXtSyt>, <https://www.youtube.com/watch?v=F1kMzvGHeuM>, <https://drive.google.com/file/d/1GqQXull4d2gXTrzTtwwdFmNuBYCNrx2h/view?usp=sharing>. Acesso em: 18. Agosto. 2020.

5 Orientada pela prof<sup>o</sup> Cecília Raiffer. Um dos objetivos da disciplina é a criação, elaboração e montagem de espetáculo cênico, com temporada e orientação da professora, compartilhada na Mostra didática ao final de cada semestre no curso de Licenciatura em Teatro da URCA.

13.02.2019

# CONEXÕES PRIMEIRAS PRIMEIRAS CONEXÕES

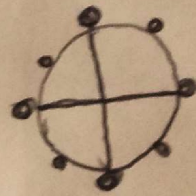
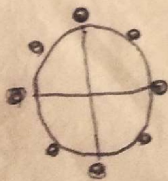
Materializar e simbolizar  
corpo é muito difícil.

O movimento é determinado  
necessária do FIO pelo tempo

Fios de nylon são como teias, maleáveis, flexíveis, não se rompem com facilidade

Respiração explosão me faz acessar uma energia da terra

entrevista forte mística



Quando é o momento certo de parar e pedir a caixa?

- Estado de Aterço,
- Espera que algo Rompa o Tempo das  
maximas
- Conecta meu Tempo com os deus Místicos
- Sensação de medo, por causa da atmosfera  
Oscilante
- Tensão, beleza, ~~...~~
- ~~...~~
- Inspiração,
- Desconforto
- Calma e Cuidado
- Contato com a Terra
- Energia Misteriosa.

Diário do Armagedon. Arquivo pessoal.

Diário do Armagedon - Arquivo pessoal.

2º Encontro 20.02.19

Contato e conexão pelo fio de nylon é potencializada pela respiração

Respiração com explosão ajudam muito, recupera um tom apressado

Muitas mãos no momento da dupla com Tay  
Os figurines perdem movimentos

### MÚSICA DO AMERICAN HORROR STORY

A conexão dos corpos e do olhar

O fio indicava por onde se movimenta

A respiração cria o ritmo de movimento

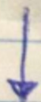
A energia tenta ligar os corpos

ESTAR LIGADAS PRIMEIRAMENTE POR UM FIO, FIO ESSE QUE ME RECORDE O FIO VERMELHO DA VIDA, OU A MITOLOGIA DOS SERES QUE SÃO OS GUARDIÕES DO FIO E DA TESOURA, QUANDO ABRI A CAIXA ME LEMBROU MAIS AINDA, ESTAR LIGADAS PELA RESPIRAÇÃO ME TRANSPORTA PARA A OUTRA, SE TORNA UMA LIGAÇÃO DIRETA PARA A COMUNICAÇÃO,

Diário do Armagedon. Arquivo pessoal.

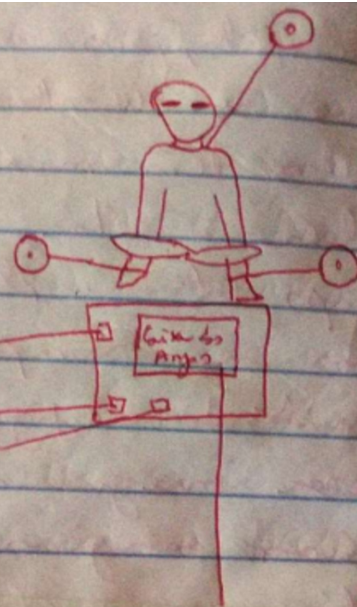
Você deve se separar dos outros e encontrar um lugar para iniciar uma investigação da personificação do seu animal pesquisado.

- você pode usar a sua imagem "mestre" - 1º dia
- você não deve romper o fio
- A Caixa dos Anjos deve ser aberta por todos ao mesmo tempo.



Proibido se vê!

- o fio tem 100 metros
- Proibido se comunicar por voz (falar)
- Proibido abrir a Caixa agora
- Só uma pode falar
- Pode usar o corpo de outra
- Pode usar qualquer lugar



- Vocês devem fazer uma Cena individual.
- Vocês devem fazer uma Cena em grupo.
- É obrigatório o uso da personificação do animal.

Diário do Armagedon. Condução de estímulos. Arquivo pessoal.

10.03.2019

Tactual nos conecta forte à natureza no que ela tem de mais suave, macia, áspera, cortante  
Tudo flui com o estímulo da textura, e que toca na pele o corpo responde

a vespa não se ligou muito aos sons, mas o vermelho é a cor mais encantadora, alucina e acalma  
é difícil pensar nos dispositivos de textura mantendo a vespa, parece que com uma representação que não existe

Contato com a natureza através do Tactual  
desabeta de seres, insetos e formas de Equilíbrio com o lado da água.  
Reações ao som, um som mais Bruto como da pedra na água durante um estudo de stereo, sons de animais encartes deixam meu animal em stereo.  
\* Identificar o ambiente de cada animal como meu animal se abstrai a outras espécies?  
Sensação de Esta sendo observado.

Diário do Armagedom. Percepção com/sobre as investigações em espaço do Centro de Artes da URCA.  
Arquivo pessoal.

3<sup>a</sup> Vivência com o espaço da estreia: uma imersão no espaço do sítio, partindo de uma investigação com seleção de alguns materiais percebidos por elas, que ocasionou em uma experiência de relação espacial maior a partir do acontecimento e contato com o próprio lugar.

Os espaços cênicos em Armagedom, consistiram em espaços de desvios (FERNANDES, 2010), cujas associações estão relacionadas distantemente de suas identidades originais, e que foram escolhidos pelas suas memórias como: galinheiro desativado, casa destruída por cupins, margem de açude, caminhos de pedras, estradas obscuras, árvores mortas, nascente morta. Esses espaços construíram uma íntima proximidade com diferentes graus de enunciadores da teatralidade, tornando-se “uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador” (FERNANDES, 2010, p. 121).

## PERCURSO CÊNICO DE ARMAGEDOM

Uma das propostas do processo criativo de Armagedom, foi aproximar o público como integrante de uma sociedade secreta ao se permitir a sua entrada no sítio, utilizando uma blusa branca, uma calça e sapato. Nesta encenação, o público foi guiado por uma atriz-*performer* e um ator-*performer* encapuzados e, em determinado momento, o público teve liberdade de escolha para qual caminho seguir para ver a cena, cuja simultaneidade pôde ser apreciada por meio de uma distância maior.

O deslocamento do público para o sítio, se deu a partir de alguns carros do corpo docente da Escola de Teatro da URCA, visto que ao chegarem próximo do local da cena inicial, o público caminhou cerca de 500 metros até a entrada da porteira, onde as atrizes-*performers* vestidas com mantos pretos que remetiam a bruxas, puderam ser vistas realizando algumas investigações corporais com o espaço.

Ao adentrar no espaço, foram conduzidos até um galinheiro desativado que teve uma banheira com água em que uma atriz-*performer* saiu de dentro. Em seguida, foram guiadas até uma casa destruída por cupins, onde ocorreu a cena de *voodoo*. Ao término, deu-se o momento da escolha guiada no percurso. As cenas seguintes são: uma embaixo de uma árvore morta e a outra como uma tortura. Nessas duas cenas simultâneas, o público poderia direcionar sua visão ou para a cena próxima ou para a cena distante que ocorreram simultaneamente. Em seguida, eles (o público) eram agrupados para irem ver outra cena que era com uma das atrizes-*performers* visitando uma carcaça de boi. Ao término dessa cena, eles foram conduzidos para uma estrada fechada; nesse caminho, tinha uma fonte de água morta. O percurso se encerra em um açude onde todas as atrizes-*performers* reunidas dançam em volta de uma fogueira, cujo término da cena é demarcado com o adentrar das atrizes no açude.

Acredito que com essa aproximação de relação espacial, o público detecta uma atmosfera momentânea que o afeta por alguns segundos iniciais; sejam elas pela visualidade, luz, cor ou corpo. O olhar, nesse momento, confere a teatralidade e cria o *espaço de clivagem* (FÉRAL, 2015), em que cada energia-atmosférica se intensifica na medida em que a experiência de imersão produz a teatralidade do espaço.



## Falando sobre Apresentação

A parte que achei interessante foi quando a personagem entro na locheira e se fez de morta depois ficou como se tivesse possuída pelo um espirito do mal. teve um momento que imaginei a ti de ajudar na quele momento, fiquei ansiosa tentando entender depois senti que era só uma incenação na quele outra parte da ~~lona~~ lona que começou o quebra quebra também imaginei que era outra encorporação de espirito. Quando a personagem saio com aquela boneca pra meu lado eu perceci ~~o~~ sera que o ~~o~~ espirito ~~o~~ vai entra em mim mas vi que não era ~~verdade~~ verdade. fazia parte da lona  
fim etc.

Carta enviada ao encenador após um ensaio aberto. Arquivo pessoal.



Fotografia: Henrique Guimarães - Acervo autores.

Casa do voodoo  
e cena de tortura.  
Fotografias:  
Henrique Guimarães.  
Acervo autores.





Fotografia: Henrique Guimarães - Acervo autores.



Wandeáallyson Landim ©



Wandeáallyson Landim ©



## Considerações Finais

As hierarquias no processo criativo flutuam na medida em que as dificuldades e desafios são visíveis para o encenador/a durante a caminhada da montagem. Com os estímulos elaborados como estratégia provisória para a continuidade dele, a construção atua com a imprevisibilidade e disponibilidade do próprio acontecimento, que coloca o corpo do elenco e do facilitador em campo de tensão, alerta e desconforto.

Percebemos que a produção de incentivo para que as atrizes-*performers* construíssem suas investigações com elas mesmas, com a outra e com o espaço, reduziu a necessidade de marcas no decorrer do próprio processo, tornando-se horizontalmente para que as decisões e hierarquias pudessem ser flutuantes, ora com meus incentivos e sugestões enquanto facilitador, ora com as próprias decisões de reorganizações temporais-espaciais que foram tomadas durante a materialização final na encenação performativa de Armagedom.

As hierarquias flutuantes operam em caminhos distintos, que se complementam quando a cena se materializa. É importante salientar que, cada processo exige um tipo de produção e estratégias diversificadas, isto é, o que aqui exponho são reflexões da minha experiência percebida enquanto facilitador de um processo criativo de modo ampliado e horizontal. Cada construção e anotações nos cadernos de encenações é um território singular, onde a poética da mutabilidade se redimensiona com cada elenco.

Em Armagedom, não se teve o foco para a construção de uma representação, mas sim uma encenação que buscou colocar o público em uma zona de desconforto constantemente, possibilitando uma via de leitura que não se coaduna em um único significante, e sim em múltiplas percepções pela experiência e posicionamento em que o público é colocado.

Minha busca enquanto facilitador foi romper e renunciar a diversas estratégias do teatro convencional (no sentido de criação de personagens, marcações fixas e discursos textuais).

Senti-me vulnerável em diversos momentos por acreditar no processo como um acontecimento e facilitar na busca de sentido com elas mesmas durante a fase de investigação. Diversas cenas performativas de Armagedom somente se materializaram durante as estreias, em razão da performatividade dos elementos - **público-espaço-atmosfera**. Mesmo com os ensaios abertos, o calor do momento torna-se uma temporalidade de grande potência para que os materiais investigados delas surjam, mesmo sem elas perceberem, muitas vezes. Verifiquei com meu olhar durante todo o trajeto do processo que:

1. A resignificação do treinamento contribuiu para a presença e imagens provisórias não hierárquicas. (ou seja, a construção de imagens surgiam pelas próprias reconfigurações do corpo do elenco com o público e o espaço);
2. A relação com o espaço ampliou a temporalidade das cenas em que elas investigaram;
3. O erotismo enquanto metáfora para o público não desviar o olhar para as cenas foi um dos fatores que proporcionaram para algumas pessoas a sensação de suspensão do tempo.

Muitas imagens se esvaem pelo percurso do acontecimento cênico, porém, acredito que esses descartes são também fragmentos que o corpo expõe na investigação e que pode retornar por meio da performatividade do ato como potências efêmeras criativas e provisórias para o corpo. Desse efêmero reside um paradoxo, porque parte do elenco não consegue um resgate dos seus materiais (o que não é um fator obrigatório), mas para eu que as acompanhei desde o início, a revisitação foi facilmente percebida.

Não adianta chegar nos encontros com planejado, nosso elenco necessita de estímulos para que possam desenvolver e conseguir sua busca pessoal consigo mesmo, com a outra e com o público, precisamos sobretudo da escuta, de suas sugestões, de seu diálogo. Assim, nosso trabalho como facilitadores de estímulos da cena, é plantar uma semente e esperar que ela germine até a estreia. Um trabalho cauteloso, com irrigações pequenas, respeitando os limites; frágil de um certo modo, porque a qualquer momento podemos feri-la ou assustá-la, destruindo boa parte do percurso.

Gosto de atingir outras camadas internas da percepção através da precisão e ludicidade durante o trajeto criativo. O método surge a partir do olhar, acredito que nossa prática é para o elenco, e sua materialização emerge por meio do olhar de quem frui e faz, é um complemento unificante.

Os rastros dos cadernos de anotações nada mais são que a materialidade da recepção corporal, aparecem como um caos que fornecem futuramente registros a serem refletidas com outro olhar, outra reconfiguração, principalmente porque as experiências são mutáveis e se esvaem com o tempo. A materialidade da cena permanecerá no olhar e imaginário de alguns, mas a recepção-percepção produzida no/pelo corpo de quem investiga ficam como marcas.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375/60357> . Acesso em: 18 out, 2018.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

### **Materiais Visuais de Armagedom**

<https://www.youtube.com/watch?v=96F0S0hMHCI>. <https://www.youtube.com/watch?v=kytqsYGGIPs>.  
[https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR\\_0c](https://www.youtube.com/watch?v=pAcR5afR_0c). <https://www.youtube.com/watch?v=EWFYVp64wCU>.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JmK8LHcmPJM>. <https://www.youtube.com/watch?v=byKWrxXtSg>.  
<https://www.youtube.com/watch?v=F1kMzvGHeuM>.  
<https://drive.google.com/file/d/1GqQXull4d2gXTrzTtwwdFmNuBYCNrx2h/view?usp=sharing>.  
<https://www.flickr.com/photos/146307810@N08/albums/72157677674463507>.



ALVORECER

## LUGAR, PAISAGEM E HETEROTOPIA EM PACIFIC

## PLACE, LANDSCAPE AND HETEROTOPIA IN PACIFIC

Leonardo Medeiros da SILVA<sup>1</sup>

Orientação: Maria Helena Braga e Vaz da COSTA<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente trabalho é resultado da realização de leituras críticas a partir da relação entre os conceitos de lugar e paisagem com base nos princípios fenomenológicos da Geografia Humana. Além disso, este estudo pressupõe a análise fílmica como mediadora de concepções simbólicas do espaço narrativo, cuja investigação recairá em elementos socioespaciais no cinema brasileiro contemporâneo. Para tanto, este trabalho analisa o documentário pernambucano Pacific (Marcelo Pedroso, 2009), com o objetivo de averiguar as inter-relações entre filme, imagem, paisagem, lugar, subjetividade e determinadas heterotopias contidas neste filme.

Palavras-chave: lugar, paisagem, filme, heterotopia.

### ABSTRACT

This work results from a critical reading about the existing relationship between place and landscape on the bases of the phenomenological principles of the Human Geography. Moreover, this study presupposes film analysis as a mediator of the symbolic conceptions in narrative space, to investigate the representation of socio-spatial elements in contemporary brazilian cinema. Therefore, this work analyzes the documentary film Pacific (Marcelo Pedroso, 2009) to understand the existent interrelationships between film, image, landscape, place and subjectivity within the context of the heterotopias contained within the film.

Keywords: place, landscape, film, heterotopia.

1 Aluno do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Atualmente é bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) e integrante do grupo de pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação. (leao.meds@gmail.com)

2 Professora Titular do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Possui Pós-Doutorado (2012-2013) em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles - UCLA, USA; Doutorado (2001) e Mestrado (1993) em Media Studies pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação (1986) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. (mhcosta.ufrn@gmail.com)

## LUGAR, PAISAGEM E HETEROTOPIA EM *PACIFIC*

### INTRODUÇÃO

Lugar é o espaço onde qualquer indivíduo pode conceber uma experiência e, ao mesmo tempo, é o local sobre o qual se imprime subjetivamente camadas de sentidos. De maneira semelhante, os indivíduos, estejam eles de passagem ou em residência fixa, podem associar significados ao lugar, cuja presença *in loco* engendra olhares plurais para o espaço em questão.

Em consonância, independentemente da experiência vivenciada em determinado lugar, seja ele natural ou social, o sujeito pode imprimir laços afetivos, sentimentos, memórias, sensibilizações e, frequentemente, percepções sobre o ambiente que experiencia, conferindo-lhe assim uma interpretação mais profunda acerca da relação singular que atravessa cotidianamente subjetividades e lugaridades. À luz dessas questões, discutiremos neste trabalho o modo pelo qual o filme documentário *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) apresenta-se como um relevante agente produtor de espaços, lugares e paisagens, visando à compreensão de relações imagéticas, socioculturais, simbólicas e heterotópicas que envolvem sujeitos e espacialidades.

Assim, com o objetivo de introduzir a discussão acerca da inter-relação entre sujeito e lugar em espaços fílmicos, priorizaram-se neste trabalho algumas concepções teóricas postas pela Geografia Humanista, alicerçada pela Fenomenologia<sup>3</sup>, à medida que se considera os lugares como agentes produtores de subjetividades e singularidades, empreendedores de significados e, paralelamente, efetivos portadores de signos.

Para fomentar esta reflexão, exploraremos a ideia de heterotopia em acordo com o filósofo Michel Foucault (1986), cuja reflexão conceitual reside na análise de espaços não hegemônicos na sociedade. O conceito de heterotopia se refere também às camadas de significação que os espaços adquirem em suas conjunturas, de modo que Foucault destaca seis tipos de heterotopias. Verificaremos aqui, a partir de sua identificação, as respectivas dimensionalidades simbólicas, representativas e espaciais destas heterotopias no documentário *Pacific*.

O filme documentário *Pacific* é estruturado a partir de uma compilação de imagens gravadas pelos passageiros de um cruzeiro que viaja do Recife (PE) até a ilha de Fernando de Noronha. Averiguaremos nesse caso, como eixo de problematização, o navio enquanto lugar/espaço de transição; as experiências individuais e coletivas registradas no espaço do navio a partir do aparelho fílmico; a ideia de terra paradisíaca que permeia o imaginário popular; bem como o foco da imagem cinematográfica enquanto recurso interseccional para o debate da noção de imagem pública e privada no documentário contemporâneo.

<sup>3</sup> Corrente filosófica desenvolvida no início do século XX, tendo como patriarca o filósofo e matemático alemão Edmund Husserl (1859-1938). Surgida do termo grego *phainesthai*, que até então significa “aquilo que se mostra”, este campo do conhecimento consiste na análise de um conjunto de fenômenos da consciência, bem como suas esferas de manifestação no decorrer do espaço e do tempo. Além disso, investiga a essência dos objetos a fim de analisar sobre como as coisas são, fundamentalmente, percebidas no mundo.

## LUGAR, UMA ESSÊNCIA SIMBÓLICA

Numa dimensão mais restrita, torna-se necessário considerar que a Geografia Humanista evidencia o “ser-no-mundo” como uma experiência geográfica, de modo que são enfatizadas as vivências, as identidades, as sociabilidades e, especialmente, a ideia de pertencimento ou passagem como ideias-chave para a compreensão simbólica do lugar (HOLZER, 2014).

Assim, durante o decorrer da História, sobretudo a partir do século XVI, a ciência geográfica, impulsionada pelas grandes navegações na época, operava como função básica à prática de observação e de descrição paisagística da Terra, tendo em vista a demarcação de coordenadas geográficas cujo intuito consistia, precisamente, na localização de regiões e demais rotas marítimas no globo terrestre, fomentando dessa forma a elaboração de cartografias dos lugares e, posteriormente, da criação das primeiras representações imagéticas destes (ROCHA, 2007).

Em contrapartida, novas dinâmicas entre o sujeito e o meio foram sendo operadas ao longo do tempo, ao passo que os recursos de aplicação metodológica de análise espacial, no que diz respeito à relação sociedade-natureza, remodelaram-se de acordo com o contexto histórico, acompanhados intrinsecamente conforme a constituição de novas vertentes do pensamento, principalmente no campo da filosofia.

O ponto de vista fenomenológico, em geografia, permitiu abrir novos campos de pesquisa, suscitando o interesse pelas percepções, representações, atitudes diante do espaço. Além disso, ele tornou possível a utilização de novos métodos, demandando recursos para interpretação, descrição, introspecção, ou análise das comunicações. Ele fez aparecer, enfim, novos corpos de informações: os “discursos”, as tradições literárias, filosóficas, religiosas, ou ainda as artes plásticas, são consideradas hoje como portadores de saberes e significações geográficas. (BESSE, 2006, p. 78)

Neste sentido, a Geografia Humanista, com base na corrente fenomenológica, como já mencionado, surge nas décadas de 1960 e 1970, a partir das abordagens interdisciplinares propostas por teóricos como, por exemplo, o chinês Yi-Fu Tuan e a irlandesa Anne Buttimer. Logo em seguida, outros pesquisadores ampliaram novas perspectivas para este ramo da Geografia, como David Lowenthal, Edward Relph, entre outros (HOLZER, 2008).

De modo geral, embora expressem uma visão bastante particular sobre o modo como os seres humanos se inter-relacionam com o ambiente que os cerca, estes geógrafos possuem perspectivas que coadunam com a ideia de que o lugar contém uma essência simbólica, uma vez que seu significado transcende sua própria materialidade, da qual reverbera, em contínua transformação no tempo, os encontros e as experiências, as identidades e as subjetividades, as memórias e as lembranças, os valores e as normas, a copresença e a interação, os afagos e os desafegos.

Conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo. Os lugares íntimos, como nossos lares, são mais aconchegantes no inverno, nos dias chuvosos, nos momentos de doenças ou de festividade, de descanso, de atendimento às nossas festividades. (OLIVEIRA, 2014, p. 12)

Em busca de parâmetros para a análise geográfica, concomitantemente à tentativa de esmiuçar sua complexa e dinâmica relação entre o espaço e o indivíduo, recorreremos aos filmes, tal como às suas respectivas narrativas imagéticas, como meio de observar, perceber e ressignificar conceitos que perpassam, por exemplo, a noção de lugar, região, território, e que, por sua vez, são discutidos tradicionalmente no seio da ciência geográfica. Assim sendo, levamos em consideração nesta pesquisa a “leitura de paisagens e lugares” no cinema, visto que os filmes podem, significativamente, serem abordados como textos geográficos (COSTA, 2011).

## **ESPAÇO, IMAGEM E HETEROTOPIA**

A análise e compreensão dos filmes aciona novas visões de mundo, ao passo que fomenta uma experiência de percepção e de reflexão acerca da dimensão espacial fílmica, possibilitando assim a narrativa visual da obra como um agente produtor de experiência geográfica para o espectador. Contudo, é importante frisar que esta interlocução, em matéria de espaço e imagem, se deu ainda na própria aurora da linguagem cinematográfica, reconfigurando, naquela época, novos modos de observar, assim como perceber, lugares e paisagens frente aos múltiplos meios de representação que surgiram no final do século XIX.

Com o surgimento da fotografia, e principalmente do cinema, as paisagens passam a ser difundidas de forma mais ampla, gerando uma série de debates, tendo em vista que, se passa a ter uma nova expressão, que não é mais apenas estática, possui movimento ao relacionar história e imagem, associando assim aspectos que anteriormente eram presentes de forma dissociada na pintura e na literatura. (ROCHA, 2007, p. 24)

A priori, o aparato fílmico foi utilizado por geógrafos como um modo de revelar, concretamente, a realidade em si. Dessa maneira, a interpretação sobre os filmes, na medida em que as imagens operavam a partir da noção da “impressão em movimento”, foi intensificada precipitadamente como sendo estes espelhos fiéis da realidade, ao passo que a inserção do som, pela indústria cinematográfica, cristalizou esta perspectiva sobre os modos de perceber os espaços fílmicos, inclusive no filme documentário.

Sem a intenção de abordarmos a dimensão discursiva deste gênero do cinema, é preciso recordar aqui as linhas de força que estruturaram os princípios narrativos do documentário desde suas primeiras abordagens. Para traçar um parâmetro comum, poderíamos destacar produções fílmicas que inscreveram, desde a década de 1920, diferentes dispositivos de tratamento diante dos modos de representação do real.

Nessa perspectiva, podemos apontar obras como *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929). Em outras palavras, estes documentários introduziram distintos modelos de escritura cinematográfica no que diz respeito às concepções de realidade frente aos ambientes que exploraram, tais como centros urbanos ou comunidades de regiões isoladas, por exemplo (ARAÚJO; MONTEIRO, 2011).

No Brasil, após uma expressiva produção voltada para filmes etnográficos, grande parte dos documentários se constituíam como filmes institucionais, produzidos em grande medida pelo INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1985) – criado no governo de Getúlio Vargas (SORANZ, 2006). A partir da década de 1960, o documentário passa a se afirmar como instrumento de análise do contexto sócio-histórico brasileiro, embalado pela reformulação temática e estética promovida pelo Cinema Novo<sup>4</sup>. Segundo Silvio Da-Rin:

Se nós formos analisar o que aconteceu nos 20 e 30 anos seguintes, ao invés dos documentários terem se fundido com a realidade, numa perspectiva de representação cada vez mais realista, os elementos mais valorizados nas próximas décadas têm sido justamente a dimensão autoral, a dimensão subjetiva do ponto de vista, o recorte individual e pessoal que cada filme possibilita de um seguimento da realidade, então mais do que o tema, mais do que a fidelidade na representação dos assuntos, o que está colocado em primeiro plano nesse momento é a forma como esses assuntos são representados. Então eu acho que o realismo tem sido deflacionado nessas duas últimas décadas do documentário, e a autoralidade, a subjetividade tem sido bastante inflacionada. (ARAÚJO; MONTEIRO, 2011, p. 211)

A ideia de narrativa fílmica, sobretudo com a ousadia de documentaristas como Eduardo Coutinho<sup>5</sup>, já nos anos de 1980, passou por uma considerável reestruturação nos moldes interpretativos de sua concepção de espaço, posto que foi inferido um caráter subjetivo no tocante às temáticas sociais, aos ‘personagens’ e aos lugares fílmicos nos documentários.

Em todo caso, o espaço fílmico, conduzido pelo olhar do cineasta, é composto pelo que é captado pela câmera, pelos enquadramentos, ângulos, planos, edição, montagem e, por fim, emoldurado através da tela da sala de projeção. Seu caráter narrativo apresenta-se como um espaço heterogêneo de significados. O lugar, zona de experiência onde se localiza as inter-relações entre personagens e o ambiente, é construído a partir de valores polissêmicos, evidenciando dessa forma seu discurso multifacetado face ao olhar do realizador que se predispõe a constituir-lo.

<sup>4</sup> Influenciado pelos movimentos cinematográficos na Europa, como a Nouvelle Vague e o Neo-realismo Italiano, o Cinema Novo brasileiro surgiu na década de 1960. A crítica ao modelo de cinema hegemônico advindo sobretudo de Hollywood, assim como as abordagens acerca de temas relacionados à desigualdade social, violência e miséria foram seus principais focos de discussão. Dentre os diretores mais expoentes deste movimento, podemos destacar Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, etc.

<sup>5</sup> Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014) é considerado como o maior documentarista do cinema brasileiro. Em sua filmografia, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) é vista como a obra mais memorável, posta também como o documentário mais célebre do cinema nacional (SORANZ, 2006).

É com este olhar específico que os geógrafos passam a aplicar um viés de estudo humanístico em relação à dinâmica na qual os indivíduos articulam-se com o meio, atribuindo princípios de ordem subjetiva e metafórica em matéria de lugar, desconstruindo conceitos tradicionais da Ciência Geográfica e, além disso, desbravando-a através do espaço fílmico de acordo com uma identidade própria contida, intrinsecamente, nos lugares narrativos.

Para aprofundar esse ponto sobre os princípios de ordem metafórica no espaço, vale recorrer aqui ao texto *De Outros Espaços* (1986), cujo título original é *Des Espaces Autres* - publicação que se origina de uma conferência realizada por Michel Foucault para arquitetos no *Cercle d'Études Architecturales*, no ano de 1967, em Paris.

Em linhas gerais, é possível visualizarmos um importante conceito abordado pelo filósofo francês nesta conferência, intitulado até então como Heterotopia. A origem do termo é oriunda do grego, e representa a ideia de “outros espaços”, “lugares outros”, os quais oferecem amplos debates para os campos geográficos, filosóficos, sociológicos, entre outros. Vale lembrar que a palavra transcende sua análise para além destas áreas do pensamento, uma vez que sua aplicação perpassa por outras esferas do conhecimento humano.

O termo é empregado no contexto da medicina e da biologia a partir dos anos de 1920, para referir-se à formação de tecidos orgânicos em lugares não usuais, que não interferem com o funcionamento e desempenho dos órgãos nos quais se desenvolve. Designa fenômenos em que tecidos com as mesmas características daqueles de um determinado órgão formam-se em um outro órgão, no qual não desempenham função alguma, não sendo essa formação normal, pois encontra-se deslocada em relação à sua origem. (CASTRO, 2015, p. 3)

Foucault buscou viabilizar, a partir deste conceito, reflexões sobre o espaço social em contextos distintos, com vistas à problematização de novas abordagens inter-relacionais entre os sujeitos e as espacialidades, sejam elas materiais ou não. Assim, para aprofundar este ponto, o termo heterotopia passou a agregar, por exemplo, desde a interpretação de espaços que funcionam à margem da conduta moral ou social hegemônicas, como motéis e clínicas psiquiátricas, até os espaços ornamentados de um jardim palaciano, que evocariam *a priori* a harmonia de ambientes idílicos (KRÜEGER JUNIOR, 2016).

Além disso, a noção de heterotopia contempla as espacialidades que apresentam a duplicação imagética do real, tendo em vista o reflexo do espelho, por exemplo, enquanto principal viés desta concepção, uma vez que o objeto real produz uma imagem virtual da realidade. Entretanto, cabe lembrar aqui que Michel Foucault explorou substancialmente os exercícios de poder entre os indivíduos na sociedade, de modo a levar em consideração, em sua obra, os mecanismos de funcionalidade e de ressignificação dos espaços frente aos agentes que interferiram diretamente em suas conjunturas.

De acordo com Tatiana Ramos, professora de Geografia da Universidade Federal Fluminense, o filósofo francês, ao abordar as relações de poder em espaços não hegemônicos,

Não indaga nem pretende responder “quem detém o poder”, mas qual a sua intenção, onde ele se relaciona com seu objeto, seu alvo, onde ele produz seus efeitos. Não toma o poder como algo que possa ser dividido, concentrado ou apropriado como um bem, uma riqueza, mas sim como algo que circula, funciona em cadeia, em rede e, a partir desse tipo de funcionamento, contribui para as diferentes formas de uso e apropriação dos espaços. (RAMOS, 2010, pp. 3-4)

Com o intuito de fomentar esta reflexão sobre as perspectivas socioespaciais, Foucault (1986) estruturou seis princípios heterotópicos de análise que fundamentam as redes de apropriação e de significação de tais espaços: (1) as heterotopias sempre estiveram presentes em todas as culturas; (2) as heterotopias reciclam constantemente suas funções conforme a época e o lugar; (3) as heterotopias podem condensar, num mesmo local, espaços divergentes; (4) as heterotopias possibilitam a reunião de diferentes concepções de tempo; (5) as heterotopias podem se restringir de outros espaços de acordo com suas próprias regras de acesso e saída; e, por fim, (6) as heterotopias sempre assumem funções distintas junto aos espaços em volta.

Na busca por apontar alguns aspectos que indiquem os possíveis espaços heterotópicos, Foucault (1986) exemplifica-nos alguns espaços que operam em condições não hegemônicas, lugares geralmente distintos dos arredores que estão inseridos e, frequentemente, resguardados por suas múltiplas camadas de significação.

Valendo-se desse contexto, é possível visualizar tipos possíveis de heterotopias, como bem aponta o autor em sua reflexão, tais como as *heterotopias de crise* - espaços que são destinados à manifestação de condutas consideradas indecentes pela sociedade hegemônica, ou que abrigam experiências de amadurecimento (bordéis, motéis, internatos, campos de serviço militar, por exemplo); as *heterotopias de desvio* - lugares que abrigam sujeitos com vulnerabilidades físicas, psicológicas, degenerativas, etc., ou com comportamentos e condições que fogem à regra das normas sociais (clínicas psiquiátricas, internatos, enfermarias, sistemas penitenciários, asilos); e as *heterotopias temporais*, evidenciadas pelo entrecruzamento de épocas, períodos e temporalidades (em museus e bibliotecas, por exemplo).

Foucault (1986) se refere ainda às heterotopias de purificação - lugares que exigem regras de acesso ao grande público, muitas vezes revestidos de sacralidade ou higiene (templos sagrados, saunas); as *heterotopias de ilusão*, representadas por sua construção de virtualidades, fantasias, utopias ou irrealidades (espelhos, mitologias, ficções ou obras artísticas, tais como livros, cinema, pinturas, etc.); e, por último, as *heterotopias de compensação*, estas representadas por sua relação direta com outros espaços, geralmente construídos para ambientalizar, ou talvez simular, outras espacialidades (zoológicos, parques temáticos, jardins botânicos, etc.).

Guardadas as devidas proporções acerca das características da heterotopia elaboradas por Michel Foucault, e na busca de apontar alguns elementos que possam indicar espaços heterotópicos no cinema brasileiro contemporâneo, levamos em consideração, neste trabalho, o estudo de uma narrativa não-ficcional, cuja estrutura fílmica desafia, de modo geral, os próprios códigos estilísticos da linguagem cinematográfica em matéria de produção e de montagem.



Lançado em 2009, o documentário *Pacific*, produzido e editado pelo cineasta pernambucano Marcelo Pedroso<sup>6</sup>, se destaca ao ser totalmente constituído por filmagens advindas de câmeras digitais de um grupo de turistas durante uma viagem de navio, no cruzeiro *Pacific*, que parte do Recife com destino à ilha de Fernando de Noronha.

O percurso da viagem dura uma semana, e a equipe de produção (exceto o próprio Pedroso) esteve presente no cruzeiro durante todo esse período evitando interferir, direta ou indiretamente, nas gravações via câmeras digitais realizadas pelos passageiros. Todavia, quando na ilha de Fernando de Noronha, algumas das imagens captadas pelos turistas foram solicitadas pela equipe, fornecendo assim um material bruto de filmagem com vistas à construção de uma nova narrativa visual, e ao mesmo tempo, colocando aos produtores o desafio relacionado às ordens ética e estética para modificação e exibição pública de imagens privadas (RIBEIRO, 2014).

Assim como *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *Recife Frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009) e *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009), o documentário *Pacific* tornou-se, nos últimos anos, objeto de estudo para o campo do audiovisual brasileiro, considerando que seu formato de produção adensou novos dispositivos de montagem e criação fílmica, compostos inteiramente por imagens aleatórias registradas a partir das câmeras dos passageiros no cruzeiro. Tais arquivos, de maneira efetiva, mobilizaram recursos diegéticos em relação à produção de subjetividades conforme as experiências vividas e, concomitante a isto, conduzidas e documentadas pelo olhar espontâneo dos próprios passageiros no navio.

Imagem 1: Aniversário de uma pequena passageira.



Fonte: *Pacific*, 2009

<sup>6</sup> Doutor em cinema pela Universidade Federal de Pernambuco (2019), possui graduação e mestrado na mesma instituição. Atuou na imprensa escrita enquanto repórter e editor assistente do *Jornal do Commercio* durante quatro anos. Integrante da *Símio Filmes* desde sua fundação em 2002, dirigiu os longas-metragens *Por trás da linha de escudos* (2017), *Brasil S/A* (2014), *Pacific* (2009) e *KFZ-1348* (2008, parceria com Gabriel Mascaro), o média-metragem *Balsa* (2009) e curtas como *Em trânsito* (2013), *Câmara escura* (2012) e *Corpo Presente* (2011), entre outros. Já lecionou em instituições como a Universidade Católica de Pernambuco, Faculdade Maurício de Nassau e Universidade Federal de Pernambuco. Também ministrou oficinas de audiovisual para organizações como o *Vídeo nas Aldeias*, Centro Audiovisual do Norte-Nordeste (Canne) e Fundação Roberto Marinho”. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em 19/01/2020.

Imagem 2: Registro de viagem dos turistas.



Fonte: *Pacific*, 2009

Imagem 3: Pose para fotografia antes da sobremesa.



Fonte: *Pacific*, 2009

Imagem 4: Memórias em imagem a partir do aparelho



Fonte: *Pacific*, 2009

É através das encenações pessoais que os turistas conduzem nosso olhar pelo espaço do navio, porém, mais que isto, registram uma auto-performance por meio de experiências íntimas e privadas mediante as próprias paisagens que vislumbram no trajeto do cruzeiro, incluindo a partida do navio do porto de Recife, e as paradisíacas praias do arquipélago de Fernando de Noronha.

A partir disso, é possível afirmar que *Pacific* é um documentário sobre arquivos de imagens pessoais, de modo que seu estatuto fílmico opera entre a esfera familiar e pública. Podemos afirmar ainda que, o documentário assinala a paisagem geográfica como um espaço de enunciação, uma vez que os indivíduos, através das câmeras digitais, atribuem às respectivas paisagens um valor expressivo ligado às memórias, às recordações, às sensações e, sobretudo, aos desejos e realizações pessoais vivenciados pelos passageiros através dos ambientes pelos quais transitam no filme.

A questão que se coloca aqui, assim, é sobre de que modo o filme *Pacific* constrói novas possibilidades de interpretação e de significação espacial em suas imagens. Nessa perspectiva, daí a importância, ao nosso ver, de estreitar o foco de análise nas convenções espaciais desenvolvidas por Foucault para determinados princípios heterotópicos.

Dentre os princípios apontados anteriormente neste estudo, levamos em consideração, para análise do filme documentário, três princípios espaciais, a começar pela heterotopia *temporal*. Percebe-se no filme a eternização de experiências efêmeras a partir das imagens gravadas no espaço do navio. Nesse sentido, a heterotopia temporal em *Pacific* se apresenta, em imagens, como a cristalização permanente de eventos estritamente momentâneos.

A segunda heterotopia, que consiste no espaço de *ilusão*, se manifesta no que diz respeito à oportunidade de realização do sonho de viagem de cruzeiro, gerando, nos passageiros, novas dimensões de experiências individuais e coletivas compartilhadas no interior do navio durante o trajeto em alto mar que possibilita assumir múltiplos discursos, narrativas, sentidos e significados espaciais. Assim, o espaço real do próprio navio assume, em outras palavras, um caráter ficcional elaborado pela captura e montagem das imagens dos passageiros em sua experiência no navio - experiência registrada através do aparelho fílmico dos mesmos.

A terceira categoria espacial verificada em *Pacific* aponta para as heterotopias da *compensação*, as quais se apresentam como zonas alusivas cujas funções no ambiente exercem distintos papéis. De fato, os serviços de cruzeiro podem oferecer, a depender das ofertas de viagem, múltiplas atividades de entretenimento no interior dos navios, tais como variadas atrações de músicas, cinema e teatro, amplas opções gastronômicas, espaços para palestras, *playgrounds*, pistas de dança, jogos, karaokês, atividades físicas e esportivas, áreas de descanso, bares, dentre outros<sup>7</sup>.

No seu aspecto mais geral, a heterotopia da compensação, em *Pacific*, não apenas alude aos espaços que contempla, mas também justapõe em um mesmo ambiente diversos espaços reais. De acordo com Foucault, as embarcações ao longo do tempo se constituíram como “o grande escape da imaginação” (1986, p. 7). De tal modo, a configuração heterotópica em *Pacific* recontextualiza diferentes dimensões espaciais em sua estrutura.

7 Para mais detalhes acerca deste tema, ver Manual do cruzeiro: tudo o que você precisa saber para viajar. Disponível em: <https://www.viagemdigital.com.br/cruzeiro-viagem/>. Acesso em: 12/06/2020.

A viagem de cruzeiro, experienciada como lazer, realização de um sonho individual/coletivo, configura o cenário paisagístico como construção de ficções de felicidade que a própria indústria do cinema empreendeu no imaginário dos espectadores, pois, em *Pacific*, a imagem heterotópica sugere novas camadas de significação à experiência comum.

Imagem 5: Jack e Rose em mares tropicais. fílmico.



Fonte: *Pacific*, 2009

O cinema produz, bem como reproduz, significativamente, lugares narrativos e espaços geográficos (OLIVEIRA JR., 2012). Em acordo, é lícito testemunharmos por meio dos olhares dos personagens deste filme documentário, o deslumbramento visual evidenciado nas paisagens que as imagens contemplam. Por sua vez, ao reproduzirem parodicamente a clássica cena do filme *Titanic* (James Cameron, 1997), um casal de turistas infere novas formas de ressignificação ao espaço: tanto ao interior do navio, como, paralelamente, aos espaços externos, principalmente no que diz respeito ao horizonte marítimo, paisagem até então considerada, tradicionalmente, ícone de infinitude e amplidão, onde a esfera subjetiva do olhar concebe à paisagem novas percepções e sensações em relação ao espaço.

Assim como as antigas caravelas simbolizaram a expansão de território e a exploração econômica nos séculos XV e XVI, as heterotopias de compensação em *Pacific* possuem, a seu modo, uma função à parte do espaço real a que fazem referência; ao passo que os passageiros aludem ilusoriamente a outras espacialidades no próprio ambiente do navio.

Imagem 6: O horizonte como cartão de visita.



Fonte: *Pacific*, 2009

Imagem 7: Turistas assistem o pôr do sol.



Fonte: *Pacific*, 2009

Imagem 8: Imagem do Morro dos Dois Irmãos, em Fernando de Noronha.



Fonte: *Pacific*, 2009

Imagem 9: A paisagem geográfica como espaço da experiência vivida.



Fonte: *Pacific*, 2009

O desembarque dos passageiros em Fernando de Noronha, assim como os momentos de lazer aproveitados e registrados, evoca o momento de êxtase dos turistas que, enfim, poderão desfrutar a sensação efêmera de estarem imersos numa espécie de *Shangri-la*<sup>8</sup> em pleno Oceano Atlântico. A impressão de um fictício mundo paradisíaco se concretizando aponta para um estado introspectivo de paz e satisfação resultante de multissensorialidades, afetividades e visibilidades da noção de espaço.

<sup>8</sup> Paraíso fictício da obra literária *Horizonte Perdido* (1933), escrito pelo autor inglês James Hilton. Na obra, o lugar está localizado na Cordilheira do Himalaia, e é descrito como um ambiente agradável, cujos habitantes deleitam-se sobre uma convivência de paz e tranquilidade.

Segundo Jean-Marc Besse, “Há um prazer associado à pura contemplação da natureza, e a paisagem é, no fundo, revelada e alcançada nesta fruição estética” (2006, p. 35). Nesse sentido, é lícito supor que o documentário *Pacific* efetua uma intersecção entre espaços temáticos, uma vez que os próprios viajantes, no decorrer da viagem, via suas câmeras digitais, constroem novas espacialidades que reconfiguram o navio, o mar e a ilha de Fernando de Noronha. Levando em consideração a mobilidade do navio como produtor de imaginários e espacialidades, Foucault elabora uma concepção fundamental de heterotopia, ao descrever que:

[...] O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários. (FOUCAULT, 1986, p. 7)

*Pacific* expressa dispositivos presentes no imaginário do Ocidente, como por exemplo a idealização do paraíso relacionado a ilhas e praias, cenários que destacam funções operativas do mercado turístico e visam, comumente, efeitos condizentes com a fantasia, a realização pessoal, o descanso, a tranquilidade e o lazer.

Outrossim, estes, e outros demais empreendimentos renegociam, com base nos conceitos tradicionais da Geografia, novos regimes de representação frente às concepções de realidade e lugar, espaço e percepção. Em síntese, de acordo com Jean-Marc Besse, a experiência visual em face da paisagem, na sua camada mais subjetiva, “é uma maneira de ser invadido pelo mundo” (2006, p. 79).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos elementos assinalados, é possível atribuir ao espaço fílmico um novo estatuto de interpretação do lugar e da paisagem visual. Portanto, levou-se em consideração, neste trabalho, a “paisagem como texto” apto a ser decifrado por leitura a partir dos seus componentes sógnicos sobrepostos na imagem. Tais signos imagéticos conferem à paisagem “textualidades” (COSTA, 2005), e, por consequência, proporcionam camadas de discursos, valores, metáforas, alegorias, escrituras e etc; elementos que se constituem, essencialmente, como propriedades simbólicas do espaço individual/coletivo.

Além disso, verificou-se que o lugar é um agente no espaço constituído, grosso modo, por camadas de experiência. Um empreendedor de significados através do qual indivíduos, de modo geral, imprimem valores e sentidos frequentemente. Assim, considerou-se aqui o espaço fílmico como portador de subjetividades e de signos, experiências, memórias e percepções. Salientou-se as intermediações entre paisagem e imagem, visto que foi certificado, mediante a análise imagética, a leitura de paisagens como “textos geográficos”, escrituras visuais oriundas do olhar dos sujeitos perante os espaços e lugares que são emoldurados pelas imagens fílmicas.

Além disso, verificou-se que o lugar é um agente no espaço constituído, grosso modo, por camadas de experiência. Um empreendedor de significados através do qual indivíduos, de modo geral, imprimem valores e sentidos frequentemente. Assim, considerou-se aqui o espaço fílmico como portador de subjetividades e de signos, experiências, memórias e percepções. Saliu-se as intermediações entre paisagem e imagem, visto que foi certificado, mediante a análise imagética, a leitura de paisagens como “textos geográficos”, escrituras visuais oriundas do olhar dos sujeitos perante os espaços e lugares que são emoldurados pelas imagens fílmicas.

Formulou-se ainda aqui a ideia de que o filme engendra espaços heterotópicos contidos intrinsecamente nas paisagens e territórios geográficos. Nessa perspectiva, foi destacada uma abordagem acerca das heterotopias, com base na reflexão de Michel Foucault, e discutido sobre de que modo as recontextualizações heterotópicas concedem novos sentidos ao espaço, ao lugar e à paisagem no documentário pernambucano *Pacific*. A partir do olhar íntimo e individual dos turistas, visualizou-se neste filme documentário que os arquivos pessoais apontam para produção de subjetividades perante o lugar que ocupam, transitam e se expõem espacialmente.

Com efeito, constata-se no filme a presença de heterotopias reais e ficcionais, roteirizadas através das experiências privadas correspondentes às memórias, sensações, percepções, sentimentos e vivências dos passageiros, ao passo que se testemunhou, por meio das imagens e paisagens, as camadas de significados arquitetados no ambiente, agora constituído em lugar, uma vez ligado no encontro simbólico entre o indivíduo e o espaço.

## REFERÊNCIAS

ALTAFINI, T. **Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem**. Covilhã - Portugal: Biblioteca on Line das Ciências da Comunicação - Universidade da Beira Interior, 1999 (Monografia).

ARAÚJO, M. L. S.; MONTEIRO, I. C. G. C. Sílvia Da-Rin: documentários e a fragmentação narrativa. **Cambiassu: Estudos em Comunicação (Online)**, v. XIX, p. 203, 2011.

BAPTISTA, M. MASCARELLO, F. (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

BESSE, J-M. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

**Brasil Escola - Geografia**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/>. Acesso em: 30/12/2019.

CASTRO, L. G. R. Outros espaços e tempos, heterotopias. In: 1º Congresso Internacional Espaços Públicos, 2015, Porto Alegre. **Anais do 1º Congresso Internacional Espaços Públicos [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. v. único. p. 1-12.

COSTA, M. H. B. V. Cidade & cinema: espaço e imagens em movimento. **Espaço Aberto (UFRJ)**, v. 1, p. 29-38, 2011.

COSTA, M. H. B. V. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato(Orgs.). **Geografia**: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 43-78, 2005.

DA SILVA, W. A. Notas sobre heterotopias. **Revista GeoSertões**, v. 1, p. 80-89, 2016.

DESBOIS, L. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EDIFÍCIO MASTER. Dir. Eduardo Coutinho. Pro. Beth Formaggini. Brasil: Videofilmes, 2002. Documentário. 110 min.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico** (UFG), v. 12, p. 272-297, 2018.

FOUCAULT, M. "Outros espaços": **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FOUCAULT, M. **De outros espaços**. (Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Traduzido a partir do inglês por Pedro Moura, com base no texto publica.do em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986). Disponível em:[https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De\\_Outros\\_Espacos.pdf](https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf). Acesso em: 12/06/2020.

FRANÇA, A. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003.

GOMES, M. R. *Avatar*: entre utopia e heterotopia. **Matrizes** (Online), v. 3, p. 35-50, 2010.

HOLMES, P.; PEDROSO, M. Pacific. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 03, página 44-45, 2011.

HOLZER, W. A Geografia Humanista: uma revisão. **Espaço e Cultura** (UERJ), ed. Comemorativa, p. 137-147, 2008.

KRÜGER JUNIOR, D. A. Foucault: A heterotopia como alternativa para pensar o espaço social. **Revista Enciclopédia de Filosofia**, v. 5, p. 19-34, 2016.

MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

**PACIFIC**. Dir. Marcelo Pedroso. Pro. Milena Times. Brasil: Símio Filmes, 2009. Documentário. 72 min.

*Pacific*, de Marcelo Pedroso (Brasil, 2009). Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/pacific.htm>. Acesso em: 05/01/2020.

QUEIROZ FILHO, A. C. A geografia vai ao cinema. ISSN: 0103-5444. **Resgate** (UNICAMP), v. 19, p. 58-67, 2011.



RAMOS, T. T. Heterotopias urbanas: espaços de poder e estratégias sócio-espaciais dos sem-teto no Rio de Janeiro. **POLIS** (SANTIAGO. EN LÍNEA), v. 9, p. 293-313, 2010.

RECIFE FRIO. Dir. Kleber Mendonça Filho. Pro. Emilie Lesclaux. Brasil: Cinemascópio, 2009. Ficção científica. 25 min.

**Revista Fórum - “Um Lugar ao Sol”, “Pacific” e a classe média ridicularizada.** Disponível em: <https://revistaforum.com.br/blogs/milosmorpheus/um-lugar-ao-sol-pacific-e-classe-media-ridicularizada/>. Acesso em: 05/01/2020.

ROCHA, S. A. Geografia Humanista: história, conceitos e uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo. RA EGA (UFPR), v. 13, p. 1-16, 2007.

**Shangri-La.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Shangri-La>. Acesso em 19/01/2020.

SORANZ, G. Panorama do documentário brasileiro. **Doc On-Line:** revista digital de cinema documentário, v. 01, p. 77-90, 2006.

SOUTO, M. O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador: notas sobre Pacific e Doméstica. **Devires** (UFMG), v. 9, p. 66-85, 2012.

UM LUGAR AO SOL. Dir. Gabriel Mascaro. Pro. Livia de Melo. Brasil: Símio Filmes, 2009. Documentário. 71 min.

VALVERDE, R. R. H. F. Sobre espaço público e heterotopia. **Geosul**, v. 24, p. 7-26, 2009.

# TEATRO E EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE: A RESPONSABILIDADE COM O MUNDO E COM AS CRIANÇAS

## THEATER AND EDUCATION IN TIMES OF CRISIS: RESPONSABILITY TO THE WORLD AND TO CHILDREN

João Vítor Zanato de Carvalho RIBEIRO<sup>1</sup>

Orientação: Suzana Schmidt VIGANÓ<sup>2</sup>

### RESUMO

À luz dos escritos de Hannah Arendt e Julio Groppa Aquino, o presente ensaio propõe-se a refletir sobre o binômio teatro-educação em tempos de crise, principalmente devido à pandemia do Covid-19. A questão da responsabilidade do professor com o mundo e com as crianças surge como uma das mais importantes defesas em meio ao caos e ao apagamento contemporâneos.

Palavras-chave: Teatro e Educação, *amor mundi*, *educação pelo arquivo*, crise, responsabilidade.

### ABSTRACT

In the light of the writings of Hannah Arendt and Julio Groppa Aquino, this essay proposes to reflect on the theater-education binomial in times of crisis, mainly due to the Covid-19 pandemic. The problem of the teacher's responsibility to the world and to children emerges as one of the most important defenses in the midst of contemporary chaos and obliteration.

Key words: Theater and Education, *amor mundi*, *archive education*, crisis, responsibility.

1 João Vítor Zanato é licenciando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: joaovzanato@usp.br.

2 Suzana Schmidt Viganó é professora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC-ECA/USP). E-mail: suzanaschmidt21@usp.br.

## TEATRO E EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE CRISE: A RESPONSABILIDADE COM O MUNDO E COM AS CRIANÇAS

### PRÓLOGO: a crise

*eu vivo no Brasil  
e isso é muito  
para se ter em um corpo  
(Jessica Stori)*

Brasil 2020. Crise ética. Crise política. Crise sanitária. Crise humanitária. Pandemia. Mais de 3 milhões e 627 mil infectados por Covid-19 no país<sup>3</sup>. Mais de 115 mil mortos. 115 mil pessoas dizimadas. 115 mil vidas. *E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?*<sup>4</sup>. Um governo com traços de desumanidade. *Não vai ser uma gripezinha que vai me derrubar*<sup>5</sup>. Fome. Miséria. Mortes.

Professores sobrecarregados com toneladas de trabalho a ser desenvolvido em casa. Ensino à distância. Internet. Virtual. Acesso (ou a falta dele). Cobranças, sobrecargas. Profissão desvalorizada. Ofício combatido. Apagamento. Um país sem memória. Um país caduco. Sem passado. Sem história. *É só espuma / O caos, a lama*<sup>6</sup>. Modus operandi do mundo atual: crise. Vivemos em crise. Reflitamos, portanto, sobre ela e sobre o que nos é revelado em momento de crise.

No texto “A crise na educação”, Hannah Arendt (2016) reflete, entre outros aspectos, sobre a educação, o mundo e a crise. Segundo a autora, em toda crise há a queda de fachadas e o esfacelamento do senso comum. A autora ainda pontua que a crise não é intrinsecamente algo “negativo”, pois proporciona uma oportunidade de “explorar e investigar a essência da questão em tudo aquilo que foi posto a nu” (ARENDR, 2016, p. 222), já que

dilacera fachadas e oblitera preconceitos [...]. O desaparecimento de preconceitos significa perdermos as respostas em que nos apoiávamos de ordinário sem querer perceber que originariamente elas constituíam respostas a questões. Uma crise nos obriga a voltar às questões mesmas e exige respostas novas ou velhas, mas de qualquer modo julgamentos diretos. Uma crise só se torna um desastre quando respondemos a ela com juízos pré-formados, isto é, com preconceitos. Uma atitude dessas não apenas aguça a crise como nos priva da experiência da realidade e da oportunidade por ela proporcionada à reflexão. (ARENDR, 2016, p. 222-223)

<sup>3</sup> Dados sobre casos e mortes de coronavírus no Brasil até 24/08/2020. Fonte: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/08/24/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-24-de-agosto-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>>. Acesso em: 25/08/2020.

<sup>4</sup> Declaração dada, no dia em que o Brasil ultrapassou o número de 5 mil mortes por Covid-19, pelo presidente da República, Jair Bolsonaro. Fonte: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/28/e-dai-lamento-quer-que-eu-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-mortes-por-coronavirus-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 22/05/2020.

<sup>5</sup> Frase dita por Jair Bolsonaro à imprensa durante a pandemia. Fonte: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52205918>>. Acesso em: 22/05/2020.

<sup>6</sup> Versos da canção “Golpista”, da banda goiana Carne Doce. Fonte: <<https://www.letras.mus.br/carne-doce/golpista/>>. Acesso em: 22/05/2020.

O fator, portanto, que torna a crise um desastre é a não reflexão e as respostas dadas apoiadas em preconceitos. Não há respostas pré-concebidas. Não há soluções mágicas pré-fabricadas. No Brasil, em momento de crise, vemos, lamentavelmente, um governo pouco preocupado em refletir, reavaliar e engendrar formas de se responder aos problemas novos – e urgentes – que nos surgem. A ética perde lugar para a barbárie. Minimiza-se o sofrimento. O mundo nos relembra, constantemente: *memento mori*. Lembre-se de que você é mortal. Definitivamente, grande parcela do país não encara com dignidade os que morrem aos montes, dizimados por um vírus. Dizimados, também, pelo descaso governamental.

O mundo é assolado pela pandemia do Covid-19. A crise ocorre em diferentes localidades. Mesmo que se possa pensar num aspecto global da referida crise provocada pelo surgimento do novo coronavírus, não se pode reduzir o caso do Brasil a um conjunto de elementos universais referentes à crise do Covid-19, por exemplo, pois há especificidades no horror disseminado em terras brasileiras. Arendt, certa, afirma: “Em toda crise, é destruída uma parte do mundo, alguma coisa comum a todos nós.” (ARENDR, 2016, p. 227). Parece um tanto ilusório pensar que, quando a pandemia acabar, o mundo será o mesmo. Não será. Nossas fachadas foram dilaceradas.

Resta, ainda (e não poderia ser diferente), a dúvida: o que será do mundo pós-pandemia? O que será da humanidade? E, ainda mais, o que será do Brasil e de seus brasileiros, filhos tão negligenciados pela pátria-mãe que não parece ser nada gentil, mas, sim, profundamente hostil? As respostas não são nada óbvias. Um apontamento, talvez, seja a reflexão em torno da ideia de “humanidade”. Quais valores devem ser cultivados na luta pela não destruição total do mundo, mundo comum (que é um profundo artefato humano, como nos lembra, sempre, Arendt)?

#### **ATO: a carta-suicídio**

*Me desculpem, mas não deu mais. A velhice neste país é o caos como tudo aqui. A humanidade não deu certo. Eu tive a impressão que foram 85 anos jogados fora... num país como este. E com esse tipo de gente que acabei encontrando.*

*Cuidem das crianças de hoje!*

*Flávio<sup>7</sup>*

Como se a situação atual do país não pudesse ficar mais triste, fomos solapados pela notícia do suicídio de Flávio Migliaccio, um dos maiores atores brasileiros, que nos deixou aos 85 anos, não sem antes deixar uma pulsante carta final. Um desabafo de lamento, decepção e preocupação. Flávio tem importância para a cena artística nacional cuja dimensão é impossível calcular. Homem de teatro, com consagrada trajetória nos palcos, na televisão e no cinema, Migliaccio fez parte do importantíssimo Teatro de Arena<sup>8</sup>, sendo responsável pela consagração dos tipos nacionais, trazendo, com toda a força, o homem brasileiro para os nossos palcos.

<sup>7</sup> Carta deixada pelo ator brasileiro Flávio Migliaccio, ao cometer suicídio em 04/05/2020. Fonte:

<<https://revistaforum.com.br/cultura/ator-flavio-migliaccio-se-suicidou-e-deixou-carta-a-humanidade-nao-deu-certo/>>.

Acesso em: 20/05/2020.

<sup>8</sup> Teatro de Arena foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 1950 e 1960.

Flávio se despediu gritando que a velhice “é o caos como tudo aqui”. Triste o descaso que vem sendo perpetrado no trato com os mais velhos, representantes do mundo. As coisas perdem o brilho de forma muito acelerada. Numa lógica consumidora, tornam-se obsoletas, inúteis, descartáveis. Zygmunt Bauman, em entrevista à Alba Porcheddu, afirma: “A capacidade de durar bastante não é mais uma qualidade a favor das coisas. Presume-se que as coisas e as relações são úteis apenas por um ‘tempo fixo’ e são reduzidas a farrapos ou eliminadas uma vez que se tornam inúteis.” (PORCHEDDU, 2009, p. 663).

Flávio Migliaccio nos apontou, em sua carta, que a “humanidade não deu certo”. Onde erramos? Que valores foram sendo negligenciados, esquecidos, apagados, soterrados? O que foi deixado no passado para fazer valer um ideário que preconiza o olhar sempre para frente, ao buscar “ser leve”? A última frase de Flávio é um alerta e, acima de tudo, um pedido aos adultos: “Cuidem das crianças de hoje!”. Chegamos aqui em um ponto crucial da reflexão que este ensaio pretende fomentar: o cuidado com as crianças e o cuidado do mundo, seguindo os rastros do que defende Arendt (2016).

Para a filósofa, a marca distintiva da educação é o fato da natalidade, isto é, a chegada dos novos a um mundo velho. “O mundo no qual são introduzidas as crianças [...] é um mundo velho, isto é, um mundo preexistente, construído pelos vivos e pelos mortos, e só é novo para os que acabaram de penetrar nele” (ARENDR, 2016, p. 226). Ela continua:

A educação está entre as atividades mais elementares e necessárias da sociedade humana, que jamais permanece tal qual é, porém se renova continuamente através do nascimento, da vinda de novos seres humanos. Esses recém-chegados, além disso, não se acham acabados, mas em um estado de vir a ser. Assim, a criança, objeto da educação, possui para o educador um duplo aspecto: é nova em um mundo que lhe é estranho e se encontra em processo de formação; é um novo ser humano e é um ser humano em formação. (ARENDR, 2016, p. 234-235).

Cabe ao professor, desta forma, assumir a responsabilidade pelas crianças (jovens), cuidando para que elas sejam introduzidas, aos poucos, no mundo, já que o adulto é, na relação com o jovem, o representante desse mundo em contínua transformação, pelo qual deve, também, assumir a responsabilidade. Arendt esclarece:

Na medida em que a criança não tem familiaridade com o mundo, deve-se introduzi-la aos poucos a ele; na medida em que ela é nova, deve-se cuidar para que essa coisa nova chegue à fruição em relação ao mundo como ele é. Em todo caso, todavia, o educador está aqui em relação ao jovem como representante de um mundo pelo qual deve assumir a responsabilidade, embora não o tenha feito e ainda que secreta ou abertamente possa querer que ele fosse diferente do que é. Essa responsabilidade não é imposta arbitrariamente aos educadores; ela está implícita no fato de que os jovens são introduzidos por adultos em um mundo em contínua mudança. Qualquer pessoa que se recuse a assumir a responsabilidade coletiva pelo mundo não deveria ter crianças, e é preciso proibi-la de tomar parte em sua educação. (ARENDR, 2016, p. 239).

Para tomar parte da educação de uma criança, faz-se mais que necessário que se assuma a responsabilidade coletiva pelo mundo. Tal postura de *amor mundi* (ARENDR, 2016) parece cada vez mais assustar aqueles que estão chegando – ou mesmo aqueles que já se encontram em atuação – no ofício docente. Parece-me haver uma espécie de recusa a assumir compromissos de longo prazo, tal como esse “juramento” de *amor mundi*. O ideário deste tempo nos indica que o fato de se assumir qualquer compromisso duradouro é algo completamente ultrapassado, velho, tendo que ser, portanto, descartado. Bauman destaca essa característica do *mundo líquido moderno*:

No mundo líquido moderno, de fato, a solidez das coisas, tanto quanto a solidez das relações humanas, vem sendo interpretada como uma ameaça: qualquer juramento de fidelidade, compromissos a longo prazo, prenunciam um futuro sobrecarregado de vínculos que limitam a liberdade de movimento e reduzem a capacidade de agarrar no voo as novas e ainda desconhecidas oportunidades. A perspectiva de assumir uma coisa pelo resto da vida é absolutamente repugnante e assustadora. E dado que inclusive as coisas mais desejadas envelhecem rapidamente, não é de espantar se elas logo perdem o brilho e se transformam, em pouco tempo, de distintivo de honra em marca de vergonha. (PORCHEDDU, 2009, p. 662)

Apesar do modelo neoliberal hegemônico em nosso mundo e da lógica dominante do consumo e do descarte, cabe a nós, educadores, a postura de trilharmos um caminho diferente, como defende Suzana Schmidt Viganó (2006, p. 20), em diálogo com Arendt:

Por que não acreditar que se pode construir um mundo que não sirva apenas ao nosso consumo imediato, mas também à pavimentação de um caminho para as gerações futuras? Hannah Arendt nos lembra que, para que o solo permaneça cultivado, é preciso trabalhá-lo continuamente. Começemos então a preparar a terra.

“Cultivo”: talvez seja essa uma das palavras norteadoras da prática docente. Ao pensarmos sobre as diferentes teorias presentes ao se estudar o campo da Filosofia da Educação, podemos encontrar pensadores que se preocupam com a formação do homem, bem como com a educação estética, algo fundamental ao pensarmos o binômio teatro-educação. É mister a defesa de uma educação estética, colocando-se em oposição à lógica do consumo excessivo que pauta uma sociedade bombardeada por um turbilhão de imagens, mas carente de experiências estéticas profundas.

Refletindo sobre a importância de uma educação estética, julgamos ser ainda importante dedicar atenção ao binômio “teatro-educação”. Não nos interessa aqui, nem de longe, estabelecer fronteiras estanques, tampouco erguer abismos entre um suposto fazer artístico-teatral “puro” e uma abordagem artístico-teatral dentro da perspectiva educacional. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, em seu texto “Além das dicotomias”, coloca o binômio em análise, buscando superar tal dicotomia, calcada na divisão estanque entre teatro e educação, divisão essa que serve para colocar o fazer artístico ocorrido dentro da perspectiva educacional em um patamar menor do que um dito “verdadeiro” teatro (PUPPO, 2015, p. 18). Devemos ter em mente, como nos indica a autora, que nossa questão essencial é “saber se e como o fazer e/ou fruir teatro podem contribuir para o crescimento de todo e qualquer indivíduo” (PUPPO, 2015, p. 19).

Dessa forma, defendemos a superação de tais dicotomias referentes ao binômio “teatro-educação”. A presença do teatro na educação é de suma importância – e para isso poderíamos discorrer sobre diversos aspectos. Contudo, basta-nos, neste momento, reforçar a defesa de Viganó (2006, p. 37):

No mundo contemporâneo, apesar do excesso de imagens que nos invadem dia a dia, a profundidade da experiência estética encontra-se pouco estimulada. A prática teatral surge então como uma possibilidade de resgate dessa experiência em sua maior amplitude. Ao trazer à tona o diálogo com o outro, a capacidade libertária de imaginação e criação, a resolução de problemas concretos que conduzem à produção de um discurso simbólico, o teatro abre as fronteiras para novas possibilidades de experiência humana e liberta a obra de arte de qualquer caráter funcionalista. Parte, ao contrário, para um encontro do homem com a sua condição de artífice na construção de mundos e de ator consciente no processo histórico.

Para além da atitude do professor no sentido de possibilitar aos seus alunos verdadeiras experiências estéticas, é necessário, ainda, algo mais. A relação do professor com o patrimônio cultural formulado pelos homens ao longo da história é muito cara para a reflexão final que queremos propiciar com este ensaio. Nossa defesa corrobora o que diz Hannah Arendt. Cabe ao professor, dessa forma, assumir responsabilidade pelas crianças e pelo mundo – mundo esse que é um artefato humano –, entendendo que “é de seu ofício servir como mediador entre o velho e o novo, de tal modo que sua própria profissão lhe exige um respeito extraordinário pelo passado.” (ARENDR, 2016, p. 244).

## EPÍLOGO: o ofício docente

*Depois caminha dentro da água de volta à praia. Não está caminhando sobre as águas – ah, nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. Às vezes o mar lhe opõe resistência puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera. E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça daqui a uns minutos, nunca poderá perder tudo isso. E sabe de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de um naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano.*

*(Clarice Lispector, trecho da crônica “Ritual” – posteriormente nomeada “As águas do mundo”)*

O suicídio de Flávio Migliaccio e sua pulsante carta de despedida não podem ser ignorados. Sua súplica final – “Cuidem das crianças de hoje!” – ecoa em nossas mentes. Indiferença é o que de mais cruel poderíamos manifestar em resposta a tamanho ato. Entendemos que, por estarmos imersos em uma crise cada vez mais aguda e com proporções alarmantes (especialmente no caso brasileiro), é mister agarrarmos em algo que nos pertence, algo que devemos defender com unhas e dentes: o nosso legado cultural. Não podemos deixar que a lógica do apagamento destrua o mundo e nos condene a uma alienação consumista frenética desprovida de consciência histórica, desraigada de seu passado.

Defendemos que o professor assuma uma postura importante, que é o cultivo de um *amor mundi*, evocando mais uma vez, aqui, Hannah Arendt. Além disso, ele deve assumir a responsabilidade pelas crianças, seus alunos.

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum. (ARENDR, 2016, p. 247).



O professor é a figura responsável por trazer às aulas as vozes dos mortos, dos que vieram antes; é responsável por apresentar aos alunos – os mais jovens, recém-chegados no mundo – o legado de um mundo que pede mais uma vez para ter a chance de ser entoado novamente. Profundamente nutridos pelas reflexões de Julio Groppa Aquino, julgamos, por fim, ser importante defendermos uma *educação pelo arquivo*.

Arquivo, aqui entendido, como uma *rolling stone* ou, como quer Foucault (2014, p. 52), “a massa das coisas ditas em uma cultura, conservadas, valorizadas, reutilizadas, repetidas e transformadas. Em resumo, toda essa massa verbal que foi fabricada pelos homens, investida em suas técnicas e suas instituições, e que é tecida com sua existência e sua história”. (AQUINO, 2019, p. 162)

O arquivo, portanto, como “poeira do tempo” (AQUINO, 2019, p. 110) e um “murmúrio perpétuo” (AQUINO, 2019, p. 108). Dessa forma, a sala de aula seria, então, um espaço de convívio com os mortos:

Ensinar, ao gosto arquivístico foucaultiano, exige, portanto, um convívio intensivo com os mortos, a matéria única de uma aula que mereça seu nome, a fim de que nos constituamos como viventes igualmente dignos de um futuro que, não obstante, não será usufruído por nós. (AQUINO, 2019, p. 92)

Lidando com uma pedagogia de rastros, ele seria responsável por possibilitar aos seus alunos a degustação de uma justaposição de vozes, como lindamente escreve Aquino (2019, p. 161):

Degustar a melodia atonal provocada por essa justaposição de vozes consistiria em um direito pétreo dos viventes, caso alguém se dispusesse a ensiná-los a apreciar a beleza trágica contida em cada partícula deste largo mundo, o qual nada pede de nós, exceto a chance de ser entoado mais uma vez, e outra e outra. Aquele alguém chama-se professor.

O esforço empreendido aqui – de defesa de uma *educação pelo arquivo* e do cultivo de um *amor mundi* por parte do professor – não se coloca no sentido de ignorar a responsabilidade do estudante para o funcionamento do acontecimento educacional. É fato que os alunos não são receptores passivos, muito menos “páginas em branco”. Entretanto, o que se defende neste ensaio é a não recusa, por parte do professor, de assumir sua responsabilidade enquanto adulto pelos mais jovens envolvidos no acontecimento educacional. Uma das responsabilidades do professor é, inclusive, proporcionar uma ampliação das referências artístico-culturais dos estudantes.

Muitas vezes, no contexto escolar, as experiências cênicas e os jogos vivenciados ficam restritos às referências culturais já trazidas pelos alunos, que se pautam por seus interesses e por suas visões de mundo. As práticas acabam por ficar circunscritas no que já é conhecido de antemão pelos estudantes, existindo poucas oportunidades do contato com novas referências e com obras de um legado artístico-cultural. Cabe, então, a reflexão sobre o exercício da prática docente tendo em vista o alargamento das referências artístico-culturais dos alunos, numa perspectiva em que a educação é entendida como um inevitável e essencial diálogo intergeracional, abrindo os olhos para o que nos foi legado até aqui. Como diz a personagem de Valter Hugo Mãe, de seu livro *A desumanização* (2014), é o exercício de um gesto cuja mirada é proteger contra o esquecimento: “Queria proteger contra o esquecimento. A maior vulnerabilidade do humano, a contingência de não lembrar e de não ser lembrado”. Ou, como lembra Aquino (2019, p. 146), “Não há esquivas do passado. É preciso lembrar”.

O contato com as obras do mundo desloca o estudante de uma relação apenas embasada num presente cada vez mais mecânico, não duradouro e descartável. Através de tal contato, a relação com o presente é atravessada por passado e futuro – aquilo que nos foi legado e aquilo que formos capazes, posteriormente, de construir com nossas próprias mãos. Ao colocar o aluno em contato com parte do legado artístico-cultural do mundo, o professor pode auxiliá-lo no processo de *uma educação do olhar* (RYNGAERT, 2009), passando a tecer relações outras com o mundo que nos rodeia:

[...] o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, procura fazer que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monossemia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir (SOLER, 2013, p. 91)

Esse processo de *educação do olhar* não se restringe a um único sentido: a visão. Ao trazer a postulação “olhar”, há um verdadeiro espraiamento para todos os sentidos, chegando ao posicionamento do sujeito sobre algo. É nesse ponto, mais uma vez, que nos identificamos com Marcelo Soler:

[...] o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, procura fazer que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monossemia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir (SOLER, 2013, p. 91)

Esse processo de *educação do olhar* não se restringe a um único sentido: a visão. Ao trazer a postulação “olhar”, há um verdadeiro espraiamento para todos os sentidos, chegando ao posicionamento do sujeito sobre algo. É nesse ponto, mais uma vez, que nos identificamos com Marcelo Soler:

[...] um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado. (SOLER, 2008, p. 37)

O diálogo entre professor e aluno é atravessado pelas vozes do mundo. Não é – e nunca será – uma tarefa fácil. Exige empenho, rigor e dedicação. Sobretudo, exige um profundo *amor mundi*. Além disso, o professor deve assumir responsabilidade pelos mais novos. O cuidado com a formação dos estudantes, através da apresentação do legado do mundo, é uma das tarefas mais belas do ofício docente. Não nos esqueçamos de nossos mortos. Não deixemos que o grito de Flávio Migliaccio ecoe no vazio. Deixemos, portanto, ressoar.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Julio Groppa. **Educação pelo arquivo: ensinar, pesquisar, escrever com Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2019.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PORCHEDDU, Alba. Zygmunt Bauman: entrevista sobre a educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 137, p. 661-684, 2009.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Além das dicotomias. In:..... **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 17-22.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SOLER, Marcelo. Encenação: um espaço possível para a aprendizagem do espectador. **Trama interdisciplinar**, São Paulo, v.4 n.1, p. 88-98, 2013.

..... O espectador no teatro de não-ficção. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 8, p. 35-40, 2008.

STORI, Jessica. **Carne e colapso**. Bragança Paulista: Urutau, 2020.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático**. São Paulo: Hucitec, 2006.

ARTE URBANA, ARTE HUMANA: Intervenções artísticas de coletivos como vetores de apropriação e transformação nas cidades

URBAN ART, HUMAN ART: Artistic interventions by collectives as vectors of appropriation and transformation in cities

Orientação: Fernanda Rocha de OLIVEIRA<sup>1</sup>

Carla Rayssa de Melo SILVA<sup>2</sup>

Ana Clara Benjamim SILVA<sup>3</sup>

## RESUMO

Diante de cenários de desigualdade social, grupos ativistas usam a arte para expressar seu descontentamento e/ou sua intenção de mudança nos espaços urbanos. Nesse contexto, é objetivo deste artigo discorrer sobre a arte como veículo de expressão, apropriação e transformação do espaço urbano. Investigando a relação entre as intervenções artísticas e a qualidade do espaço urbano, foi elaborado um breve apanhado da literatura para reflexão sobre conceitos-chave relativos ao tema, tais como Direito à Cidade e Arte urbana. Os territórios de Crato e Juazeiro do Norte (Ceará) são utilizados como exemplos de correlação dos conceitos apresentados com realidades urbanas existentes, incluindo alguns coletivos artísticos nelas atuantes. Igualmente, foram apresentadas reflexões e sugestões para ampliação do uso da Arte como veículo de transformação urbana.

Palavras-chave: Direito à cidade, arte urbana, coletivos artísticos, apropriação espacial, CRAJUBAR.

## ABSTRACT

Faced with social inequality scenarios, activist groups use art to express their discontent and / or their intention to change in urban spaces. In this context, the objective of this article is to discuss art as a vehicle for expression, appropriation and transformation of urban space. Investigating the relationship between artistic interventions and the quality of urban space, a brief overview of the literature was prepared for reflection on key concepts related to the theme, such as Right to the City and Urban Art. CRAJUBAR's territory is used as an example of the correlation of basic concepts with an existing urban reality, including some artistic collectives active in it. Likewise, reflections and suggestions were raised to expand the use of Art as a vehicle for urban transformation.

Keywords: Right to the city, urban art, artistic collective, spatial appropriation, CRAJUBAR.

1 Docente de Arquitetura e Urbanismo e Consultora em Patrimônio Cultural. Arquiteta e urbanista graduada pela UFPB (2011) e mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN (2015). Foi membro da Rede Paulista de Educação Patrimonial - REPEP (2016). Atuou no projeto de atualização da Lei de Operação Urbana Consorciada Centro Histórico de Natal (2016). No Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba - IPHAEP, foi Coordenadora de Arquitetura e Ecologia (2015) e Coordenadora-Adjunta da Comissão Permanente de Desenvolvimento do Centro Histórico de João Pessoa (2011-2013). Atua principalmente nos seguintes temas: patrimônio cultural; educação patrimonial; centros históricos; participação social; memória e território; gestão e projetos culturais; administração, instrumentos e políticas públicas.

2 Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário de Juazeiro do Norte.

3 Graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário de Juazeiro do Norte.

## **ARTE URBANA, ARTE HUMANA: Intervenções artísticas de coletivos como vetores de apropriação e transformação nas cidades**

### **INTRODUÇÃO**

A forma de ocupação das cidades representa as relações sociais que nela se desenvolvem. O histórico brasileiro de políticas urbanas mostra um tratamento de privilégios para algumas classes em detrimento de outras, gerando diferentes níveis de qualidade urbana. Amplia-se, assim, a desigualdade social.

Neste cenário, surgem grupos de ativismo que buscam expressar seu descontentamento e vontade de agir diante dessas problemáticas sociais. A arte possui um papel importante nesse processo, podendo ser manifestada através de diversos elementos que, quando aplicados no espaço urbano, podem gerar novas perspectivas quanto à qualidade de vida urbana.

No caso de Juazeiro do Norte/CE, por exemplo, tais desigualdades podem ser percebidas. O município faz parte da Região Metropolitana do Cariri (RMC), constitui uma conurbação<sup>4</sup> com outras duas cidades do mesmo estado (Crato e Barbalha, compondo o CRAJUBAR), e é um dos principais destinos de religiosos no Brasil<sup>5</sup>. Embora tais características demonstrem uma entrada de capital, o investimento urbano não ocorre de maneira equilibrada no município: enquanto alguns espaços são valorizados, outros não são bem vistos e/ou apropriados por diversos cidadãos.

Em contrapartida, vê-se a atuação de coletivos artísticos inseridos na região do CRAJUBAR. Através das suas intervenções, esses grupos buscam promover uma aproximação da comunidade com o espaço urbano através da expressividade artística.

É objetivo do presente artigo discorrer sobre a arte como veículo de expressão, apropriação e transformação do espaço urbano, fazendo menção aos coletivos artísticos do CRAJUBAR como exemplos práticos desse tipo de atuação. Explorando essa frutífera relação entre a apropriação e a transformação do espaço público, refletiu-se também sobre os diálogos desejáveis desse tipo de atuação com outros agentes sociais e espaços de construção das cidades.

Assim, o artigo apresenta um breve apanhado da literatura para reflexão sobre os processos de urbanização frente ao direito à cidade (HARVEY, 2012) e do uso da Arte urbana como um vetor para a apropriação espacial, resistência e transformação social (DELEUZE; GUATTARI, 1997; DAVIS, 1984; e outros).

Depois de elaborada essa base teórica, o CRAJUBAR foi utilizado como exemplo de correlação dos conceitos tratados com uma realidade urbana existente. A partir dele foram demonstrados espaços de urbanização desigual, bem como foi destacada a atuação dos coletivos artísticos locais frente a esse cenário.

No último tópico, são propostas considerações complementares no intuito de sugerir possibilidades para ampliação do uso da arte como veículo de transformação urbana.

4 Em linhas gerais, é um processo onde as manchas urbanas de duas ou mais cidades se aproximaram de tal forma que não é possível distinguir facilmente quando uma cidade acaba e quando começa a outra.

5 Em virtude da forte relação da cidade com o Padre Cícero Romão Batista.

## A arte urbana como arte humana: apropriação e transformação do espaço urbano

A configuração dos centros urbanos reflete como a apropriação espacial desigual ocorre nas cidades, havendo maior prejuízo para pessoas em situações sociais e econômicas desfavoráveis. Para o geógrafo David Harvey (2012), a urbanização é um fenômeno de classe que beneficia apenas uma pequena parcela da população, acentuando as desigualdades sociais encontradas na cidade, distanciando e limitando as oportunidades de ocupação territorial para grupos vulneráveis.

Muitas vezes, a urbanização de maior qualidade ocorre, convenientemente, em locais estratégicos das cidades, a exemplo de áreas de interesse turístico. Em Juazeiro do Norte conseguimos observar a diferença das paisagens urbanas de alguns pontos da cidade: recentemente foram feitas intervenções pelo poder público municipal em trecho do centro da cidade, onde existe grande movimento turístico; em contraponto, observamos que zonas mais afastadas desses roteiros turísticos possuem infraestrutura e qualidade estética urbana precárias.

Figura 1 - Alameda de Juazeiro do Norte (2018) situada no centro da cidade



Foto: Lino Fly, 2019.

Figura 2 - Casas situadas na encosta da Av. Paulo Maia, em Juazeiro do Norte



Foto: Flavia Alves, 2019.

Esse descaso implica na baixa qualidade de vida da comunidade, que não é atendida pelas ações do poder público. Além das necessidades de infraestrutura básica, as pessoas apresentam diversidades culturais que, muitas vezes, não são abarcadas pelo planejamento urbano, mas podem ser expressadas através de intervenções urbanas de cunho artístico (criação de esculturas, pinturas em muros, etc.), as quais têm potencial de trazer a proximidade entre o ser e a sua territorialidade, relação esta que se dá por meio do pertencimento, fruto do reconhecimento afetivo e simbólico do espaço.

Deleuze e Guattari (1997 apud FERRACINI et al, 2014) acreditam que o território pode ser comparado a uma tela em branco, na qual emergem significados através da introdução de elementos expressivos, que trazem a noção do acolhimento. Esse processo, que é uma relação entre o pertencimento e o reconhecimento, está relacionado à questão do “ter”, uma vez que ao haver uma adoção de expressões espaciais, as quais são dotadas de valores afetivos, surge a atribuição do “ser”. Nesse sentido, a dinâmica territorial é totalmente mutável, pois os valores que são atribuídos ao espaço urbano constroem, nele, uma relação material e afetiva, incorporada com expressividade.

Segundo os autores, esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.122-123 apud FERRACINI et al, 2014, p. 221)

Na medida em que há a integração de elementos artísticos ao ambiente urbano são abertas possibilidades para novas conexões sociais. Ao extrair a essência da vida urbana, o artista desvenda um novo sentido para apropriação espacial, dando luz a novas perspectivas de leitura da cidade, tornando-a um campo de possibilidade que se reinventa. (FERRACINI et al, 2014).

Desse modo, a arte pode ser usada como um vetor para o pertencimento social e, a partir dela, possibilitar transformações urbanas. Pode ser entendida também como um ato de resistência, uma vez que estimula sociabilidades e inspira lutas por direitos. De acordo com a ativista política Angela Davis (1984),

A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 1984, p. 138).

A libertação proporcionada pela arte reflete a resistência da comunidade que se reconhece como sujeito político e toma partido das suas emoções. Essa expressividade, transcrita em muros, calçadas, avenidas e becos, desvenda novos sentidos da vida urbana. Sua intenção é influenciar a sociedade por meio de uma linguagem palpável, que traga reconhecimento e sentido. Essa expressão possibilita o despertar libertador, uma perspectiva que subverte as correntes que nos imobilizam. Sendo a rua um espaço de manifestações, é nela que vemos a busca por libertação por meio de diferentes modos de expressões artísticas.

## A atuação dos movimentos artísticos coletivos e os exemplos do CRAJUBAR

A prática de intervir no espaço urbano, quando incorporada com a participação coletiva, potencializa o estreitamento de laços humanos e espaciais. A resignificação que parte das expressões da comunidade traduz suas projeções, tendo em vista sua necessidade de pertencimento social e espacial.

Existem diversas vantagens nesse processo. Como acredita Jane Jacobs (2011), a participação coletiva e a manifestação cultural plural não só diversificam o ambiente urbano, proporcionando várias possibilidades criativas para a vida nas cidades, como também ajudam a erradicar a violência e criminalidade que assolam as mesmas. O princípio fundamental da vida urbana, acredita a autora, se dá por meio da colaboração coletiva:

Aprende-se a partir da experiência de outras pessoas sem laços de parentescos ou de amizade íntima ou responsabilidade formal para com você, que assumem um pouquinho da responsabilidade pública por você. (JACOBS, 2011, p. 90).

Conforme colocado anteriormente, na realidade do CRAJUBAR é possível perceber divergências de acesso a uma urbanização de qualidade. Contudo, na localidade podem ser observadas algumas manifestações artísticas de cunho social/político, que possibilitam que os transeuntes das cidades possam dialogar e refletir com o espaço urbano. Serão aqui expostas algumas manifestações realizadas por dois dos coletivos locais atuantes: “WÀ COLETIVO” e “COLETIVO CAMARADAS”.

O coletivo WÀ (que significa “caminhar” na língua indígena Kariri) é auto-organizado, formado por mulheres de diversas áreas que se unem para falar de suas vivências e de seu município. Formado em setembro de 2018, em uma oficina criativa de bordado urbano no Crato, segue atuando no Cariri cearense, no Brasil e em Portugal. (WÀ..., s/d).

As pessoas que compõem o coletivo se expressam através de técnicas tradicionalmente consideradas femininas (como o bordado e costura) que, por muitos anos, não eram lidas enquanto manifestação artística pela sociedade patriarcal. O WÀ, portanto, resignifica tanto essas técnicas (que passaram a ser mecanismos de resistência) quanto o espaço público no qual incorpora suas intervenções, falando de feminismo, de luta, do amor e da paz. (WÀ..., s/d). A seguir são apresentados alguns exemplos da atuação do coletivo.



Figura 3 – Bordado em malha realizado no Cangaço Bar como protesto aos feminicídios recorrentes no Cariri cearense (inserido em 2018).



Foto: Carla Rayssa (15 nov. 2018).

Figura 4 – Obra Wà coração, uma intervenção feita na fachada de uma edificação antiga no centro histórico de Barbalha/CE que busca a reflexão sobre o corpo e o bem estar femininos frente à opressão do sistema midiático e da indústria da beleza (Inserido em 2019).



Fonte: @wacoletivo (perfil da Rede Social Instagram; postagem em: 23 mai. 2019).

Figura 5 – Obra em homenagem a Crislaine Guedes, jovem LGBTQIA+<sup>6</sup> brutalmente assassinada em Juazeiro do Norte. A arte busca perpetuar a imagem de Crislaine alegre, colorida e como brincante de reisado.



Fonte: @wacoletivo (perfil da Rede Social Instagram; postagem: 7 abr. 2019).

Figura 6 – As artes do coletivo são percebidas em algumas ruas no centro da cidade do Crato, a exemplo, o bordado a seguir é de uma ave característica da região: o soldadinho de Araripe (macho).

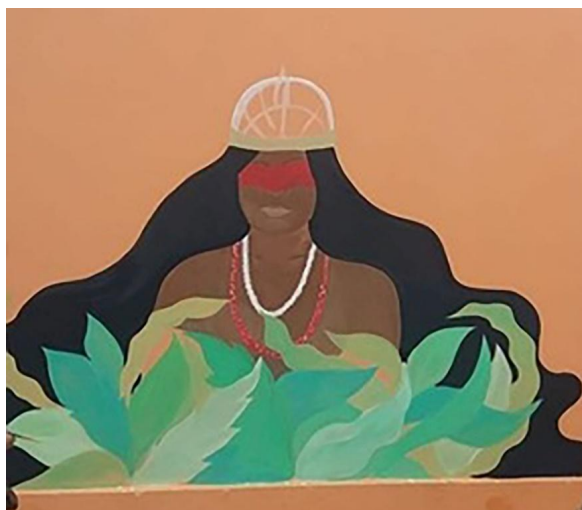


FFonte: @wacoletivo (perfil da Rede Social Instagram; postagem: 18 set. 2018).

O Coletivo Camaradas, por sua vez, foi criado em 2007, na Comunidade do Gesso, município do Crato/CE (de realidade urbana similar a Juazeiro do Norte). De cunho marxista, é formado por estudantes, artistas, produtores culturais, ativistas, pesquisadores e professores. O coletivo defende que é preciso pensar e fazer arte para as camadas populares, a fim de humanizá-las e melhorar sua qualidade de vida, atuando por meio das artes, da literatura, organização popular e das políticas públicas para a cultura. (MANUTENÇÃO...2020)

Além de intervenções urbanas, esses coletivos também atuam como uma rede de apoio para artistas da região, divulgando seus trabalhos e produzindo conteúdo cultural acessível para a comunidade.

Figura 7 – Arte de rua expressa nos muros da comunidade do Gesso, em 2020. Acredita-se que essa arte reflete a comunicação do feminino com a natureza.



Fonte: @coletivocamaradas (perfil da Rede Social Instagram; postagem: 23 jan. 2020).

Figura 8 – Intervenção de pintura em parede, feita na Comunidade do Gesso – Crato/CE. Ação realizada por civis por intermédio do Coletivo Camaradas. Na Imagem podemos observar uma representação de um pássaro nativo da região, o soldadinho do Araripe (fêmea).



Fonte: @ andremoraeslab(perfil pessoal da Rede Social Instagram; postagem: 03 dez. 2019).

Figura 9 – Intervenção de pintura em fachada feita na Comunidade do Gesso – Crato/CE. Realizada pela população local junta ao Coletivo Camaradas.



Fonte: @ andremoraeslab(perfil pessoal da Rede Social Instagram; postagem: 03 dez. 2019).

Ações como as desenvolvidas pelos coletivos aqui apresentados demonstram movimentações da sociedade em prol de uma maior adequação das suas condições de vida, incluindo aí seus gritos, delicados, mas potentes, por acesso a diversos tipos de direito à cidade. Levando mensagens por meio de uma linguagem palpável, influenciam os cidadãos locais ao reconhecimento de símbolos e sentidos que lhes são caros e/ou que incentivam uma apropriação mais adequada do território.

A arte de rua emerge, então, como vetor de transformação da paisagem urbana, se comunicando de forma criativa com os transeuntes, os convidando a contemplar e refletir sobre esse espaço e sua informação. Através de traçados plurais, os artistas imprimem uma nova cidade, novas expressões que compõem o espaço público e que, com o passar dos anos, ficam no imaginário das pessoas.

### **Considerações complementares: possibilidades para ampliação do uso da arte como veículo de transformação urbana**

Como visto até aqui, as manifestações artísticas podem potencializar uma benéfica apropriação dos espaços públicos. Isto ocorre porque a arte revela forças, alimenta, salva e transforma espaços, nos fazendo refletir sobre sua mensagem e sobre o local que estão inseridas. É nessa perspectiva que entendemos a necessidade de ampliação dessas ações e do debate sobre elas em novas esferas.

Considerando que essas manifestações possibilitam que a população, com toda a sua diversidade e singularidade, possa entrar em conexão com o ambiente e com as pessoas ao seu redor, entendemos que esse debate deve alcançar os cursos que formam profissionais para atuar no planejamento urbano das cidades.

Um exemplo de local que forma esse tipo de profissional é o curso de Arquitetura e Urbanismo. Nele, estudantes precisam se apropriar dos conceitos e das dinâmicas urbanas que traduzem os valores e as necessidades atuais da sociedade. Para isso, precisam ficar atentos tanto à identificação dos atores sociais que compõem o planejamento urbano local, quanto das referências culturais e identitárias que estes apresentam em relação ao território.

Um exemplo desse olhar cuidadoso pode ser visto na proposta de intervenção elaborada por uma aluna do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Juazeiro do Norte. A partir da percepção de como a arte consegue trazer a ressignificação dos elementos urbanos considerados “sem vida”, vistos como “feios”, a autora viu no muro do Teatro Municipal Marquise Branca um local adequado para a proposição de uma colagem provocativa, simulando uma intervenção artística que trouxesse para ele elementos de identidade compatíveis com a representatividade que aquele espaço tem para Juazeiro do Norte.

Essa colagem, além de transmitir novo ânimo visual a um espaço com aparência de esquecido e desassistido, traz um rosto que traduz uma forte representatividade local: Albertina Brasileiro. Conhecida artisticamente como Marquise Branca, nasceu em Triunfo, em Pernambuco, e chegou a Juazeiro do Norte em 1915, como aponta Roberto Júnior (2019). Dá nome ao Teatro Municipal Marquise Branca porque foi a primeira atriz de Juazeiro do Norte, tendo trazido grandes contribuições artísticas para a cidade.

Figura 10 – À esquerda, foto da situação atual do muro do Teatro Marquise Branca; à direita, colagem da estudante Carla Rayssa (2020), simulando uma proposta de



Foto: Carla Rayssa, 2020.

Ao resgatar essa figura que faz alusão à memória artística local, a proposta acima imprime, no lugar de uma imagem de descuido, uma composição que instiga os observadores a lembrarem de uma personagem local inspiradora; ou no caso dos que não a conhecem, a fazerem especulações a respeito da sua história e suas contribuições a cidade.

Este tipo de trabalho demonstra a transversalidade clara entre áreas como Arquitetura, Urbanismo, Artes, Sociologia, Antropologia, História, etc. E é nesse cruzamento de olhares e formas de contribuição para o planejamento das cidades que reside uma ferramenta potencial de transformação urbana a ser estimulada.

Para além do estímulo às atividades transdisciplinares no ensino superior (não apenas nas disciplinas da grade curricular, mas no fomento a projetos de extensão junto à comunidade), é importante que sejam pensadas atuações no ensino básico também, para encorajamento do engajamento social desde cedo, como uma ferramenta de luta pela cidade.

Com a soma desses diversos núcleos de reflexão sobre a cidade que queremos (escolas, universidades, coletivos), é possível o fortalecimento de uma demanda clara para a composição da agenda de políticas públicas. É desejável um urbanismo que não apenas traduza uma escuta à sociedade, mas que abra a ela oportunidades de participação ativa na transformação dos espaços (a exemplo da criação de editais com propostas de intervenção artísticas/urbanísticas).

Por meio do crescimento desses formatos de debate, expressão e reivindicação das necessidades dos diversos grupos sociais, potencializaremos a Arte Urbana como um veículo de contribuição para cidades mais humanas.

## REFERÊNCIAS

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

FERRACINI, Renato; LIMA, Elizabeth; CARVALHO, Sergio; LIBERMAN, Flávia; CARVALHO, Yara. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 219-232, 2014.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Lutas sociais**, São Paulo, n. 29, p. 73-89, 2012.

JACOBS, J. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (obra original publicada em 1961).

JÚNIOR, Roberto. Marquise Branca a vedette do juazeiro. In: **Revista Cariri**, 23 set. 2019. Disponível em: <<https://caririrevista.com.br/marquise-branca-a-vedette-do-juazeiro/>>. Acesso em 14 de ago. de 2020.

MANUTENÇÃO da sede coletivo camaradas. **Vakinha** (Portal da Internet), 2020. Disponível em: <<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/manutencao-da-sede-coletivo-camaradas>>. Acessado em 14 de ago. de 2020.

WA coletivo. WaColetivo: bordado, costura e crochê como arte contemporânea no espaço público. **Revista Periferias**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, Jul/2019. Disponível em: <<https://revistaperiferias.org/materia/wacoletivo/>>. Acessado em 14 de ago. de 2020.

# O DIÁLOGO ENTRE OS ELEMENTOS VISUAIS E A ATUAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO CRIATIVO

## THE DIALOGUE AMONG THE VISUAL ELEMENTS AND SCENIC ACTING IN THE CREATIVE PROCESS

Orientação: Luiz Renato Gomes MOURA<sup>1</sup>

Suimara Evelyn Feitosa VIEIRA<sup>2</sup>

### RESUMO

O objeto de estudo deste artigo é o diálogo entre a atuação e a visualidade durante o processo de criação cênica. A argumentação apresentada é fruto de pesquisas desenvolvidas no âmbito do projeto de iniciação científica intitulado “Diálogos entre visualidade e interpretação teatral” do Grupo de Pesquisa LaCrirCe – Laboratório de Criação e Recepção Cênicas da Universidade Regional do Cariri (URCA/CNPq/PIBIC). Por meio de uma revisão bibliográfica, são apontadas perspectivas com foco na percepção de como os elementos visuais do espetáculo estão presentes na gênese da atuação. A investigação foi orientada por meio da problematização de como a criação da iluminação cênica, figurino, maquiagem e cenografia podem colaborar com o trabalho do/da ator/atriz na sala de ensaio. Com o registro desta escrita, estimamos contribuir para a ampliação dos estudos da visualidade cênica.

Palavras-chave: Processo criativo, visualidade, atuação.

### ABSTRACT

This article's study objective is the dialogue between acting and visuality during the scenic creation process. The presented argument is the result of the research developed in the Scientific Initiation project “Dialogues between visuality and theatrical interpretation”, from Research Group LaCrirCe - Creation and Scenics Reception Laboratory of the Regional University of Cariri (URCA/CNPq/PIBIC). Through a literature review, we present perspectives which focus on how the spectacle's visual elements are present in the genesis of acting. The research was oriented through the problematization of how the creation of scenic lighting, costume design, makeup and scenography can collaborate with the work of the actor/actress in the rehearsal room. With the registration of this article, we estimate to contribute to the enlargement of the scenic visuality studies.

Keywords: Creative process, visuality, acting.

1 Docente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri.

2 Discente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri.

# O DIÁLOGO ENTRE OS ELEMENTOS VISUAIS E A ATUAÇÃO CÊNICA NO PROCESSO CRIATIVO

## INTRODUÇÃO

O presente estudo se concentra na abordagem de referenciais teóricos a respeito da visualidade e da atuação cênica, com o objetivo de argumentar sobre as possíveis conexões no processo criativo. O projeto “Diálogos entre Visualidade e Interpretação Teatral”, que integra o grupo de pesquisa LaCricCe (Laboratório de Criação e Recepção Cênicas), objetiva analisar a cena a partir da inter-relação entre os elementos visuais que a compõem, tais como: cenografia, maquiagem, iluminação, figurino e o trabalho do/da ator/atriz, no intuito de refletir sobre a tessitura cênica. Assim, este artigo se orienta em decorrência da investigação de como a presença dos elementos visuais podem atravessar a composição do trabalho da atuação no processo criativo. Para tanto, foi necessária a realização de um estudo conceitual de autores e obras relacionadas a tais temáticas, a fim de estruturar reflexões a respeito dos elementos visuais e o diálogo com a atuação.

## APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS VISUAIS E A ATUAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO

Em um processo criativo teatral, na maioria das vezes, por uma série de questões técnicas e de produção, os elementos visuais são trazidos tardiamente para o encontro com a atuação. Em algumas circunstâncias o/a ator/atriz só tem um primeiro contato com a iluminação, figurino, maquiagem e cenografia no dia da estreia do espetáculo. Tais distâncias precisam ser repensadas, de modo que a visualidade possa ser problematizada ao longo de toda a criação na relação direta com a atuação.

Na introdução do livro “A Luz na Gênese do Espetáculo”, Eduardo Tudella busca discutir a importância do aprofundamento dos estudos acadêmicos no tocante aos elementos visuais e suas dramaturgias<sup>3</sup> na constituição cênica, especialmente a iluminação e a sua relação com a cena, defendendo que a luz é “[...] um aspecto que integra organicamente o espetáculo” (TUDELLA, 2017, p. 17) e, por isso, esta arte é essencial na composição da obra teatral. O autor demonstra a sua preocupação em abordar a iluminação como uma “contribuição estética” (TUDELLA, 2017, p. 18), tanto no estudo quanto na prática teatral, cujo propósito é o “[...] de compreender seu papel na realização de um espetáculo” (TUDELLA, 2017, p. 26). Ainda que sua pesquisa não se debruce sobre seu trabalho como iluminador, suas experiências não foram desconsideradas, já que através delas o autor questiona o papel da iluminação na arte do Teatro, observando em suas vivências certo descaso em relação à função da mesma. A respeito disso, se indaga:

[...] ou o teatro é uma atividade que aceita o tratamento negligente de um dos seus aspectos essenciais, ou a luz é encarada como elemento sem importância no contexto do espetáculo [...] ou há alguma ignorância no que se refere à sua contribuição (TUDELLA, 2017, p. 19).

3 De acordo Eduardo Tudella, a palavra dramaturgia traz na sua etimologia a “acepção construída na raiz grega, cuja origem está em dran (do grego δράμα – ou agir, ação), de onde teria se originado o termo drama” (2017, p.23).

Portanto, o conceito de dramaturgia está, aqui, necessariamente relacionado com a palavra ação de cada elemento na cena, distanciando-se objetivamente do texto dramático, conforme acrescenta Sílvia Fernandes “O termo não é mais entendido como regra de construção de um texto dramático, mas como leitura e transformação do material textual com vistas à encenação”. (FERNANDES, 2013, p. 337)



Refletindo sobre tais impasses e embasado na sua própria experiência, o autor propõe que a luz é concebida muito antes da estreia de um espetáculo, fazendo parte de sua gênese e que, portanto, não se trata de mero acessório, e sim um fator elementar no processo criativo, fundamental na elaboração total da obra. Nesse sentido, afirma Tudella (2017, p. 21) que “a luz toma parte dos primeiros estágios do processo teatral, e já se inscreve na gestação do espetáculo, desde as suas primeiras ideias”, sendo elemento significativo na composição da obra final e não mero acompanhamento vinculado de forma superficial à cena, que ao invés de integrá-la verdadeiramente, apenas a enfeita. Em vista disso, se pergunta: “onde e quando o trabalho do iluminador deve ser iniciado?” (TUDELLA, 2017, p. 19). Segundo Patrice Pavis em seu livro *Análise dos Espetáculos*, devido a sua importância, “a profissão de iluminador se impôs [...] e os iluminadores assistem o encenador já na primeira leitura no ensaio da obra”, com o objetivo de criar uma “dramaturgia da luz” (PAVIS, 2011, p. 179).

Ao acompanhar os ensaios de algumas montagens cênicas, Tudella pôde observar que os/as atores/atrizes, ao improvisarem suas personagens, naturalmente já traçavam desenhos na cena que, necessariamente, demandavam a presença da luz, pois “se há um espaço cênico a ser percebido, deve haver luz” (TUDELLA, 2017, p. 19). Eduardo Tudella percebe que não só o deslocamento no espaço requeria a incidência da iluminação, como também os diálogos e as falas dos/das atores/atrizes eram grandes indicadores que demonstravam a intencionalidade dos dramaturgos em conduzir o público à determinada atmosfera, que denotava a existência de uma luz específica, e podia sugerir “qualidades visuais simbólicas para o possível tratamento de cada ação, lugar, tempo ou atmosfera” (TUDELLA, 2017, p. 19). Na mesma esteira, Pavis afirma que:

A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera (PAVIS, 2011, p. 179).

Torna-se importante evidenciar o conceito de atmosfera aplicado ao universo artístico, pois, conforme Chekhov (2003, p. 63-64) “a atmosfera de cada obra de arte é seu coração, sua alma sensível”. No tocante ao Teatro, os elementos visuais são criadores de diversas atmosferas durante um espetáculo, e cada uma delas pode proporcionar sensações, evocar memórias e experiências distintas, tanto ao/à ator/atriz, quanto ao público. Podemos utilizar a luz, por exemplo, como elemento visual causador de atmosferas, mediante o controle da sua intensidade e coloração, que “relatará o efeito produzido sobre o espectador e a construção emocional do espetáculo” (PAVIS, 2011, p. 180); ou a maquiagem, que produz efeitos naquele que usa e naquele que vê, desse modo, “o espectador vivencia a atmosfera e a coloração emocional que emana dos rostos e dos corpos pintados” (PAVIS, 2011, p. 174).

Para o/a ator/atriz, a assimilação da atmosfera é fundamental no amadurecimento do seu desempenho artístico, pois “não existe atmosfera desprovida de dinâmica interior, vida e vontade” (CHEHKOV, 2003, p. 61), e isso contribui para a sua inspiração. Chekhov sugere, para tanto, que ela deva ser exercitada ao longo do processo criativo para ser estimulada pelas:

luzes, com suas sombras e cores; cenários, com seus contornos, aparências e formas de composição; efeitos musicais e sonoros; agrupamentos de atores, suas vozes, com toda uma variedade de timbres, seus movimentos, suas pausas, suas mudanças de ritmo, todas as espécies de efeitos rítmicos, marcações e maneiras de atuar (CHEHKOV, 2003, p. 63).

Tal observação do autor corrobora com a ideia de que os elementos visuais podem ser pesquisados na gênese da cena, especificamente no plano imagético dos/das artistas envolvidos/as na obra. No caso do/da ator/atriz, por exemplo, as imagens são essenciais para construir e moldar a personagem. Para tanto, Michael Chekhov cunha o termo *Imagens Criativas* (2003, p. 27), fundamentando-se na imaginação como instrumento essencial da criação cênica. De acordo com Fayga Ostrower “a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade, criará em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer” (OSTROWER, 1977, p. 39). Nesse viés, Luiz Renato Moura, em sua tese de doutorado intitulada “Os Elementos Visuais do Espetáculo no Processo Criativo do Ator”, ressalta a importância da imaginação quando afirma que:

Na sala de criação a imaginação é um instrumento construtor da obra, sua abordagem deveria ser sempre ampla, no sentido de privilegiar também a ação de todos os elementos visuais do espetáculo, de modo que a cena imaginada seja uma expressão total das diversas dramaturgias presentes nela (MOURA, 2019, p. 130).

A visualidade portanto, resulta da iteração entre iluminação, figurino, maquiagem e cenografia, elementos essenciais para a cena<sup>4</sup>. Compreendemos o “conceito de visualidade [...] como o conjunto de aspectos que delineiam a qualidade visual de um espetáculo” (TUDELLA, 2017, p. 36). Por isso, é importante “avaliar a proporção de cada material no interior da encenação” (TUDELLA, 2017, p. 119), pois cada um está intrinsecamente ligado aos outros e o efeito disto é justamente a criação de uma composição que vai além da potencialidade de cada elemento.

Tomando como exemplo o figurino, Pavis afirma que “como todo signo de representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)” (PAVIS, p. 164). O autor Constantini Stanislavski destaca no livro *Manual do Ator* o “quanto a peruca, a barba, a indumentária e os adereços são importantes para um ator na criação de uma imagem” (STANISLAVSKI, 1997, p. 93), pois “o ator ajuda sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade” (PAVIS, 2011, p. 165). Compreende-se a sua importância como “elemento dinâmico e polifuncional da representação teatral” (PAVIS, 2011, p. 46) onde, por exemplo, “o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (PAVIS, 2011, p. 165).

O mesmo se dá com a maquiagem, que ao existir no corpo do/da ator/atriz, além de consistir numa linguagem, possui significado na composição com a atuação cênica, ao espaço dramático e todos os seus componentes, já que “o cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem” (PAVIS, 2011, p. 170) e é essencial “compreender como ela modifica e até mesmo constitui o corpo humano e o imaginário ligado a isso, é preciso avaliar a sua função simbólica” (PAVIS, 2011, p. 171).

Já a cenografia é compreendida como uma instância visual que resulta da composição da ação dos elementos visuais da cena. Sua relação com a atuação é fundamental para a construção do seu sentido. Assim, tal compreensão do conceito “liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno” (PAVIS, 2008, p. 43).

Segundo Stanislavski “o cenário, os adereços e todos os elementos externos da produção só têm valor na medida em que acentuam a expressividade da ação dramática da atuação” (STANISLAVSKI, 1997, p. 43). Para ele, todos os elementos cênicos devem atuar em consonância com a ação do/da ator/atriz, propõe que exista uma “atuação em conjunto”, que entenda que o/a ator/atriz é componente de um todo e “que não participou sozinho da produção da peça” (STANISLAVSKI, 1997, p. 33), portanto, essa atuação em conjunto propicia caminhos para uma relação com a visualidade, pois os elementos visuais, na apropriação dessa compreensão, devem atravessar a criação dos/das atores e atrizes no processo criativo.

Tais apontamentos refletem o quão importante é compreender o espetáculo como um processo e não apenas como uma “obra acabada” a ser apresentada no dia de sua estreia. Aliás, diante do percurso histórico-evolutivo do Teatro, se torna pertinente desconstruir o conceito de obra acabada. A cena contemporânea demonstra que o processo criativo perdura à medida que é revisitado e que a dramaturgia pode ser construída continuamente pela visualidade, visto que a cena se comunica por várias linguagens que se concretizam “enquanto percurso/processo” (COHEN, 2006, p. 21).

Tais perspectivas endossam a compreensão de que a visualidade é uma arte compósita, articulada por linguagens diferentes que imprimem na cena aspectos visuais próprios e, quando dialogam com a atuação do/da ator/atriz, produzem um vocabulário rico, carregado de nuances poéticas e estéticas. Dessa forma, a compreensão da atuação como uma arte resultante de um conjunto de linguagens, contribui para o apagamento das fronteiras com os elementos visuais durante o processo criativo. Assim, é fundamental que sejam criadas estratégias que possam propiciar a investigação da iluminação, figurino, maquiagem e cenografia em consonância com a pesquisa da atuação na criação cênica.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UMA PESQUISA EM PROCESSO**

Em vista dos argumentos apresentados, para que a visualidade possa ser compreendida durante o processo de criação cênica, é fundamental que haja uma interação entre os partícipes na sala de ensaio, de modo que possam compartilhar seus percursos e, com isso, se deixarem afetar pela ideia do outro/outra. O professor e pesquisador Ernani Maletta apresenta uma compreensão sobre a “atuação polifônica” que pode propiciar aos/as atores e atrizes uma perspectiva conceitual que abre caminhos para que a atuação cênica possa perceber como a visualidade está na “gênese do espetáculo” (TUDELLA, 2017), e que, por isso, deve ser problematizada nas ações, no texto, na fala, no corpo, no público, na ideia, na motivação, na sala de ensaio. De acordo com Maletta, o/a ator/atriz que assume as demais linguagens da cena na sua criação torna-se um “artista multiperceptivo”, ou seja, “O autor do discurso polifônico faz, então, falarem simultaneamente várias vozes” (MALETTA, 2016, p. 48).

Este estudo inicial gerou perguntas que podem aproximar a atuação da visualidade e que serão os caminhos para a continuidade do projeto de pesquisa “Diálogos entre visualidade e interpretação teatral”, que na sua última etapa de execução, privilegiará a criação de cenas, quais sejam: no tocante à iluminação como ela traria uma atmosfera peculiar à determinada cena, que correspondesse ao que foi inicialmente imaginado? Ou quais formas e cores poderão ser utilizadas no cenário que traduzam a verdadeira intenção do criador em relação ao ambiente onde a narrativa estará sendo encenada? Ou até, qual textura a ser usada no figurino que consiga revelar traços da psique da personagem?

Diante do exposto, os elementos visuais possuem qualidades que podem contribuir com o processo criativo da atuação, já que o exercício teatral não só abrange o trabalho do/da ator/atriz, mas também da cenografia, figurino, maquiagem e iluminação, presentes em sua composição final através da elaboração de suas próprias dramaturgias, que se convertem na complexidade do espetáculo.

Em vista dos argumentos apresentados, é indispensável debruçar-se sobre a investigação da “cena como um acontecimento que também expressa e comunica visualmente” (MOURA, 2019, p. 22), e que por isso é essencial a problematização dos aspectos visuais na sala de ensaio. Contudo, a práxis cênica é um conjunto de processos estéticos-artísticos que compõem um espetáculo e que se retroalimentam em um percurso não linear, ou seja, todos os elementos que estruturam a obra coexistem e, por isso mesmo, são peças fundamentais para a concepção do todo.

## REFERÊNCIAS

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MOURA, Luiz Renato Gomes. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator. 2019**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TUDELA, Eduardo Augusto da Silva. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador – BA: EDUFBA, 2017.

# A ARTE DOS “BALLS” NORTE AMERICANOS COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA LGBTQIA+ NO CONTEXTO DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

## THE ART OF NORTH AMERICAN BALLS AS A TOOL FOR LGBTQI+ RESISTANCE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CITIES

Rodrigo de Alencar Freitas JUSTO<sup>1</sup>

Orientação: Francisca Andrea de Brito FURTADO<sup>2</sup>

### RESUMO

O movimento cultural *Ballroom* é apresentado em “*Paris Is Burning*” de Jennie Livingston em 1990. A cultura de bailes tem sua origem nos Estados Unidos, ganhando força entre os anos 70 e 80, onde através da arte, a população LGBTQIA+ se expressava e construía através das “famílias” espaços de resistência. Secchi, em *Primeira lição de urbanismo*, compara a cidade contemporânea com uma colcha de retalhos cujo a estrutura é repleta de complexidade e diversidade. Nesse sentido, compreendemos os *balls* como retalhos dessa colcha. Essa pesquisa bibliográfica tem como escopo discutir a inserção da população LGBTQIA+ no território das cidades a partir do debate em torno da conquista do espaço e do estabelecimento de vínculos afetivos nos *balls* estadunidenses. Verificou-se através desse estudo que o senso de comunidade dos sujeitos engajados nos *balls* fortaleciam suas identidades, os encorajando na apropriação do espaço urbano, porém idealizando corpos e status privilegiados.

Palavras-chave: Balls, urbanismo, arte.

### ABSTRACT

The Ballroom cultural movement is featured in Jennie Livingston's “*Paris Is Burning*” in 1990. Ball culture originated in the United States, gaining strength between the 1970s and 1980s, where through art, the LGBTQIA+ population expressed and built through “families” spaces of resistance. Secchi, in *First lesson of urbanism*, compares the contemporary city with a patchwork whose structure is full of complexity and diversity. In this sense, we understand the balls as scraps of this quilt. This bibliographic research aims to discuss the insertion of the LGBTQI+ population in the cities' territory based on the debate around the conquest of space and the establishment of affective bonds in American balls. It was verified through this study that the sense of community of the subjects engaged in the balls strengthened their identities, encouraging them in the appropriation of the urban space, but idealizing privileged bodies and status.

key words: Balls, urbanism, art.

1 Estudante de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Juazeiro do Norte.

2 Professora dos cursos de Direito e Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Juazeiro do Norte, e Mestra em filosofia.

# A ARTE DOS “BALLS” NORTE AMERICANOS COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA LGBTQIA+ NO CONTEXTO DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

## RESISTÊNCIA LGBTQIA+ NO CONTEXTO DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

### INTRODUÇÃO

Arquitetura e Urbanismo nos possibilitam pensar o espaço físico e geográfico, mas também as relações entre as pessoas dentro do espaço urbano. Refletir sobre os elementos que podem atuar de maneira excludente no espaço das cidades é também tarefa de arquitetos e urbanistas, tornando-se uma peça muito importante na sensibilização dos atores de uma cidade.

Desta forma, a cultura de bailes apresentada no documentário estadunidense “Paris is burning” de 1990, pode contribuir qualitativamente para o debate sobre a inserção da comunidade LGBTQIA+ durante as décadas de 70 e 80 no espaço urbano.

O contexto sociopolítico no qual se desenvolve a cultura de bailes estadunidenses é marcado por uma guinada ao conservadorismo e por uma ascensão do individualismo. Durante a década de 60, a luta pelos direitos civis e uma efervecência política em torno dos ideais da esquerda haviam mobilizado o país,

A busca pela auto-realização, pela centralidade do eu e pelo culto à imagem ganham impulso na sociedade americana de 1970. O impacto dessas caracterizações será percebido, em especial, a partir da manifestação de novos hábitos e costumes que reproduzem e disseminam a exaustão desses elementos. A cultura de massa da época passa por intensas transformações, seja nos aspectos relacionados à moda e comportamento, seja pela influência musical e dos meios de comunicação (SILVA et al, p.04, 2011).

É a partir desse cenário que pretendemos apontar o aspecto de ressignificação da exclusão por motivos de orientação sexual e raça/etnia, que marca as trajetórias dos sujeitos que se organizam nas “famílias”, na cultura de bailes, discutindo criticamente a importante ocupação do espaço da cidade por esses sujeitos e refletindo sobre até que ponto a arte *ballroom* apresenta uma ruptura com a perspectiva social opressora experimentada pelo habitante das grandes cidades contemporâneas.

Na década de 70, quando surgem os *balls*, os sujeitos LGBTQIA+, além do enfrentamento do preconceito da sociedade, muitas vezes, eram expulsos de casa, renegados pela própria família, ficando sem rumo na cidade. Hoje, ainda temos casos assim. A não aceitação das famílias ainda é um dos fatores decisivos para a “saída ou não do armário”.

Quem perdia sua família e era posto socialmente à margem por conta da orientação sexual, ganhava uma nova família com semelhantes marginalizados na “cultura *ball*”.

Nessas novas famílias, transexuais, transformistas e *drag queens* se tornavam mães e pais de gays e lésbicas, por exemplo. A noção de família tradicionalmente aceita era recuperada nas novas constituições familiares que, através das competições que aconteciam em bailes de rua, promoviam a ocupação desse espaço por sujeitos geralmente invisibilizados. Em “Paris is Burning”, podemos identificar que esses sujeitos eram predominantemente latinos e negros.

Nas casas, além de serem resgatados, acabavam desenvolvendo habilidades artísticas que tanto serviam para a vida como para ajudar suas famílias a ganhar a competição. Corte e costura, cuidado e arrumação de cabelos, confecção de roupas, disciplina, coreografias e performances de dança estavam entre as habilidades, além de desfilarem com muito glamour. Desta forma, a arte se apresentava como possibilidade de resistência e valorização para essas pessoas.

Classe, gênero e raça articulavam-se nesse espaço de maneira livre. As competições eram cheias de brilho e glitter, com performances e desfiles teatrais dos *hits* do momento, além de muita moda! É na cultura *ball* que surge o estilo Vogue, popularizado por Madonna na década de 80.

As casas eram consideradas “paraísos seguros” para a expressão de gênero e de uma feminilidade estilizada que poderia ser rejeitada ou sofrer ameaças de violência fora dos espaços dos *balls*, apenas pela ousadia de expor representações com as quais os indivíduos se sentiam confortáveis, assim como para negros e latinos oriundos de bairros pobres da cidade.

Os *balls* se caracterizavam como uma espécie de sociedade dentro da sociedade, criada a partir da exclusão familiar que esses sujeitos experimentavam. Essa resignificação familiar tinha um viés competitivo, adotava maneiras próprias de expressão e fortalecia seus membros através do compartilhamento de uma experiência em coletividade.

[...]homens e mulheres, bichas, travestis e *drag queens* se organizavam nas chamadas *Houses*, que, em sua maioria, eram rotuladas com nomes de grifes e estilistas, sendo chefiadas por membros lendários que assumiam as posições de “pais” ou “mães” dos grupos. Mais do que coletivos, as *houses* funcionavam como espécies de famílias, unidas não só pelas semelhanças nas narrativas de vida de seus membros, mas por muito afeto e apoio mútuo. (THÜRLER; AZVDO, p.267, 2019)

Os elementos utilizados para esse fortalecimento variavam desde a zombaria, que de um modo bem humorado mirava os oponentes, até os aplausos e encorajamentos por parte da torcida e, em especial da família, que contribuía inegavelmente para o empoderamento diante das adversidades e interdições sociais que esses sujeitos enfrentavam fora daqueles galpões decorados. Consideramos importante lembrar que apesar da possibilidade de inserção social desses indivíduos via arte, é necessário que reflitamos sobre os modelos e padrões que os bailes buscavam reproduzir.

No ano de 1990, a cantora norte americana Madonna, inclusive, levou para o *mainstream* o *Vogue*, surgido no espaço dos marginalizados e que acabou virando febre nas academias americanas. As principais críticas ao movimento *ball*, estão centradas na manutenção de uma hegemonia de classe e raça, tendo em vista que as grandes divas nas quais as performances *balls* se inspiravam, atendiam aos padrões brancos e elitizados de beleza e poder.

## METODOLOGIA

A presente pesquisa de iniciação científica tem por objetivo discutir a cultura de bailes originada nos Estados Unidos na década de 70 como exemplo da complexa estrutura das cidades contemporâneas conforme as reflexões do urbanista Bernardo Secchi. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que se caracteriza como estudo exploratório e qualitativo. Realizou-se pesquisa bibliográfica sobre o tema, especialmente, nas obras de Bernardo Secchi e bell hooks<sup>3</sup>, respectivamente, “Primeira Lição de Urbanismo” e “Is Paris burning?”. Para além desses autores, utilizamos também matérias publicadas em revistas sobre o tema e o subsídio do Documentário *Paris is Burning* (1990).

As populações LGBTQIA+’s enfrentam, desde as cidades modernas às contemporâneas, o desafio de usufruir do espaço público sem medo de serem violentadas. Os altos índices de agressão a essa comunidade são assustadores e fundamentam o urgente debate sobre gênero. Ao combinar as bibliografias acima mencionadas objetiva-se colocar a problemática do respeito a diversidade e da construção de gênero dentro de uma localização espacial, a saber, a cidade.

Para a interpretação das informações obtidas através da pesquisa bibliográfica, nos amparamos no método compreensivo das Ciências Sociais que caracteriza-se por pressupor que os fenômenos sociais, assim como a relação indivíduo e sociedade, só podem ser explicados se levarmos em consideração as suas interações múltiplas e não apenas meros recortes.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Segundo Secchi (2006), ambos os modelos de cidade modernas e contemporâneas, são lugares próprios da diversidade. A diversidade a qual se refere Secchi pode ser percebida tanto no que confere à variedade de pessoas quanto à variedade de atividades desenvolvidas no meio urbano.

A diferença é apresentada pelo urbanista como um elemento que costuma ser ressaltado quando o assunto é cidade e associado ao isolamento de grupos diversos através de processos que incluem e excluem seus participantes. Ao passo que os grupos se sentem integrados em suas próprias comunidades, eles estão excluídos do conjunto maior de indivíduos que compõe a cidade.

As “famílias” da cultura de bailes podem ser investigadas enquanto peças nessa espécie de quebra cabeças que é a cidade contemporânea descrita por Secchi por ocupar espaços específicos e por ser mantida afastada de outros com base no preconceito de raça/etnia e orientação sexual.

Os problemas apresentados por Secchi (2006), na relação entre a diversidade e a cidade, na leitura da cidade como caos e no isolamento das minorias em subúrbios ou comunidades excluídas emerge como tema importante para compreensão da estrutura das cidades contemporâneas e para a proposição de estratégias de leitura e intervenção dessas cidades.



O preconceito é uma constante na vida dos que não se encaixam no padrão social heteronormativo. Os ditos “normais” tratam de repelir e segregar a população LGBTQIA+ seja por convicção religiosa, seja por falta de empatia ou esclarecimento, seja por puro ódio.

Através da análise crítica da bibliografia foi possível compreender que, apesar de se mostrar um espaço de empoderamento, o debate acerca da cultura de bailes pode ser ampliado. Esses bailes eram, em suma, espaço de negros e latinos, mas é curioso notar o apreço deles por emular estrelas da moda brancas, como se a idealização feminina correta fosse a da caucasiana.

De acordo com a interpretação de hooks (2019), os homens da “cultura *ball*”, em espaços onde tinham a oportunidade de exaltar suas mulheres e culturas acabavam por esquecê-las, o que a faz questionar o quanto transformadores podemos considerar os “balls”.

Desta forma, se por um lado, as competições *balls* restituíam alguma dignidade aos sujeitos que se engajavam nas “famílias” e lhes garantia uma melhor inserção no território urbano através do desenvolvimento de suas habilidades artísticas, os valorando comunitariamente e contribuindo para que eles pudessem se afirmar na cidade enquanto grupo, por outro lado, esses espetáculos são compreendidos por hooks (2006), como esvaziados politicamente.

Em “Paris está em chamas?”, Hooks(2006) se reporta a representação da cultura *ball* em “Paris is burning”, mas podemos perceber que sua crítica se enraíza profundamente no próprio movimento *ball* quando questiona as idealizações do movimento por uma “etética” colonizadora branca e poderosa, que segundo a autora, seduz pessoas negras marginalizadas para longe de quem são e que “negam a existência da beleza em qualquer forma de negritude que não é uma imitação de braquitude”. Nesse sentido, nos questionamos até que ponto a inserção desses sujeitos nos espaços urbanos são efetivamente transformadoras?

## CONCLUSÃO

A inserção no mercado de trabalho e no convívio dentro da cidade eram extremamente afetados pela ligação da AIDS aos LGBTQIA+'s. A doença que surgiu em meados da década de 80 era vista como algo exclusivo de homossexuais, que, para muitos, significava um castigo de Deus para aqueles que viviam em pecado, utilizando esse argumento para externarem os preconceitos.

A desinformação causava pânico na comunidade gay. As famílias formadas na cultura de bailes chegavam a criar o latex ball para espalhar as informações que chegavam e distribuir preservativos.

A falta de oportunidade de emprego e de inserção social favorecia a proximidade dessa população com drogas e prostituição em espaços como *piers*, becos e praças, tendo nos bailes muitas vezes seus únicos momentos de diversão e felicidade. Ao participarem da produção ou das performances, esses sujeitos sentiam-se enfim, reconhecidos e pertencentes à comunidade.

As famílias substitutas para jovens gays, latinos e negros, que expulsos por suas famílias biológicas iam parar nas ruas, se prostituindo, traficando drogas e/ou virando mendigos, eram resignificadas e representavam para muitos jovens, uma nova chance.

A experimentação da fantasia de ser outra pessoa, vivenciada através da música, dança e encenação encontrava limites nos modelos que inspiravam esses sujeitos. O desejo era devotado às figuras brancas e às posições de poder, desta forma, ao despirem-se das personagens, os integrantes das *balls* ainda permaneciam segregados.

Apesar de transcorridos em média 30 anos do auge da cultura de bailes, os espaços ainda são segregados entre gays e heterossexuais. O “Ball” passou a ganhar visibilidade em *realities shows* e séries dedicadas às temáticas, mas muitos são os que ainda veem a prática com maus olhos. A cidade contemporânea apresentada como palco da diversidade por Secchi ainda apresenta muros invisíveis entre seus habitantes. Em pleno século XXI ainda existe a proibição e morte para a população homossexual, além de muito preconceito que tem como alvo gays e negros.

## REFERÊNCIAS

CERQUEIRA, Jackson B. A. de. “Uma visão do neoliberalismo: surgimento, atuação e perspectivas”. **Revista Sitientibus**, Feira de Santana, n. 39, p.169-189, jul./dez. 2008.

HOOKS, bell. “Is Paris Burning?”. In: **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End, 1992. p. 145-156.

HOOKS, bell. Paris está em chamas? In: **Olhares negros, raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LIVINGSTON, Jennie. **Paris Is Burning**. Burbank: Miramax Home Entertainment, 2005. RIGGS, Marlon. *Tongue Untied*. Documentário, 55m, EUA, 1990.

SECCHI, Bernardo. **Primeira lição de urbanismo**. Tradução Marisa Barda e Pedro M. R. Sales. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

SILVA, Andreza Lisboa da. et al. A Perspectiva Sócio-cultural dos EUA na Década de 1970 Pelo Filme Os Embalos De Sábado À Noite. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**. Ano 5 - Edição 1 – Setembro-Novembro de 2011.

THÜRLER Djalma; AZVDO, Armando. A arte é divina demais para ser normal: drag queers e políticas de subjetivação na cena transformista. **Revista Crioula** - nº 24 - Dissidências de Gênero e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa. 2º Semestre 2019.

# MEDIAÇÃO EM ARTES CÊNICAS E A CRIAÇÃO DE LAÇOS AMOROSOS COM O MUNDO

## MEDIATION IN PERFORMING ARTS AND THE CREATION OF LOVING BONDS WITH THE WORLD

Louise Chagas Loeser de CARVALHO<sup>1</sup>

Orientação: Marcos Aurélio Bulhões MARTINS<sup>2</sup>

### RESUMO

À luz de pesquisas brasileiras sobre mediação de obras cênicas e dos escritos sobre educação da filósofa Hannah Arendt, busca-se refletir, brevemente, sobre como a prática de mediação em artes cênicas na educação escolar básica pode causar impactos formativos profundos na vida dos alunos – estimulando a apropriação da linguagem cênica e dos legados humanos – e fomentar a criação de laços amorosos daqueles com o mundo. Este artigo é uma reflexão relativa ao trabalho de conclusão de curso da autora, no curso de Licenciatura em Artes Cênicas pela ECA/USP.

Palavras-chave: Mediação em artes cênicas, mediação teatral, linguagem cênica, legados do mundo, amor mundi, Hannah Arendt.

### ABSTRACT

In the light of Brazilians researches about mediation of theatrical works and of Hannah Arendt's writings about education, this article aims to reflect, briefly, on how the practice of mediation in performing arts in the basic education can cause deep formative impacts in students' lives – stimulating the appropriation of theatrical language and of human legacies – and foster the creation of loving bonds between the students and the world. This article is a reflection on the author's course conclusion work, in the Performing Arts Degree course at ECA / USP.

Key words: Mediation in performing arts, Theatre mediation, theatrical language, world legacies, amor mundi, Hannah Arendt.

1 Louise Loeser é licencianda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: louise.loeserc@usp.br.

2 Marcos Bulhões é professor Doutor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC-ECA/USP). E-mail: marcos.bulhoes@uol.com.br.

## MEDIAÇÃO EM ARTES CÊNICAS E A CRIAÇÃO DE LAÇOS AMOROSOS COM O MUNDO

Na medida em que a criança não tem familiaridade com o mundo, deve-se introduzi-la aos poucos a ele; na medida em que ela é nova, deve-se cuidar para que essa coisa nova chegue à fruição em relação ao mundo como ele é. Em todo caso, todavia, o educador está aqui em relação ao jovem como representante de um mundo pelo qual deve assumir responsabilidade. (ARENDR, 2016, p. 239)

Hannah Arendt, no texto “A crise na educação”, inserido no livro “Entre o passado e o futuro” (2016), defende o papel da educação como forma dos seres humanos desenvolverem laços com o mundo – uma relação de *amor mundi*. Essa relação só pode nascer quando os educadores assumem responsabilidade pelo mundo – reunião de todas as construções humanas anteriores ao próprio educador – e pelos novos seres que chegam a ele. Configura-se, assim, um profundo diálogo entre o passado e o futuro, que se estabelece no presente, entre aqueles que chegam ao mundo com aqueles que já estão nele: um diálogo entre os novos e os velhos germinado a partir dos legados humanos que se interpõem entre eles.

Buscamos refletir sobre como essa perspectiva se reflete na prática da mediação em artes cênicas. Qual, à luz das ideias de Arendt, seria o papel da mediação de obras cênicas na educação escolar básica? Para investigar esse campo, valemo-nos das contribuições de pesquisadores e educadores brasileiros, como Maria Lúcia Pupo e Flávio Desgranges, e procuramos observar como as experiências de mediação conversam diretamente com as ideias da filósofa alemã: através dessa prática, o mundo – na acepção arendtiana, os produtos de mãos humanas, os artefatos humanos – é ofertado aos jovens e trabalhado de modo a ser apropriado e renovado por eles. Fomenta-se a conservação daquele na medida em que é renovado pela novidade potencial que cada novo ser carrega em si. Assim, analisaremos como essa atividade pode gerar impactos formativos profundos na vida dos alunos – fomentando a apropriação da linguagem cênica, iluminando os legados culturais que nos foram deixados pelos que vieram antes de nós – e possibilitar a renovação necessária para a conservação dos nossos artefatos.

Uma das formas mais férteis de definir a mediação é a provida por Deldime: dá conta de ações que ocupem o que é chamado de terceiro espaço, aquele existente entre a produção e a recepção de uma obra, conforme destacou Desgranges (DELDIME apud DESGRANGES, 2008, p. 76). Tal espaço não consiste na reprodução ou assimilação *ipsis litteris* do que se propunha ou se desejava na ponta da criação – do artista. Tampouco se trata da independência completa ou “liberdade absoluta” da outra ponta – da recepção. Trata-se do que pode ser criado entre elas, a partir da fricção com algo que existe no momento do encontro dessas pontas: o objeto artístico. Por esse ângulo, esse terceiro espaço constitui um campo extremamente fértil no qual o professor de artes cênicas pode atuar. Nele, o docente tem a oportunidade de criar atividades que lhe pareçam pertinentes, de construir estratégias pedagógicas de atração e de convite dos estudantes para o espetáculo, a fruição e a criação. Em atividades de mediação, encontra-se a possibilidade de invenção por parte do professor, o qual tem a chance de articular aquilo que foi o espetáculo, sua experiência de espectador e a de seus alunos, com suas ideias, percepções e intencionalidades.

A abertura para a invenção, contudo, não se encontra restrita apenas à ação do docente. Este enfoque de mediação dialoga diretamente com uma abordagem importantíssima para o ensino de Artes, trazida por Ana Mae Barbosa: a abordagem triangular. A prática da mediação combina a leitura, a contextualização e o fazer e, mediante isso, permite não só o contato com e a apropriação de obras artísticas pelos estudantes, mas sua ação inventiva sobre elas e a partir delas (BARBOSA, 2010).

Através da leitura da obra – da apreciação de uma situação cênica específica – os discentes ampliam seus repertórios, ganham novas referências e são estimulados a refletirem sobre o que viram. Pela contextualização, torna-se possível a articulação de questões de linguagem cênica com discussões históricas, sociais, políticas e de outras ordens, as quais são essenciais quando se deseja estimular a germinação de seres que tecem relações profundas com o mundo. Ademais, pelo fazer, o estudante empreende tentativas de realizar criações artísticas a partir do que viu; têm a oportunidade de construir e manipular as formas e os discursos; de elaborar pensamentos; e de estabelecer conexões entre si e o outro. Em consequência desse movimento, vemos surgir um espaço que não só convida os estudantes a apreciar, estudar e responder artística e esteticamente às questões cênicas colocadas, mas que impele à ação das suas subjetividades. Isso possibilita um mergulho profundo na obra com a qual se dialoga e no próprio indivíduo, o qual age de forma singular em relação a ela. Essa questão é bem esboçada por Maria Lúcia Pupo (2015, p. 338):

Imaginar encenações para um texto, jogar com situações que serão redescobertas durante o espetáculo e escrever a partir de desafios similares aos dos autores [...] mobilizam os alunos a agir, formular discursos próprios, mergulhar no prazer da invenção e da metáfora.

A potência da mediação está em permitir que os alunos sejam autores da própria experiência; que possam articular, à sua maneira, o que viram com sua constituição enquanto sujeitos. A força dessa prática encontra-se em convidar os estudantes a serem, ao mesmo tempo, espectadores e criadores. A mediação de obras cênicas, então, ao abrir o artefato artístico à ação dos alunos, estimula a “criação de formas simbólicas de sentimento” (KOUDELA *apud* SOLER, 2006, p. 106) por parte deles, pois os implica em uma atitude autoral sobre o objeto artístico. Marcelo Soler desenha muito bem essa situação:

Nessa perspectiva, o ato criativo e consciente é uma maneira de atuar no mundo como sujeito e, portanto, como enunciador de um discurso, com todas as matrizes que aí se pode conceber. Estamos diante agora de um sujeito se posicionando frente ao mundo e buscando uma plataforma para descobrir o que é importante dizer e como dizê-lo, em síntese, nesse momento, ele descobre que é um enunciador, com algo a ser dito (enunciado) numa determinada situação de comunicação (enunciação). (2006, p. 106)

Esse enunciador, criador, ao estabelecer pontes entre suas singularidades e a obra de arte, é capaz de se inserir no seu tempo, articular suas referências e dialogar com construções de outras pessoas. O discente se torna um ser historicamente situado e consciente de seu papel ativo na conservação e renovação dos legados culturais, pois o que surge das práticas de mediação é tão irremediavelmente seu quanto é, também, ressonância do que foi legado a ele. Caminhamos, assim, para consolidação de laços amorosos (2016), como afirma Arendt, entre os estudantes e as construções humanas. Esses laços evocam um sentimento de compromisso dos jovens para com o mundo, como afirma Paulo Freire ao refletir sobre essa questão, à semelhança da filósofa alemã:

Somente um ser que é capaz de sair de seu contexto, de “distanciar-se” dele para ficar com ele; capaz de admirá-lo para, objetivando-o, transformá-lo e, transformando-o, saber-se transformado pela sua própria criação; um ser que é e está sendo no tempo que é o seu, um ser histórico, somente este é capaz, por tudo isto, de comprometer-se. (1979, p. 8)

Esse processo de comprometimento, o qual buscamos engendrar mediante o trabalho com o artístico, vai além da apropriação da linguagem cênica, uma vez que nossa área nunca está desvinculada do mundo. As artes, essencialmente, tecem diálogos com o que há ao seu redor e esse diálogo não pode jamais ser esquecido ao se propor processos de ensino-aprendizagem, visto que isso desconfiguraria as próprias razões que as fazem existir. Uma vez que a mediação não pode ser dissociada desse entendimento e visto que se almeja, com ela, estimular a consolidação de laços dos discentes com o mundo, ela ganha escopo quando ajuda a construir os lugares simbólicos dos artefatos humanos nas vidas dos estudantes. Philippe Meirieu, através de uma analogia com o ensino do mapa geográfico, demonstra a lógica que a prática da mediação opera em sala de aula:

Se queremos reabilitar o mapa, é preciso fazê-lo mostrando que ele responde a uma questão antropológica e à angústia de se perder, e não apenas que é um instrumento para avaliar a capacidade do aluno de se localizar num plano cartesiano. O que não quer dizer que não será necessário um dia falar de plano cartesiano, de escala, abscissa, coordenada... Mas esses dados só terão sentido se o mapa tiver recuperado seu estatuto simbólico, seu lugar no universo mental do aluno. [...] É preciso então recuperar as questões fundamentais e reinscrever os objetos do saber nessa espécie de sopro primeiro que os fez emergir na história dos homens. (MERIEU, 2001, p. 5)

Quando um procedimento artístico-pedagógico estimula a ativação do indivíduo frente a uma obra, instigando-o a tecer relações subjetivas com ela, o próprio aluno começa a construir o lugar simbólico que essa obra – e tudo que foi criado e apropriado a partir dela – ocupará em sua vida. Desse modo, a mediação fomenta a conservação dos legados humanos na medida em que eles passam a constituir sentidos nas vidas dos jovens e na medida em que eles sofrem sua ação transformadora. Desgranges traz uma visada preciosa sobre essa questão:

[...] formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo. [...] A formação do olhar e a aquisição de instrumentos linguísticos capacitam o espectador para o diálogo que se estabelece nas salas de espetáculo, além de lhe fornecer instrumentos para enfrentar o duelo que se trava no dia-a-dia. [...] Com um senso crítico apurado, esse cidadão-espectador [...] procura estabelecer novas relações com o entorno (DESGRANGES, 2015, p. 37)

Quando a mediação corrobora para que o aluno estabeleça essas novas relações com o entorno; consiga ver o que lhe é estranho; gere conexões pessoais e únicas com o que experienciou; perceba os laços desenvolvidos por outros seres; e produza significações novas para o que é antigo ou alheio, ela opera em direção ao que é defendido por Arendt (2016, p. 147):

A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender algum coisa nova e imprevista para nós.

Uma vez firmada a edificação de laços amorosos – de *amor mundi* –, os alunos já não podem mais se ver como seres descolados de tudo que foi construído antes deles, pois eles se constituem na medida em que se inserem no mundo, assim como o mundo se consolida na medida em que passa a fazer sentido e ocupar um lugar simbólico na vida de cada um. Pupo e Desgranges, valendo-se da ideia de espectador emancipado desenvolvida por Jacques Rancière no livro “O espectador emancipado” (2012) destacam uma pista de grande importância para delinear esse quadro, uma vez que os escritos desse autor são entendidos como essenciais para nortear atividades de mediação. A seguinte compreensão trazida por Rancière fundamenta o terreno sobre o qual a mediação pode gerar seus efeitos mais profundos:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Os alunos – espectadores e criadores –, ao serem convidados a compor o próprio poema a partir do poema que têm diante de si constroem eles únicos entre eles e o que lhes é apresentado, eles tão singulares que, inevitavelmente, preenchem-se de sentido. Vislumbramos, a partir de então, a geração de impactos formativos significativos tanto no que diz respeito à apropriação da linguagem cênica quanto dos legados artísticos. É, também, a partir daí que o mundo se renova – e, então, conserva-se –, mediante a ação dos novos seres que chegam, os quais introduzem a novidade que ele precisa para continuar a existir. Arendt, ao demarcar como essa perspectiva está intimamente associada ao propósito da educação, ajuda-nos a compreender, também, como a mediação pode ser uma atividade potente em sala de aula:

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. (ARENDR, 2016, p. 247)

Muito embora seja difícil quantificar os efeitos causados por atividades de mediação, diversas experiências brasileiras têm mostrado o quanto ela pode ser transformadora. Desgranges e Pupo demonstram, por meio de descrições e de relatos, em textos indispensáveis para a área, como “A pedagogia do Espectador” (2015), do primeiro, e “Luzes sobre o espectador: artistas e docentes em ação” (2015), da última, as inúmeras possibilidades que essa prática permite e os vários efeitos que ela pode gerar. Desgranges, para além disso, em seu trabalho no Instável Núcleo de Recepção Teatral<sup>3</sup>, tem acumulado e compartilhado experiências significativas na área pela realização de sessões de mediação após espetáculos diversos. Ney Wendell<sup>4</sup>, por sua vez, analisou experiências de mediações ocorridas no estado da Bahia e no Canadá, revelando panoramas bastante distintos de trabalhos com mediação. Além disso, o trabalho ocorrido na Bahia desenvolveu-se por doze anos, duração rara quando analisamos práticas nesse campo. A Escola de Espectadores de Porto Alegre<sup>5</sup> foi uma iniciativa pioneira no Brasil e é mais um expoente importante para a investigação das potências da mediação. Outro projeto interessante acontece na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, encabeçado por Adriana Silva de Oliveira<sup>6</sup> e ligado à atuação de Maria Lúcia Pupo. Essa iniciativa tem provado, a cada dia, seu valor, e tem provido material interessante para compreender como a prática se dá no âmbito da escola básica e pública.

Sabemos das dificuldades de se trabalhar, na escola, com atividades que não podem ser objetivamente comprovadas, quantificadas, por isso é necessário ter perseverança e gana para lutar pela ocorrência de atividades de mediações artísticas e para que elas se deem com profundidade. Os exemplos citados acima estão aí para demonstrar a potência desse trabalho e para servir de inspiração para aqueles que desejam se aventurar nesse terreno, investigar as possibilidades deste terceiro espaço.

3 iNerTE é um núcleo de pesquisa formado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e é dirigido por Flávio Desgranges. O núcleo viabiliza encontros cênicos que se organizam como estudos de recepção e efeito da obra de arte, convidando os participantes a se debruçarem sobre o ato do espectador no evento teatral.

4 Ney Wendell é professor da Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal, é pós-doutor em Sociologia pela Université du Québec à Montréal e é doutor em Artes Cênicas pela UFBA.

5 A Escola de Espectadores de Porto Alegre investiga a formação e qualificação de público para as artes cênicas.

6 Adriana Silva de Oliveira é mestrandia pela ECA-USP, professora de teatro da Escola de Aplicação da FEUSP e encabeça o projeto “Medição teatral: construção de caminhos na educação básica” que ocorre em parceria com o Departamento de Artes Cênicas da USP.



É preciso reiterar, por fim, que os alunos têm o direito de acessarem, de se relacionarem com os legados artísticos e culturais, e de criar, e que a mediação pode ser grande instrumento para isso. Temos, nessa prática, uma oportunidade de assumirmos responsabilidade pelo mundo que ajudamos a erigir, incentivando que ele seja apropriado, possa ser transformado e, assim, conservado por seus novos ocupantes. Possuímos, paralelamente, uma chance de estimular o aparecimento do que há de inusitado e irrepetível em cada novo ser que chega a ele. Podemos, desse modo, ser pontes para o surgimento de laços amorosos dos jovens para com o mundo. A mediação é, nesse sentido, um ato de amor para os que chegam ao mundo e para o mundo. Um ato necessário.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BARBOSA, Ana Mae e CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). **Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

CARVALHO, Louise Chagas Loeser de. **Mediação em artes cênicas na pandemia: desafios e possibilidades para a geração de impactos formativos durante o distanciamento social**. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Comunicações e Arte, USP. São Paulo, 2020.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015, 3ª edição.

..... Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 75-83, dez. 2008.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. São Paulo: Paz & Terra, 12ª edição, 1979.

MEIRIEU, Philippe. Arte na Educação: “para inglês ver” ou disciplina fundamental? (Trad. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo). **Enfant, Art et Citoyenneté**, Révue du Théâtre. Hors serie nº 13, p. 20-29, jun. 2001.

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015.

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

SOLER, Marcelo. A prática teatral contribuindo para a quebra de estereótipos e preconceitos em sala de aula. **Educare et Educare**, Cascavel, vol. 1, n. 2, p. 103-117, jul./dez. 2006.

