

GAMBIARRA



Revista dos Pós-Graduandos em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense - v. 2, n. 2, 2009

GAMBIARRA



Revista dos Pós-Graduandos em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense - v. 2, n. 2, 2009

Expediente

Projeto de Criação

Luiz Sergio de Oliveira, Martha D'Angelo, Dilson Miklos, Leila B., Fabrício Cavalcanti, Claudio Miklos

Editor

Claudio Miklos - miklos@neosurrealismo.com

Comitê Editorial - Número 2 (Coletivo Gambiarra 2009)

Germana Araújo, Antonieta Acosta, Valterlei Borges, Máira Silva, Victor Hugo N Oliveira, Michele Zaltron, Tatiana Xerez, Davi Ribeiro

Comissões de Avaliação

Dança - Antonieta (contatocontato@hotmail.com)

Victor Hugo N Oliveira (makwex@gmail.com)

Teatro - Michele Zaltron (michelezaltron@yahoo.com.br)

Música (som e mídias associadas) - Valterlei Borges (val.borges@gmail.com)

Cinema (vídeo e mídias associadas) – Máira Norton (maira_norton@yahoo.com.br)

Germana Araújo (germanaluciadearaujo@gmail.com)

Artes Visuais (foto e artes plásticas) - Germana Araújo (germana.lucia@gmail.com)

Tatiana Xerez (tatixerez@gmail.com)

Davi Ribeiro (davrribeiro09@gmail.com)

Web design e Direção de Arte

Claudio Miklos - miklos@neosurrealismo.com

Concepção Visual da Capa:

Estudo de webdesign inspirado na obra concretista e Op art de Mavignier

Produção Executiva

Coletivo GAMBIARRA - gambiarra@vm.uff.br

Sumário

Editorial [7-8]

Entrevista

François Kahn: Um artesão da cena
por Michele Zaltron [9-12]

Artigos

Arthur Bispo do Rosário: uma unidade de alta complexidade
Alda de Moura Macedo Figueiredo [13-18]

Quem tem medo da cultura de massa? Uma reflexão em torno da Caravana Farkas e da cultura popular na pós-modernidade
Germana Lucia de Araújo [19-22]

Osman Lins e as tendências da arte contemporânea
Leonardo Monteiro Trotta [23-30]

O imemorial na arte de Vladimir Machado: reflexões sobre a pintura contemporânea
Mirian de Carvalho [31-34]

O conhecimento popular e os novos suportes midiáticos
Valterlei Borges [35-38]

A encenação no âmbito social: imagens, narrativas e personagens
Victor Hugo Neves de Oliveira [39-43]

Do cinema: Deleuze e o plano de imanência das imagens
Bruno Wagner Santana [45-49]

Sociedades de Controle e Crise da Imagem-Ação: Mapeando Conexões
Marcelo Carvalho [51-56]

Visão de corpo *Matrix* nas criações coreográficas
Luciane Moreau Coccaro [57-60]

Reflexões sobre as relações entre dança e vídeo
Diego Mac [61-65]

A prática viewpoints na escola: uma proposta de trabalho corporal na disciplina de Artes
Fabiano Lodi [67-74]

Carnavalização e liminaridade: o bufão como ente-liminal
Priscila Genara Padilha [75-80]

Ato revolucionário ↔ micropoética
Rochele Resende Porto [81-84]

[Em sua versão original, a Gambiarra utilizava recursos eletrônicos para a publicação de trabalhos de seus colaboradores. Com aquelas possibilidades, a edição de número 2 trazia as intervenções de Cyriaco Lopes, Davi Ribeiro, Suely Farhi e Regina Schneiderman. Na atual versão da Gambiarra, estamos impedidos, por questões técnicas, de publicar essas intervenções.]

Editorial GAMBIARRA por Claudio Miklos ¹

A revista virtual Gambiarra apresenta, ao final de 2009, a sua segunda edição. Em sua qualidade de publicação idealizada por mestrandos e professores do departamento de Ciência da Arte da UFF/RJ cujo foco é sustentar o debate multidisciplinar associado aos meios de interpretação e reflexão da linguagem artística brasileira, a Gambiarra ainda amadurece seus objetivos e experimenta caminhos. O seu crescimento se renova intensamente no segundo número, onde a produção editorial conta com novos ares e novas mentes, através da participação dos mestrandos da turma PPGCA de 2009.

Entretanto, o amadurecimento da Gambiarra ainda exige tempo, e cuidado em sua sustentação. Eis porque nesta edição decidiu-se manter a linha diversificada e aberta do primeiro número, abrindo portas para investigações livres de uma temática especial. Assim, a segunda edição da Gambiarra perpetua o quadro livre indicado já em seu número inaugural, e suas páginas virtuais se mantêm abertas para variadas inserções.

Destacamos aqui a interessante entrevista realizada por Michele Zaltron com o ator, diretor e pedagogo francês François Kahn, uma nota criativa sobre as passagens teatrais fundamentadas nos movimentos do parateatro e do teatro das Fontes, inaugurado pelo brilhante Jerzy Grotowski nos anos 70 e 80 do século passado. Chamamos também a atenção para o artigo de Alda Moura, onde ela faz uma interessante interpretação da linguagem isomórfica revelada pela Teoria das Estranhezas - introduzida pelo prof. Ued Maluf – e revigorada na imagética multifacetada dos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário.

Dentro da mesma linha de artigos associados aos conceitos visuais, temos os comentários de Germana Araújo sobre os movimentos de cultura de massa; Leonardo Trotta e seu introdutório sobre a inserção vanguardista presente na obra do escritor Osman Lins; as reflexões da doutora Miriam de Carvalho sobre a arte atemporal de Vladimir Machado; o exercício argumentativo de Valterlei Borges sobre os suportes midiáticos no fluxo de produção popular de arte e expressão, e a investigação de Vitor de Oliveira sobre as narrativas fotográficas e visuais associadas aos meios populares.

Na linha de cinema, temos os artigos de Bruno Santana e Marcelo Carvalho, que debatem respectivamente sobre o cinema de Deleuze e a possível natureza imanente de suas imagens, e sobre as possíveis conexões entre as sociedades de controle e o fluxo imagem-ação.

No âmbito da dança e do teatro, temos as argumentações de Luciane Coccaro sobre a inserção da produção coreográfica no universo “Matrix” de pseudo-realidade, o debate relacional de Diego Mac sobre a dança e o vídeo, e a apresentação de Fabiano Lodi sobre a prática Viewpoints, desenvolvida pela diretora teatral americana Anne Bogart, como ferramenta metodológica de ensino de teatro. Finalmente, vemos a correlação que a Priscila Genara Padilha sobre o papel do bufão na cultura de carnavalização, e o introdutório de Rochele Porto sobre a relação possível entre o exercício da representação teatral e as práticas contemplativas budistas, segundo a tradição tibetana.

Fechando esta edição, apresentamos as intervenções fotográficas e plásticas dos artistas e criadores Cyriaco Lopes (Ordem e Progresso), Davi Ribeiro (Utopias Possíveis), Suely Fahri (Tensão Entre Palavras-Coisas no Espaço-Tempo) e Regina Schneiderman.

Esperamos que os leitores possam usufruir destas contribuições, estudos e experiências visuais. Certamente sua originalidade e férteis investigações dão margem para muitas reflexões e contraposições. O Coletivo Gambiarra agradece seu interesse, e permanece determinado a fazer crescer este espaço virtual cada vez mais em suas futuras edições, permitindo que idéias, artes e palavras continuem a ser libertas das amarras do esquecimento, e atinjam todos os corações e mentes – possíveis e prováveis.

Abraços,
Editor Gambiarra #2

¹ Claudio Miklos é artista plástico, escritor, músico, mestrando em Ciência da Arte pela UFF/RJ.

François Kahn: Um artesão da cena

(Entrevistado por Michele Zaltron ¹)



O ator, diretor e pedagogo francês François Kahn esteve recentemente no Brasil para participar do Seminário Internacional Grotowski 2009 – Uma vida maior que o mito, ministrando uma residência artística e realizando palestras. O evento, que recebeu o selo da UNESCO pelo “Ano Grotowski”, foi organizado pela UNIRIO com a curadoria da Prof^a Tatiana Motta Lima.

Na entrevista que se segue busquei focar no pensamento e no fazer teatral de Kahn, que tem suas raízes nos projetos que participou com Jerzy Grotowski nos anos 70 e 80, nas fases do parateatro e do Teatro das Fontes. Ao longo de sua trajetória artística, François Kahn desenvolveu um modo de trabalhar e pensar a arte teatral valorizando o artesanal, as particularidades de cada pessoa, a simplicidade e a presença viva em cena.

MZ – Como ator e diretor pedagogo, quais as maiores dificuldades ou limites que você percebe nos atores com os quais você tem trabalhado?

FK – Eu não tenho uma percepção geral disso, cada pessoa é diferente, tem dificuldade para uma coisa e facilidade para outra. Primeiro de tudo, você não muda a qualidade de uma pessoa, tem pessoas que são interessantes para você e outras que não são. É sempre uma coisa pessoal, você não pode fazer com que as pessoas mudem, as pessoas são como são. Então, o problema é encontrar as pessoas certas para você, que possam trabalhar na direção do que você está buscando, não é um julgamento, são vias diferentes. Também é muito complicado para mim trabalhar com pessoas que tem forte dominação intelectual sobre o trabalho, porque elas tentam constantemente julgar o próprio trabalho, o trabalho dos outros e não conseguem seguir os seus próprios impulsos, que é como se deixar guiar pela intuição e pelo corpo. Essa é uma das chaves pra mim. Uma outra coisa é a energia. Quer dizer que para estar em cena você necessita de uma certa qualidade de energia, como uma fonte dentro, algo muito simples, que não depende do estado de cansaço. A qualidade dessa energia psicofísica, no sentido de que depende da unidade corpo e mente, é fundamental para o trabalho do ator. Alguns atores em cena são vivos como fogo, outros leves como ar e outros pesados como pedra. É preciso reconhecer a intuitividade e a qualidade energética do ator. E a terceira coisa que eu considero importante é a confiança que se cria entre as pessoas. Isso você só pode saber experimentando, não tem como saber antes de trabalhar concretamente. Por isso, é impossível prever antecipadamente qual será a qualidade da relação de trabalho, não

a qualidade do ator ou do diretor, que são duas coisas diferentes. Depois, o resto é um problema de tempo, de dedicação...

MZ – Você costuma trabalhar mais com textos literários do que dramáticos. Por que?

FK – Porque não gosto de textos teatrais. Não é verdade, gosto de alguns textos teatrais. Gosto dos textos teatrais que não tem, dentro do que está escrito, a explicação do que acontece. Muitos textos teatrais tem a tendência de sempre explicar o que acontece. Então, gosto muito mais dos diálogos escritos para o cinema, porque não dão explicação, ela vem da montagem e das imagens que acontecem. Mas tem textos teatrais que eu gosto muito. Beckett é delicioso de trabalhar. Você pode usar em cena qualquer trecho do texto de Beckett ou de Tchekhov. Tchekhov não busca nunca a explicação. Os personagens existem. A mesma coisa com Shakespeare. Comecei a trabalhar com textos de Shakespeare há alguns anos, seis ou sete, porque antes eu tinha medo de trabalhar sobre Shakespeare, tinha dificuldade de me apropriar para a criação, agora começo a ter gosto de utilizar. Tem textos que também gosto mas que não pertencem ao mundo teatral, por exemplo: o texto sob o qual nós estamos trabalhando (na residência artística), o *Ferdydurke*, de Gombrowicz. Gombrowicz escreveu vários textos teatrais muito importantes, mas não gosto deles. Porque ele já tenta pensar como será o espetáculo. Mas, é muito simples transformar um texto não-teatral de Gombrowicz em texto teatral, uma prova é o *Ferdydurke*. Depois tem autores que gosto, fora do fato de escrever ou não para o teatro, Kafka por exemplo; trabalhei com alguns textos de Kafka, transformando textos não teatrais em textos teatrais, por meio de adaptações.

MZ – E o que lhe atrai na escolha de um texto?

FK – Devo gostar do estilo do texto, mas, antes de tudo, o texto deve ter um sentido profundo para mim, qualquer coisa que toque uma questão fundamental. E, ao mesmo tempo, deve ter qualquer coisa de misterioso, que eu não possa explicar imediatamente. Então, gosto muito de trabalhar sobre textos que as pessoas consideram difíceis de fazer no teatro, porque dentro deles há a possibilidade de abrir portas, de deixar o espectador ver coisas que de um outro modo não poderia. Por exemplo, trabalhei sobre um texto de Proust, *A morte de Bergotte*, um fragmento do romance *A prisioneira*, considerado como um texto difícil, porque tem frases longas, situações complicadas... mas, era tão fascinante para mim, tão lindo, e também uma possibilidade de fazer algo que as pessoas escutem e aceitem. Se você se dirige ao espectador não como uma pessoa estúpida, mas ao contrário, como uma pessoa inteligente, que é sensível, que aceita coisas mesmo se não entende imediatamente ou inteiramente, muda completamente a relação. Então você pode representar coisas muito complexas, no sentido conceitual, para pessoas muito simples, não é um problema de encontrar um público em especial, culto, preparado... não é isso, o problema é criar uma situação de aceitação, os espectadores tem que estar disponíveis para escutar algo que talvez no início seja um pouco complicado. O que conta é a simplicidade da relação entre o ator e o espectador: o ator deve tentar não se colocar fisicamente ou intelectualmente em posição dominante. Ele deve aceitar ficar perto do espectador.

MZ – Isso, na verdade, entra na nossa próxima pergunta. Você costuma utilizar espaços não-convencionais para as suas montagens, então, como você vê a relação ator-espectador?

FK – Gosto de trabalhar em espaços não teatrais, quero dizer, em espaços onde as pessoas vivem coisas cotidianas, como um apartamento, ou lugares públicos como biblioteca, galeria de arte, escola, museu. Onde o lugar específico para o ator e o espectador não esteja determinado. Nessas circunstâncias se faz necessário trabalhar para um número reduzido de espectadores, simplesmente para que possam ouvir e ver o que o ator faz. Gosto das paredes, janelas e portas verdadeiras. Tem uma poética particular ligada a lugares reais, como no cinema da Nouvelle Vague que começou a filmar os atores no mundo real, fora de estúdios. Mas também trabalho em teatros convencionais. Nesse caso, tento retirar todas as coisas que escondam o espaço verdadeiro, usar paredes como paredes. Também gosto de ficar perto dos espectadores, porque permite trabalhar como ator de um modo muito diferente do convencional em que o ator precisa se fazer escutar e ver por setecentos ou mil espectadores, que se tornam público. Gosto da idéia de espectador como pessoa singular, não de público. E gosto da idéia de que os espectadores estejam iluminados. Mas também fiz espetáculos nos quais os espectadores ficavam na escuridão. Quando se toca numa coisa muito sensível o espectador deve ficar protegido e, em certo sentido, a escuridão é uma proteção para o espectador, mais do que qualquer outra coisa. Mas o que mais me interessa na proximidade com o espectador é o fato de que, nesse caso, o ator não força a voz e não cria falsos sentimentos usando a voz e deixa realmente as coisas aparecerem, que é uma outra via, deixar aparecer, não impor ou buscar qualquer coisa para mostrar. Deixar ver. O que fica muito mais próximo da interpretação do cinema do que do teatro. A diferença entre teatro e cinema é bem real, mas a qualidade de presença do ator talvez possa ser a mesma, com o mesmo efeito de primeiro plano, segundo plano, particulares. O espectador, no seu modo de olhar faz recortes, para onde a sua atenção se dirige. Isso você pode obter quando o ator está bem perto do espectador. A minha especificidade no trabalho é a proximidade entre ator e espectador e, em consequência, os particulares do jogo do ator que, de outro modo, o espectador não poderia perceber.

MZ – Para concluir o seu pensamento, eu gostaria que você nos falasse algumas palavras finais acerca da arte teatral e também, dentro disso, como que nós, realizadores teatrais, podemos valorizar o teatro hoje.

FK – Como falei, o teatro é muito variado. São várias formas e acho que não tem um teatro, mas vários, vários modos de se fazer teatro e que todos os modos podem ser interessantes, mas é preciso saber bem o ofício necessário para fazer. Circo é fantástico, mas eu não sei fazer circo. Não quer dizer que o circo é ruim, ao contrário, gosto muito, mas não sou capaz de dirigir um espetáculo de circo. O teatro, digamos, de imagens, de objetos, de situações, também é muito interessante, mas não é a minha especificidade. Então, é preciso aceitar as outras formas como outras possibilidades que tem outras qualidades. Acho também que o teatro é um espaço de liberdade, um dos raros espaços totalmente livres e que é necessário que seja livre. Um espaço no qual não se pode impor regras que não sejam aceitas. Ou o teatro é livre ou não existe. Então, é um lugar de resistência contra o poder, poder político, econômico, que oprime as pessoas, mas também contra coisas mais sutis e internas, como o modo habitual ou convencional de pensar, de se comportar, de entender. É um lugar de liberdade que precisa ser protegido, qualquer que seja o preço, porque

quando desaparece a situação se torna pesada, oprimente, é um sinal muito forte disso. Também penso que o teatro seja um lugar de ecologia humana, no sentido de um lugar onde você pode desenvolver o pensamento e a presença humana de modo ecológico. Quero dizer que é preciso dar tempo às coisas para se desenvolverem, não oprimir as pessoas com o tempo que passa. Quando você trabalha sobre qualquer coisa que é vivente, você precisa protegê-la e não deixar que ela seja consumida imediatamente, senão tudo se perde. Nesse sentido as regras são as mesmas, na realidade, como em um jardim. O teatro é como um jardim, é preciso muito tempo para que o jardim fique lindo, muito tempo (várias gerações) para que as árvores cresçam. Você não pode mudar as plantas de lugar todo o tempo, porque elas podem morrer. Uma das últimas coisas que Grotowski me falou numa conversa de trabalho foi: Not engineering, but gardening, ele falou em inglês, estranho, não? Não fazer engenharia com o teatro, fazer jardinagem. Você deve cuidar dos homens, dos atores, como das plantas. É preciso tempo, seguir as estações, deixar envelhecer, cortar os galhos secos, respeitar as relações entre as plantas para fazer com que cresçam bem, não dar água demais, não deixar demais no sol, todas essas coisas. Not engineering, but gardening.

Notas

[1] Michele Zaltron é bacharel em Artes Cênicas pela UFSM nas opções Direção e Interpretação Teatral. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF. E-mail: michelezaltron@yahoo.com.br

Arthur Bispo do Rosário: uma unidade de alta complexidade

Alda de Moura Macedo Figueiredo ¹

A vida segue um curso comum para praticamente todos os seres humanos: nascer, crescer e morrer, um cotidiano que persegue suas vidas anos e anos. Nas primeiras décadas do século XX, numa cidadezinha do interior no nordeste brasileiro, essa rotina era ainda mais enraizada. O que mais havia lá eram pobres, negros, catequizados, descendentes dos ex-escravos de uma alforria recente. Arthur Bispo do Rosário fazia parte desse grupo que trabalhava para viver e vivia para trabalhar. Como muitos jovens, ingressou na Marinha e deu continuidade a sua vida longe de suas origens, na cidade grande, mais precisamente no Rio de Janeiro.

A trajetória de Bispo do Rosário foi desviada do caminho esperado pelos seus, a loucura e a arte lhe abriram uma nova porta. Hoje o mundo o conhece, não pela loucura, mas pela arte que o motivou a viver. Para Bispo criar e viver se interligavam.

A independência criativa dentro de uma instituição teoricamente rígida, fez de Arthur Bispo do Rosário um interno atípico e um artista incomum; ele rompeu a invisibilidade que o manicômio impunha a seus internos, ao serem reduzidos a números em prontuários, apesar de conquistá-la ao se isolar criando uma rotina particular dentro de sua clausura.

A provocação é olhar para Arthur Bispo do Rosário pelo viés da estranheza que o acompanhou. Homem que, por caminhos estranhos, dedicou quase toda sua vida à arte, em uma missão inesperada e em um endereço mais que inusitado. Arte que agora é entendida como Arte Contemporânea, uma arte que comunga com o seu tempo mesmo enclausurada na Colônia Juliano Moreira por cinquenta anos, mais uma estranheza. Para sustentar todo esse complexo inesperado propõe-se como pilar a Teoria das Estranhezas, uma teoria que procura dar conta do novo, do inaugural, do que provoca um colapso no equilíbrio e na estabilidade existentes.

A análise foi baseada no dialeto da Teoria das Estranhezas, que consiste em uma linguagem teórica não redutora, para entender Bispo do Rosário, fazendo da totalidade sofisticada e simples de sua obra uma unidade de alta complexidade dividida por vários mosaicos de isomorfos, porém, interdependentes.

A teoria começará a ser exposta pela propriedade de afinidade global, como explicado pelo autor da teoria, Professor Ued Maluf, com uma citação de Albert, D.Z. (2002, p. 62):

é perfeitamente possível que alguma coisa, que ocorra numa região A, possa exercer, de um modo instantâneo, um efeito físico sobre outra região B, pouco

importando quão distantes estejam entre si essas regiões A e B. Tal influência é, completamente, independente das condições existentes no espaço entre A e B.

É possível aplicar a propriedade de afinidade global da seguinte maneira: região A para Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira e a região B para todo o universo da Arte Contemporânea no Brasil e no mundo. Independente das condições existentes no espaço entre A e B, espaço esse físico e intelectual, houve um efeito físico do ocorrido na região A sobre a região B. O que comprova a aplicabilidade dessa propriedade para Bispo do Rosário é a presença de algumas de suas obras na LXVI Bienal de Veneza, essa não-localidade fez de sua obra algo ainda mais inaugural.

Seguindo o dialeto da Teoria das Estranhezas, pode-se dizer que toda a obra de Arthur Bispo do Rosário forma uma unidade de alta complexidade (a representação do todo), dessa unidade é possível dar ênfase às diversidades constitutivas, fala-se então em mosaico de isomorfos – o que não quer dizer que o mosaico não seja uma unidade – o mosaico de isomorfos estará sempre ligado ao todo, à unidade de alta complexidade, caracterizando a propriedade de inseparabilidade, uma liberdade interdependente.

Dessa unidade de alta complexidade muitos mosaicos de isomorfos são facilmente identificáveis: a coleção de cetros e faixas de misses, as assemblages, os ORFAs (objetos recobertos com fio azul), estandartes, fardões e o Manto da Apresentação.

O material peculiarmente utilizado por Bispo do Rosário se apresenta como os isomorfos do mosaico. Isomorfos são constituídos por protomorfos (P) e idiomorfos (I), o primeiro é algo original, no exercício de sua função original, e o segundo é o resultado da transformação reversível não-fechada que consiste em preservar a originalidade dos protomorfos, sob múltiplos formatos, distintos, singulares. Então, há algo comum (P) que se diferencia (I), sendo que, aquilo que se diferencia num formato singular passa a constituir o isomorfo.

O universo de Bispo comove pela força poética extraída das banalidades. Coisas de uso cotidiano, comum, coisas triviais, quase vulgares; protomorfos submetidos à transformação aparecem em sua obra com seriedade como idiomorfos catalogados para apresentar a Deus.

A relação de objetos (protomorfos) retirados de sua originalidade, de maneira reversível não-fechada (pois, caracteriza uma transformação reversível, porém, sempre impregnada de influência, herança), a serviço de Arthur Bispo do Rosário é enorme, como: a madeira das caixas de feira e cabos de vassoura, o tecido vem de lençóis e cobertores do hospício, a linha azul é desfiada dos uniformes. Utilitários de plástico, copos, cestos, garrafas; canecas e talheres de metal; produtos de uso pessoal descartáveis, como canetas esferográficas, isqueiros, pentes, aparelhos de barbear; peças de carros e outras máquinas desfeitas; peças de vestuário, calçados; ferramentas; brinquedos de plástico; moedas; embalagens de alimentos, coisas dispensadas, sucata, lixo. Tudo isso é recriado, transformado, ressuscitado em aglomerados de peças (idiomorfos) que compõem a obra.

Os lençóis, Bispo metamorfoseou em estandartes; o cobertor no Manto da Apresentação; o uniforme em fardões e linha para o bordado; a madeira em barcos e

cetros; os objetos de plástico, metal, os de uso pessoal, de jardinagem, peças de carro, Bispo metamorfoseou em assemblages. A unidade no mosaico de isomorfos se dá pela singularidade obtida pelas diferenças entre os isomorfos. Cada metamorfose exemplificada acima pode, assim, ser entendida por um mosaico de isomorfos devido à singularidade obtida nas transformações pensadas por Arthur Bispo do Rosário, constituindo a unidade de alta complexidade que é o conjunto das diferenças na obra desse artista.

Uma infinidade de peças. O universo de Bispo traz um contraste: tamanha estranheza, diante de coisas tão corriqueiras; tamanha poesia a partir do quase nada. O universo que fala de um desejo que não se entrega, de uma vontade incansável de existir.

A Teoria das Estranhezas existe concretamente através dos mosaicos de isomorfos, esses, por sua vez, são resultantes de transformações reversíveis não-fechadas. Arthur Bispo do Rosário passou sua vida executando essas transformações, protomorfos em idiomorfos. Suas transformações resultaram em mosaicos de arte, de esperança, de dedicação, de vida. Para alguns, transformações eternas, para outros, nem tanto. Após sua morte, houve pressão dos funcionários da Colônia Juliano Moreira para que todo aquele universo fosse desmembrado, selecionado, domesticado. Que os utensílios voltassem para suas funções anteriores, que fossem reaproveitados: as canecas no refeitório, os lençóis sobre as camas. E que o resto se tratasse mesmo como resto.

Contudo, o que alguns ainda não se davam conta é que uma vez revertida uma transformação o resultado nunca mais seria o mesmo do seu início, pois são transformações reversíveis não-fechadas. Uma transformação desfeita carrega consigo marcas e uma carga pessoal que jamais fará dela igual ao que já foi um dia, se desfaz carregada de experiência, vivência, dor e sentimento. Sempre existirá diferença entre um lençol da Colônia Juliano Moreira e o lençol da Colônia Juliano Moreira transformado por Arthur Bispo do Rosário; mesmo que a transformação seja desfeita por outrem, continuará a ser o lençol e nunca voltará a ser um lençol, as marcas estarão impregnadas nele para sempre.

Toda uma vida dedicada a impregnar marcas em utensílios corriqueiros, retirar o cotidiano do cotidiano. Bispo do Rosário tinha o dom da criação, um deus, construtor de um universo constituído de miniaturas. Ele dizia sobre as miniaturas e sua missão (HIDALGO, 1996, p. 89):

miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na terra dos homens. Minha missão é essa, conseguir isso que eu tenho, para no dia próximo eu representar a existência da Terra. É o significado da minha vida.

A missão da vida de Bispo, que era de construir um minimundo e esperar a morte para entregar tudo a Deus, o momento da passagem, como ele dizia, seria o grande dia do Juízo Final quando ele encontraria o Criador. Sua labuta nessa missão era incessante e carregada de ritual que ele denominava de transformação.

Bispo aprendeu a se conter, essa transformação acontecia em períodos de isolamento determinados por ele mesmo, podendo chegar a meses, em que enclausurado em sua cela pedia ao guarda que o trancasse, pois, estava se transformando. Bispo

permanecia ali por longos espaços de tempo, recusava refeições, passava fome. Funcionários mais próximos se esforçavam para levar frutas. Era só o que ele consumia. Às vezes, atravessava uma semana somente com copos de água com açúcar. O fim da clausura acontecia quando ele sentia que já estava dominando novamente seu corpo e instinto.

Ninguém chegava perto nos períodos de auto-exílio. Os jejuns prolongados costumavam expor as alucinações e os ossos. Nessa fase de transformação, Bispo quase não falava, a voz ficava baixa. A vizinhança aprendeu a respeitar. Percebeu que ele tinha mais o que fazer. Era nessa fase de isolamento que a arte brotava das mãos endurecidas. A arte de Bispo nascia embutida de sacrifício.

Não se trata de analisar qualquer interno de instituição psiquiátrica, Arthur Bispo do Rosário por si só já era incomum; a maneira como dominava sua doença e seus delírios, como se livrava dos remédios porque minavam sua capacidade de trabalho, como fugia da terapia e das regras e se fazia livre dentro de uma prisão e, sobretudo, como nunca desviou o seu olhar da missão a ele confiada no dia 24 de dezembro de 1938, quando, depois de caminhar dois dias pela cidade do Rio de Janeiro guiado por sete anjos, chegou ao Mosteiro de São Bento e proclamou ter sido enviado por Deus para julgar os vivos e os mortos e cumprir sua missão de catalogar o mundo.

Criar, construir, emendar, catalogar, bordar, fazer, fazer e fazer, liberdade e obrigação, sacrifício e sublimação. As motivações particulares de Arthur Bispo do Rosário impulsionaram as transformações de protomorfos em idiomorfos, uma vez que, tal transformação é sujeito dependente, ou seja, estão ligadas ao desejo e à liberdade.

É inevitável perceber a semelhança entre Bispo do Rosário e Ued Maluf, autor da Teoria das Estranhezas, ao utilizarem a palavra “transformação”. A sucessão das transformações iteradas é a base para a formação do mosaico de isomorfos, na Teoria das Estranhezas, se dá através da preservação de algo (protomorfos) sob formatos múltiplos (idiomorfos), sendo essas transformações reversíveis não-fechadas, como já mencionado anteriormente.

Arthur Bispo do Rosário vivenciava o princípio dessa transformação ao se metamorfosear em um representante direto de Deus, aí em sua própria transformação, nos períodos de reclusão em que o ato criador estava exacerbado, com a missão de catalogar o mundo. Ainda é possível perceber que enquanto Bispo estava passando por sua transformação pessoal estava colocando a transformação reversível não-fechada da Teoria de Ued Maluf em prática, pois, passava meses concentrado em lidar com protomorfos e idiomorfos. É possível dizer que acontecia um isotropismo, ou seja, transformações de transformações se produzindo em todas as direções.

Para finalizar, temporariamente, o casamento entre Arthur Bispo do Rosário e a Teoria das Estranhezas a proposta é, a partir do todo, da unidade de alta complexidade, visualizar uma parte, um mosaico de isomorfos, ou seja, da obra de Bispo do Rosário escolher o Manto da Apresentação para desenvolver uma análise mais detalhada.

O Manto da Apresentação é uma obra única e merece um olhar especial por seu caráter emblemático, sua complexidade artística e seu conteúdo revelador da vida e da intencionalidade do artista.

Uma vestimenta que mais parece uma casula contendo por estampa bordados que revelam a vida, as lembranças e as memórias de seu criador, são fragmentos de uma existência. Bispo não falava de sua história pessoal, mas no Manto sua biografia se revela, são facetas e símbolos que se transformam em trajetória de vida. Pode-se dizer que Arthur Bispo do Rosário bordou sua autobiografia, um retrato de seu tempo com protomorfos que se transformarão em idiomorfos a cada olhar, a cada lembrança que ele suscitar.

Internamente, esse mesmo manto, menciona todas as pessoas, que estiveram presentes de alguma forma na vida de Bispo do Rosário e que o inventariante considerava dignas de serem apresentadas a Deus juntamente com ele no dia do Juízo Final. Esses nomes carregam a força da promessa de vida eterna. Nomes estão presentes na vida de todo homem; nomes são: tempo, história, saudade, mágoa, culpa, amor, ódio, frustração.

O interior do Manto da Apresentação, sob o olhar da Teoria das Estranhezas, torna-se o mosaico da revelação, um mosaico de isomorfos em que, pela propriedade da reversibilidade não-reflexiva, a revelação dos escolhidos de Arthur Bispo do Rosário será a face metamorfoseada dos escolhidos de quem o olhar, e vice-versa. São muitos nomes, Rosa, Julia, Leoni, Laura, Maria, Alda, o peso e o significado contidos nesses nomes é particular, traz lembranças boas ou ruins, dependerá sempre de quem fizer a leitura, será sempre um momento de revelação pessoal. Bispo do Rosário compartilhou a seleção de nomes feita por ele, mas a interpretação é particular, o que um nome trazia para ele de carga de lembrança, trauma, saudade, pra outros pode não ter o menor valor. A fluidez do mosaico fará dele infinito. O autor da Teoria das Estranhezas explica a propriedade da reversibilidade não-reflexiva da seguinte maneira (2005, p. 11):

essa não-reflexividade constitui um fundamento genético de tudo quanto é movimento, mudança ou transformação; de modo especial, institui a dinâmica das transformações que acompanham as reversibilidades – reversibilidades não-reflexivas. Tais reversibilidades, ao refluírem para um passado, nele imprimem a não-reflexibilidade, e, por isso, ecoam nesse passado, resvalando, de volta, para o futuro... que, também, se torna não-reflexivo, reverberando, de volta... num “processo que nunca tem fim”, como no conto Un Sueño, de Jorge Luis Borges.

Nomes possuem significados e histórias pessoais, por isso, a importância do sujeito, o manto será como um caleidoscópio, dependendo do modo de olhar surgirá um novo significado, dependendo do nome encontrado, para um fluirá alegria, para outros raiva, novas sensações surgirão a cada pessoa que conhecer o Manto da Apresentação e Arthur Bispo do Rosário.

A análise de Bispo do Rosário segundo o princípio do mosaico fluido, desvelou um olhar que se contrapôs às teorias dominantes e, além disso, permitiu compreender com amplitude a complexidade e a subjetividade fluida de sua obra. Um homem simples e complexo, um artesanato que se fez arte, a pretensão desse homem era o céu, mas conquistou o mundo. Um ser humano instigante e autêntico, que merece

dedicação e estudo, respeito e admiração. A passagem se deu, Bispo do Rosário foi reconhecido pelos homens, não como deus, mas como artista, muito há para revelar sobre sua obra, pois, o processo não tem fim, se é que esse lugar denominado fim existe.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Nelson. Brasil em Veneza: Arthur Bispo do Rosário e Nuno Ramos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.

BURROWES, Patrícia. O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500, Imagens do Inconsciente. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosario: O Senhor do Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LÁZARO, Wilson. Século XX – Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2007.

MALUF, Ued. Cultura e Mosaico: Introdução à Teoria das Estranhezas. Rio de Janeiro: Book Link, 2002.

MALUF, Ued (Org.). Reversibilidades não-reflexivas: Um rompimento nas barreiras da ordem. Rio de Janeiro: Book Link, 2005.

SILVA, Jorge Anthonio e. Arthur Bispo do Rosário: Arte e Loucura. São Paulo: Quaisquer, 2003.

Notas

¹ Mestranda do PPG em Ciência da Arte da UFF; especialista em Arte-Educação pela PUC-Minas; licenciada em Educação Artística pela UFRJ. E-mail: aldaita@ig.com.br

Quem tem medo da cultura de massa? Uma reflexão em torno da Caravana Farkas e da cultura popular na pós-modernidade

Germana Lucia de Araújo *

No final dos anos 60, um grupo de jovens cineastas capitaneados pelo fotógrafo Thomas Farkas parte para o interior do nordeste com o objetivo de registrar a arte, a cultura e as tradições populares, que eles acreditavam estar em vias de extinção pelo avanço da cultura de massas que cobria o território nacional. O modelo econômico implantado com o golpe de 64 acelerava a industrialização, criava novos hábitos de consumo e convivência. Com o objetivo de unificação nacional e o slogan publicitário: “integrar para não entregar” o governo militar possibilitou um investimento maciço do Estado na implantação do sistema de satélites que passaram a ligar o país através de redes nacionais de televisão. O audiovisual tornara-se presença indispensável no cardápio brasileiro e dava, em contrapartida, a sustentação popular ao regime político.

1968 - A viagem da Apolo XI marca a primeira transmissão via satélite do Brasil, feita com exclusividade pela TV Globo.

1969 - O Jornal Nacional inaugura a transmissão em rede no país. (Site TV Globo)

A classe média tornou-se consumidora de produtos, a propaganda iniciava os seus primeiros passos. Neste contexto foi realizado o documentário Vitalino/Lampião, de Geraldo Sarno, sobre Manuel Vitalino, o artesão de Caruaru que seguira o modelo do pai. O consagrado artista popular, Mestre Vitalino, foi considerado um precursor quando descoberto, em 1946, pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues. O cineasta Geraldo Sarno, em entrevista ao jornalista Eduardo Giffoni Flórido, confirma a intenção que moveu a equipe de documentaristas, posteriormente conhecida como Caravana Farkas¹

O filme apresenta o depoimento de Manuel Vitalino sobre o seu trabalho artesanal e as transformações que o desenvolvimento econômico estaria provocando. O artesão, filho de Mestre Vitalino, cria uma estatueta de barro de Lampião, trazendo, ao fundo, uma canção do repentista Severino Pinto sobre as razões que levaram Virgulino Ferreira ao cangaço.

D’Almeida ressalta que o artista popular é apresentado como um mediador que traduz determinados tipos de conhecimentos, não-rationais, para uma outra linguagem, mais de acordo com o grupo em que está inserido. Por se situar na esfera do mito, da tragédia, esses conhecimentos são desvalorizados e não encontram lugar no mundo moderno.

O documentário de Sarno além de registrar o processo de criação se propõe a investigar a natureza dessa criação e especula acerca da ausência de um papel para a arte popular na sociedade de massas. O cineasta brasileiro não desejava apenas

registrar, tinha urgência em utilizar a sua câmera como instrumento político, de intervenção na realidade.

O cinema era um meio de preservar, fazer circular, era uma trincheira anti-imperialista, a possibilidade de atuação num momento de regime autoritário, censura, prisões. Quando o regime se fechava, após o AI5, em final de 1968, e a cultura de massa havia avançado a passos largos, restava salvar em imagem a cultura e a arte popular como paradigma da identidade nacional.

A Caravana Farkas² pode ser considerada como uma caravana da transição entre dois discursos. Com essa perspectiva o discurso anti-imperialista se imporá de forma dominante durante a década de 70, com base nele haverá o encontro de olhares entre os que produzem, criam, e o Estado que propiciará a realização de filmes que valorizem a cultura nacional. Se por um lado a cultura de massas ampliava o seu alcance via televisão³, o cinema se fortaleceria com o apoio Estatal, nos anos 70. O documentário cultural predominou ao longo de toda a década. Foram produzidos e contratados pelo INC e EMBRAFILME em torno de 90 títulos com essa temática durante o período.

D'Almeida constata, ainda, que desejando retratar o conflito entre a cultura popular, encapsulada nos bolsões de pobreza do sertão, e a cultura de massa, que avançava célere, os filmes da Caravana Farkas foram além, registrando a concepção que o artista popular nutria de si mesmo e do seu fazer artístico. Esta concepção pode justificar a sobrevivência das artes populares até hoje, superando a visão apocalíptica dos diretores, os quais, impressionados com a força de arranque da cultura de massa sobre o território nacional, previam a aniquilação das manifestações populares.

Passados quarenta anos, a cidade de Caruaru celebra o centenário do Mestre Vitalino, acontecido no mês de julho, com grandes festejos envolvendo a Prefeitura da Cidade e os artistas e artesãos locais. O evento foi amplamente coberto pela mídia, pudemos acompanhá-lo através do Nordeste Web que noticiou o cortejo popular pelas ruas, com 26 grupos culturais de várias cidades do Estado de Pernambuco, entre eles o maracatu, blocos carnavalescos e a apresentação da I Orquestra de Pífanos, com 50 músicos de 12 bandas de Caruaru, regida pelo Maestro Mozart Vieira. A reportagem apresenta, ainda, o maior presente que Vitalino irá ganhar: uma estátua em tamanho real, peça produzida pelo artista plástico Demétrio Albuquerque, que ficará no espaço da Casa Museu. Por fim, a matéria anuncia uma grande exposição de 100 peças temáticas, metade a ser realizada pela família de Mestre Vitalino e a outra metade por outros artesãos. As comemorações do centenário alimentam a produção artesanal, que sustenta uma rede de artistas familiares vivendo no interior dos estados do nordeste, divulgados pela mídia, com uma produção permanente exposta nos museus de arte popular. As comemorações sustentam a mídia. A mídia realimenta as comemorações, que se tornam espetáculo de rua e de televisão, ligando a produção artística popular à cultura de massas.

Huysen nos adverte para esse fato, destacando a possibilidade da “vitória de Adorno sobre Benjamin no momento em que a obra de arte original surge como um meio para vender seus múltiplos derivados, e a reproduzibilidade como uma estratégia para aureolar o original.”

Se a Caravana Farkas buscava preservar, em imagem, aquilo que estaria prestes a desaparecer, nos parece que o alicerce do projeto se fundamentava numa crença no

poder do cinema se contrapondo afirmativamente à cultura de massa, numa verdadeira trincheira ideológica. Naquele momento, preservar a memória, difundindo-a, seria estar ao lado dos “vencidos”, mas de forma ativa, resgatando a possível derrota com a realização do documentário. Uma vitória através do cinema, do poder da imagem que permanece no tempo podendo ser vista em qualquer época e lugar.

Huysen nos chama a atenção sobre o crescimento do nível de expectativa visual em nossa sociedade elevado a um grau tal em que o desejo pelas imagens se transforma em um desejo por alguma outra coisa. Ele ressalta que o boom do museu corresponde à implantação de TV a cabo e com ela uma necessidade cada vez maior de novidades. Ele enfatiza: “o deslocamento para o show-business nos parece irreversível”. Pode-se constatar que a arte e a cultura popular estão muito bem entregues à rede pós-moderna, inseridas no contexto das cidades, do turismo, do espetáculo. Através da mídia, sua convivência com a cultura de massas torna-se quase natural.

Com o seu papel renovado como ícone de uma tendência de documentários cinematográficos que se firmou nos anos 70, Vitalino/Lampião os e os filmes realizados pelo grupo de Thomaz Farkas não escaparam da musealização. Como iniciativa pioneira, foram reunidos numa mostra exibida, em 1997, pelo CCBB, com catálogo completo e uma nova roupagem. Desde então os filmes passaram a ser chamados Caravana Farkas. O catálogo da mostra apresenta depoimentos dos realizadores dos filmes, confirmando a importância da iniciativa de Thomaz Farkas naquele momento histórico para o desenvolvimento do documentário brasileiro⁴, ressaltando como os filmes contribuíram para a construção de uma nova linguagem para o gênero. O que importa, trinta anos depois da realização dos documentários, quando foram novamente reunidos e reapresentados, não é mais a arte popular fadada a extinção, esta já está nos museus, agora, nos parece, o que está sendo preservada e cultuada é a memória do cinema. A memória de um momento histórico em que o documentário brasileiro se reinventava nos anos 60.⁵

Aquele momento da mostra no CCBB antecedia a uma renovação do gênero que viria no final dos anos 90, com as novas tecnologias de realização digital, em que o documentário passa a incluir as imagens televisivas em suas narrativas, em que a discussão entre o real e virtual, documento e representação tornam-se as novas questões do documentário e também da ficção.⁶

* Mestranda em Ciência da Arte - PPGCA/UFF, com Licenciatura em Artes Visuais pela UniBennett

Referências

CCBB; Sérgio Muniz (Org). Caravana Farkas – documentários de 1964 a 1980. Ed. Rio de Janeiro: CCBB, 1997.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folk mídia. Dissertação (Mestrado), Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003.

HUYSEN, Andreas. Escapando da Amnésia - O Museu na Cultura de Massa in Memórias do Modernismo.

MEIZE, Regina de Lucena Lucas - Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro - III Simpósio Nacional de História Cultural - O Olho da História ano 12, n. 9, (2006).

PÉCAULT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação. Ed. São Paulo: Ática, 1990. tradução: Maria Julia Goldwasser.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org); Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Ed. São Paulo: SENAC, 2000.

ROCHA, Glauber. A Revolução do Cinema Novo (1980). In XAVIER, Ismail (Org.) São Paulo: Cosac Naif, 2004.

Notas

¹ Devemos considerar que a Caravana Farkas foi iniciativa de um produtor cinematográfico que arregimentou um grupo de cineastas, oferecendo liberdade de criação a cada um deles para a realização dos documentários em torno do tema previamente determinado.

² Entre 1964 e 1965 Farkas produz quatro documentários de média-metragem utilizando-se do cinema direto em que predomina a narrativa construída a partir de entrevistas e depoimentos: Viramundo, dirigido por Geraldo Sarno; Subterrâneos do Futebol, por Maurice Cappovilla; Memória do Cangaço pelo baiano Paulo Gil Soares e Nossa Escola de Samba, por Manuel Horácio Gimenez, do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde Cappovilla fez um estágio.

Em 1968 Farkas resolve repetir a experiência. Documentar a cultura popular do interior do nordeste era a motivação central. Reuniu mais quatro diretores – Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel – e entre os meses de março e maio de 1969 filmou 19 documentários rodados no Nordeste: A morte do boi, A vaquejada, Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges, A erva bruxa, O homem de couro, A mão do homem, Jaramataia, A cantoria, Vitalino Lampião, O engenho, Padre Cícero, Casa de farinha, Os imaginários, Jornal do sertão, Viva Cariri, Região Cariri, Rastejador, Beste, Visão de Juazeiro, reunidos em uma série chamada de A condição brasileira, posteriormente denominada Caravana Farkas. As duas fases caracterizaram-se pela pelo trabalho em equipe, com uma produção simultânea, num projeto coletivo.

³ 1970 - O Brasil assiste à Copa do Mundo ao vivo na telinha da Globo; 1972 Imagens em cores: o Brasil viu primeiro na Globo; 1975 - Pela primeira vez, a programação de uma emissora acontece em rede nacional. (site da TV Globo).

⁴ O Jornalista e crítico de cinema José Carlos Avellar, naquele momento Diretor-Presidente da RIOFILME, instituição apoiadora da mostra, faz referência ao depoimento dado por Thomaz Farkas ao crítico Alex Vianny, em 1971, quando os filmes começaram a ser exibidos, em que ele diz que no documentário prefere aqueles onde “ as coisas são ditas não pelas pessoas entrevistadas mas pela construção dramática do filme”. Diz que gostaria de “embarcar no visual dramático, na conquista do tema pela sua natureza e essência e não pelo que se fala dele. A diferença é sutil mas básica e eleva de novo o espectador a vibrar com a dramaticidade do filme do ponto de vista filmico e não do falado”.

⁵ Participei como Gerente de Projetos da RIOFILME do lançamento de 2 filmes da primeira fase da Caravana Farkas, distribuídos pela empresa, que aconteceu durante a Mostra no C.C.B.B: Viramundo de Geraldo Sarno e Memórias do Cangaço de Paulo Gil Soares.

⁶ ver Esther Hamburger Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174 in Maria Dora Mourão e Amir Labaki (Org.) O Cinema do Real.

Osman Lins e as tendências da arte contemporânea

Leonardo Monteiro Trotta¹

Introdução

Daí voltamos a cartografia. Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. Isto dá o que pensar. Na verdade, um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então não serviria para mais nada. (LINS, 2005, p. 145)

A confecção de mapas psicogeográficos e até simulações, como a equação-mal fundada ou completamente arbitrária- estabelecida entre duas representações topográficas, podem ajudar a esclarecer certos deslocamentos de aspecto não gratuito, mas totalmente insubmisso às solicitações habituais. As solicitações dessa série costumam ser catalogadas sob o termo de turismo, droga popular tão repugnante quanto o esporte ou as vendas a crédito. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 24)

Este pequeno texto tem como objetivo estabelecer uma relação entre a obra do escritor pernambucano Osman Lins e as tendências das artes visuais pós-movimentos de vanguarda. Para isso estarei relacionando o grande livro *Avalovara*, lançado por Osman em 1973, com escritos de Guy Debord e da Internacional Situacionista; de Stewart Home e os manifestos neoístas; e pensamentos da arte contemporânea redigidos por artistas e críticos brasileiros. Ao estabelecer tais zonas de contato minha intenção é abrir uma possibilidade de discussão entre a obra de Osman; a sua viagem à Europa; os movimentos artísticos vigentes no período e posteriores. O ponto de partida é a série capitular de *Avalovara*, que leva o título de Roos e as cidades; uma das divisões estabelecida matematicamente por Osman Lins, e que, é dependente do mecanismo espiral-quadrado que é arcabouço para a construção do livro². Neste capítulo o enredo está concentrado no romance entre Abel, pernambucano, e Anneliese Roos, alemã do Vale do Reno. Os dois são estudantes da Aliança Francesa em Paris e uma paixão arrebatadora atinge Abel após alguns encontros que são regidos pela educação. Ele, casado, veio fugido da mulher para a Europa. Ela casada, com um marido arqueólogo enfermo, mantém uma distância germânica da paixão exótica latina. Os dois conversam num pobre francês, que em muitos trechos é um empecilho de comunicação. O comportamento de Abel nesta relação é o mote para o diálogo com as ideias situacionistas, neoístas e da arte contemporânea. Sua paixão desenfreada por Roos desperta a procura da Cidade, seu objetivo de escritor, que o levaria a grande obra que procura escrever³. Roos é a rota para a Cidade, no seu corpo está mapeado o destino de Abel. Que Europa é essa que não se desvenda para o nosso protagonista?

Talvez seja a mesma Europa que sem equívoco transforma de maneira marcante a escrita de Osman Lins. Osman começou a publicar artigos numa idade muito

prematura, e ainda muito jovem escreveu seu primeiro romance. A sua literatura até a viagem, esteve ligada principalmente a Graciliano Ramos e o seu teatro a Ariano Suassuna. Era um bom escritor, já reconhecido pela crítica e pelo público. Porém o salto qualitativo de sua literatura no seu retorno da Europa, não deixa dúvida que o velho continente exerceu uma forte influência no escritor, como comenta Regina Igel (1988, p. 56),

A primeira viagem de Lins à Europa se revelaria como um nítido marco divisor em sua produção literária. À margem desta qualificação, sua experiência europeia também teve um papel de influência em seu relacionamento familiar e seus planos para o futuro, a partir de sua volta para o Recife.

Foram essas influências que acrescentaram qualidade ao trabalho de Osman que são o motivo deste trabalho. O comportamento frenético de Abel no capítulo citado e a vivência de Osman Lins na Europa dialogam historicamente com o Movimento Situacionista liderado por Guy Debord e os caminhos subsequentes que surgiram deste movimento. O objetivo é analisar como o espaço urbano e a arquitetura das cidades europeias mexeram com nosso autor-protagonista. Como consequência é essencial debater a vivência do homem contemporâneo com o espaço urbano e a arte contemporânea que habita a cidade.

1. Osman, Abel e devaneios na Europa.

O capítulo Roos e as cidades é construído em vinte e uma partes crescentes. Como em toda a estrutura de Avalovara, não é linear a concepção do capítulo. Na verdade, seus três primeiros trechos são enunciados do que estaria por vir, sendo que os outros dezoito trechos seguem uma linha cronológica dos fatos. Do quarto trecho em diante, Abel apresenta Roos ao leitor, no vigésimo primeiro trecho ocorre a separação definitiva (Ou não?). A partir do passeio de nossas personagens ao Vale do Loire, Abel percebe a sua paixão e projeta em Roos o caminho para a Cidade que ele vira projetada na sua infância no Recife, como segue, “Quanto desejaria encontrar a Cidade cuja imagem aparece-me uma tarde, miniatural, vinda através de mares e estações, como o espectro de um pássaro ou de um antepassado! Será possível, entretanto reconhece-la?” (LINS, 2005, p. 89)

Sua busca torna-se frenética e assume caráter de desespero quando percebe que o corpo da amada é um mosaico de cidades, todas desabitadas. Abel entre os encontros e desencontros com Roos percorre uma grande quantidade de cidades europeias. Somadas às cidades do corpo de Roos, esse número se multiplica e a arquitetura e o espaço urbano dessas cidades exercem grande influência no comportamento de nossa personagem. Abel experimenta as cidades de uma forma atípica, fora dos padrões convencionais de experiência. Todas as suas atitudes refletem o resultado de uma vivência da personagem com o espaço que ela ocupa, este tipo de vivência pode ser ilustrado por Debord. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 17)

A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido: a passagem de um a outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morrem em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências deve se unir a essa síntese, da qual conhecemos os primeiros princípios. É preciso reinventar em permanência a atração soberana que Charles Fourier chamava de livre jogo das paixões.

Seguindo a linha do pensamento de Debord, o comportamento de Abel se adequou à Teoria da Deriva. Esta teoria foi proposta pelos situacionistas baseada nos conhecimentos psicogeográficos e num comportamento lúdico, que torna a experiência do espaço urbano bem diferente do turismo tradicional. Sua relação com o espaço urbano produz uma vivência sempre inaugurante, algo que ainda não foi vivido. É algo tão intenso que extrapola os limites do cronológico. Nas quatro regiões⁴, em que deriva, sua vivência é marcada por fatos que paradoxalmente acontecem ao mesmo tempo, seja sua experiência em Amsterdã com Rembrandt e Van Gogh e ainda o espaço orgânico da cidade; seja na Itália com Galileu Galilei ou Leonardo da Vinci e a Torre de Pisa. Incitado por sua paixão por Roos e pela sua Cidade presentificada na memória, Abel está aberto à experiência do real redimensionando mapas e lugares. O que surge é uma nova divisão das cidades, uma ocupação que responde ao real, ao vivido,

A orientação realmente experimental da atividade situacionista consiste em estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menor clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos. Só o seu estabelecimento pode esclarecer os desejos primitivos e o aparecimento confuso de novos desejos cuja raiz material será a nova realidade constituída pelas construções situacionistas. (ibid, p. 82)

As palavras de Debord refletem o comportamento de Abel naquilo que eu chamei de quatro regiões. Na verdade, assumo aqui com riscos uma divisão do capítulo Roos e as cidades em quatro espaços psicogeográficos que podem ser apontados como elementos contribuintes do desespero de Abel. Ainda que o acaso tenha participação na Teoria da Deriva, existem elementos na psicogeografia que são inevitáveis na entrada ou na saída. Isso se alinha perfeitamente ao que, segundo nosso protagonista, são as causas que regem o capítulo, que são a teoria do diagrama e as leis pendulares.

O primeiro espaço seria a sua vivência na cidade de Amsterdã, o beijo em Roos, os artistas holandeses e ainda a invasão holandesa ao Recife. Importante perceber a atemporalidade da experiência. A visão que se tem é de um caleidoscópio ou ainda de uma pintura cubista. As imagens surgem para o leitor ao mesmo tempo. O segundo espaço seria a própria cidade de Paris, centro de pesquisa da Internacional Situacionista. Movimento esse que surgiu no ano de 1957, a partir de uma reunião da vanguarda europeia que aconteceu na cidade de Alba na Itália no ano de 1956. Como comenta Stewart Home (HOME, 2004, p. 68), “O encontro criou um acordo que formou a base para a unificação, em 1957, da Internacional Letrista com a Bauhaus Imaginista. Os grupos amalgamados adotaram o nome de Internacional Situacionista.”

Não por acaso Paris é o ponto de partida, de chegada e de intermitentes passagens de nossos personagens. Elementos medievais da cidade se misturam a motoqueiros transviados. Um concerto em Notre-Dame é acompanhado por um recital de buzinas de automóveis. Há novamente uma mistura de elementos atemporais, que estabelecem uma nova possibilidade de experiências para Abel. Importante perceber a abertura de nossa personagem para tais experiências. Abel é o cidadão utópico em busca do amor impossível no Paraíso:

Perlongo o boulevard Raspail e continuo andando, a esmo, só sabendo onde estou ao ler as placas-boulevard Saint-Jacques, place d'Italie, quai d'Austerlitz. Passa pouco das três, mas o céu encoberto faz parecer mais tarde, o vento fere-me os olhos e nem sequer a visão do Sena sob as pontes me acalma. Volto exausto e sem objetivo, um vácuo no estômago. (LINS, 2005, p. 113-114)

O terceiro espaço surge com as cidades italianas. O contato com a cultura do país de Dante e Leonardo somada à revelação do marido de Roos, leva Abel a uma árdua experiência da deriva. Ele é violentado pela experiência. O quarto espaço é a cidade de Londres, onde acontece o contato de Abel com a história da escrita. Talvez por acontecer num momento de fuga da sua desmesurada paixão, ao mesmo tempo em que conserva na memória os últimos momentos felizes de um surpreendente encontro, Londres para Abel é um momento de reflexão. É inegável o caráter inaugurante da vivência de Abel com a arquitetura e o espaço urbano. Sua relação é tão intensa que nada garante que ao passar pelo mesmo lugar duas vezes, ainda que ao mesmo tempo, o resultado será o mesmo:

Só consigo dizer – mas sem conexão com o resto- que vagam, no universo, fenômenos tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados. (LINS, 2005, p. 122)

Impressionante a semelhança entre esse comentário de Osman Lins por Abel, e a ideia do físico e filósofo, Ludwig Boltzmann, grande inspirador de Einstein:

certas coisas não ocorrem, não por serem impossíveis, mas apenas por serem improváveis – e num grau tão inimaginavelmente improvável que, por exemplo, precisaríamos esperar por um tempo infinitamente maior que a idade de nosso Universo para que víssemos, a nossa frente, um ovo se ‘desquebrar’ espontaneamente. (DAHMEN, 2007, p. 41)

Ele percebe claramente que o espaço urbano é modificado (e também modificador) a cada momento. Cidades são acrescidas ou esfaceladas aleatoriamente. Cabe a quem vai efetuar a experiência compreender a dinâmica do processo, que foge as leis do equilíbrio⁵.

2. Abel, Galileu, a torre de Pisa e o pêndulo

Seguindo as indicações de Abel, o movimento do seu romance com Roos é pendular. A cada cidade-encontro há um recomeço. Num destes encontros, em Milão, há um novo início, uma nova tentativa de relação entre o pernambucano e o velho continente. Sua deriva pela Itália é alimentada pelo conhecimento do marido de Roos. Um arqueólogo, um estudioso do passado, se coloca entre eles. É diante da Torre de Pisa que ele percebe o acordo do romance com a birrefringência, que aprendera em Amsterdã e a que está destinado,

O que me prende é a sua explicação, concisa e ordenada, sobre birrefringência ou refração dupla, descoberta primeiro na calcita, especialmente no espató-de-islândia, mas verificável na maioria das pedras preciosas e em todas as cristalizadas nos sistemas triclinico, rômico e outros ainda. (LINS, 2005, p. 96)

Faz esta refração dupla, parte do esquema maquínico que rege Roos-Abel. Esta refração garante a claridade que emana de Roos ao mesmo tempo em que o leva a vidência. Para a tristeza de Abel essa birrefringência também assegura a ambiguidade de sua amada. Expõe assim uma realidade e seu espelho, sendo que obrigatoriamente Abel deriva pelos dois espaços. Como já foi dito dois são os aparelhos regentes da máquina citada acima: A lei do pêndulo e a Teoria do diagrama. É necessário destacar que são leis paradoxais. Uma segue uniforme, a outra deseja o acaso. Nos ocuparemos agora do que estou chamado de primeiro aparelho, a lei do pêndulo,

Os trabalhos de Galileu em mecânica foram vastos e marcantes de uma viragem na forma de analisar o comportamento físico dos objetos. A primeira das suas grandes descobertas veio a dar origem à Lei do Pêndulo. Esta se deu em 1581, durante uma cerimônia religiosa. Durante o decorrer do ritual Galileu começou a observar o lento balouçar de um candeeiro. Utilizando o pulsar do seu próprio coração como medida de tempo verificou que a frequência das idas e vindas do candeeiro seria constante. Confirmou as suas conclusões mais tarde construindo os seus próprios pêndulos. Repare-se que estão aqui dois aspectos importantes. Um primeiro é indiscutivelmente a descoberta da lei do pêndulo. Porém, um segundo, mas não menos importante, é o facto de esta ter partido da observação de um fenómeno em particular (o candeeiro na Igreja), quantificado por uma unidade matemática (o tempo entre duas pulsações), passando pela formulação de uma hipótese e sendo concluída com a experimentação para confirmar a hipótese. No fundo, todo o método científico moderno. (FERREIRA, 2007, p. 163)

Para o infortúnio de Abel, seu romance com Ross está escrito num movimento pendular. Como foi descrito acima, o movimento do pêndulo é uniforme, isento de aceleração. É fácil concluir que não existe a possibilidade de Abel ter Roos, porque quando cabe a ela a escolha do destino do romance, o movimento do pêndulo é de retorno. Por ironia o movimento incessante do pêndulo leva nosso casal a uma nova cidade, sendo as esperanças do incrédulo Abel, renovadas. No fundo entretanto, sabe ele que não é em Roos que terá acesso a cidade,

A vã caçada na Itália e os dias subsequentes fazem-me crer que não existe mais no mundo, com as suas três muralhas, incólume, a Cidade vista um dia (perto de mim e como situada à distância, pois não é muito maior que um vestido bordado a ouro e pedras, mergulha na água e some) e que portanto acabaram as minhas buscas. (LINS, 2005, p. 203)

Como consolo ao nosso bardo, vale lembrar que a lei do pêndulo saiu das batidas do coração de Galileu. Quem sabe o disparo do coração ao ver a amada, não acelere o pêndulo e seu destino seja outro?

3. Diagramas que garantam o Paraíso

Um diagrama sempre junta palavras e imagens, utilizando recursos gráficos para criar um dispositivo visual: linhas, formas, letras, palavras, símbolos, setas, pontos, planos, etc. são aplicados a uma superfície de modo a representar relacionamentos e propriedades de estruturas dadas. Todo diagrama propõe um tipo particular de espaço (matemático, topológico, sociológico, filosófico, psicológico, geográfico, biológico...), determinando uma temporalidade específica, de acordo com o processo que tenciona representar. (BASBAUM, 2007, p. 61)

Como já foi dito, o próprio Abel fornece os dados que formam o aparelho maquínico que regem seu destino com Roos. O perspicaz leitor de Avalovara percebe que esta é uma prática e Osman Lins. Em todos os capítulos do livro existe alguma espécie de maquinário, ainda que em certos momentos (ou quase todos) metafórico que ajuda a reger o romance. Maquinários-locais ou maquinários-capitulares que são derivados do grande arquétipo espiral-quadrado.

A utilização dos diagramas é o contraponto paradoxal que pode garantir a Abel o seu encontro com o Paraíso. A busca da Cidade nada mais é do que uma busca incessante pelo Paraíso. Na cabeça de nosso herói, esse encontro só se consumaria quando visse o corpo desnudo de Roos. Se por um lado, a lei pendular garante uma monotonia no

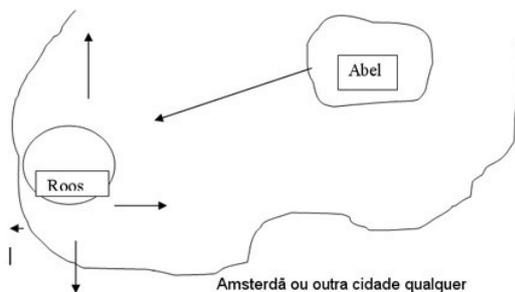
seu destino, o uso dos diagramas parece ser a válvula de escape que garanta uma entropia na relação.

Quando utilizamos um diagrama misturamos elementos visuais com elementos linguísticos e acreditamos que a partir disso se garanta uma possibilidade de experiência. Quando Charles Peirce, o inventor da semiótica, acrescenta o diagrama às suas teorias está aberto o campo para a especulação teórica. Segundo Basbaum (2007, p. 63-66), ainda que Peirce estabeleça uma relação triádica para o signo, e ainda que o diagrama derive das experiências possíveis do pensamento, ele ainda está preso a linguística como suporte da experiência do fenômeno. Desta forma o diagrama seria estático, previsível, linear e para desespero de Abel, constante! Quase um pêndulo.

Gostaríamos de pensar os diagramas como combinações visuais especiais envolvendo palavras e imagens, dotadas de um papel preciso: indicar o duplo movimento das forças do pensamento e da matéria, como um dispositivo para a produção de transformações. (ibid, p. 66)

É óbvio que se o diagrama funciona como descreve Peirce, o final de nosso herói já está traçado. Na verdade, colocado diante de Roos realmente está. Abel não ascende ao Paraíso por Roos. Mas que possibilidade de experiência, que possibilidade diagramática de deriva ficou faltando ao pernambucano? O que fez Abel ante o Paraíso?

O diagrama é formado no auge da vivência, com a proximidade de campos heterogêneos. Para estabelecermos um diagrama neste capítulo, vamos utilizar três elementos: Abel, Roos e as cidades. Seguindo a ótica de Peirce, os diagramas de Roos, Abel e as cidades (Amsterdã, Londres, Paris e cidades italianas) seriam os mesmos. Não importando a cidade em que estivessem, prevaleceria o estático, o pré-determinado:



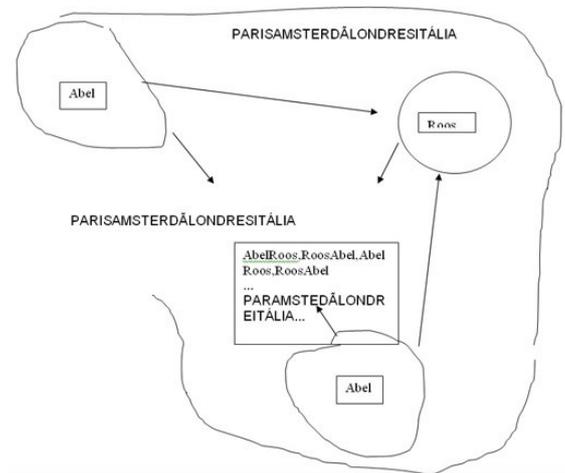
O que temos acima é um diagrama muito simples, estático e sem sustos. Vemos um Abel, propositalmente assimétrico, indo ao encontro de Roos, ela, também de propósito, com forma simétrica. O desfecho nós já sabemos.

Para criar uma nova possibilidade para Abel irei mudar o conceito diagramático. Ao invés do diagrama ser apenas uma demonstração do que está acontecendo, vamos trabalhar seguindo ainda Basbaum (2007, p. 69) com um diagrama com autonomia estética. O diagrama deixa de ser um modelo de apresentação e assume um caráter de apresentação. Nas se sabe onde o diagrama irá chegar. O diagrama está fora de equilíbrio⁶. Estando fora do equilíbrio surge a possibilidade para Abel. Este novo sistema na verdade não garante sobrevida a Abel, apenas o coloca no intrincado jogo das possibilidades,

Voltando-me, como faço, para a esquerda, e não para a direita, enveredo por uma das encruzilhadas possíveis do meu destino e enredo-me, de maneira

inapelável, as tramas da sua beleza- ou da sua magia. Escolheria, acaso, rumo diferente, ainda que o encontro com Roos me levasse à morte? (Lins, 2005, p. 46)

A coragem de Abel poderia ser recompensada se os três elementos heterogêneos: ele mesmo, sua amada e as cidades tivessem atingido o grau de proximidade máxima na vivência. Este seria o ponto que garantiria a abertura de seu destino. Talvez não estivesse concentrado só no corpo de Roos esse ponto máximo. Segue um esboço do diagrama possível:



Conclusão: Destino Inapelável? Greve da Arte!

No entanto, ao mesmo tempo em que os Neoístas depositam sua fé na filosofia prática, eles NÃO endossam o estudo da lógica da forma como ele é conduzido em universidades e outros institutos autoritários. A filosofia Neoísta será testada nas ruas, nos bares nas casas noturnas, e envolve a criação de uma cultura comunista- e não abstrações teóricas. (HOME, 2004, p. 45)

Esta experiência frustrante vivida na Europa quando Abel ainda tinha 28 anos, será decisiva. A mesma que foi para Osman Lins na mesma (ou seria outra?) Europa. Substitua aqui a frustração do primeiro pela fruição do segundo. O rumo que nosso personagem irá tomar nos seus próximos encontros amorosos, terá muita influência desse ato infecundo com a Europa, melhor seria dizer não-ato. Abel passa a ser um errante, assume plenamente o papel de artista estêreo diante do real, ele foge do equilíbrio, mas não fecunda. Sua filosofia é testada nos corpos femininos que irá experimentar. Entendendo Abel como reflexo do homem desiludido após a queda das vanguardas, que papel sobra para esse Abel ou, para o homem contemporâneo, sufocado pela Pós-modernidade? Não existiu nesses últimos 40 anos a possibilidade de fuga para o artista. Toda isenção segundo Home (2004.p.38) é um aceno a *Choose Alienation*. As primeiras vanguardas acabaram há bastante tempo e fracassaram na sua tentativa de mudar o mundo. Foram devoradas pelo faminto mercado da arte. Movimentos como o Neoísmo, a Associação Psicogeográfica de Londres e o Projeto Luther Blisset ⁷ não foram suficientes para uma tentativa de mudança. Ao artista contemporâneo resta assumir e dialogar diretamente com este mercado, como afirma Home (2004, p. 62), “Hoje não há nada pelo que esperar, a não ser o recebimento do próximo cheque da previdência social. A arte e a política radicais estão mortas”; ou colocar em prática o famoso e controverso plano de greve da arte também proposto em plágio por ele, que causou muita polêmica, como segue,

Parabéns por promoverem a causa do capitalismo! A inércia do capital avançado proletariza o capitalista primitivo. Os luddistas quebravam máquinas porque não queriam se tornar trabalhadores assalariados. Trabalho assalariado somente para os artistas! Viva os ricos! Todos os artistas para o trabalho exploratório! Que nenhum trabalhador seja dono de sua própria produção. Mensagem de Carl André ao comitê de Ação da Greve da Arte na Califórnia. (ibid, p. 93)

Ao Abel contemporâneo, ainda um perseguidor da Cidade, o mundo não tem mais sentido. Afinal quanto custa hoje ascender ao Paraíso?

Referências

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

DAHMEN, Silvio Renato. O Cientista filósofo. In: Filosofia, Ciência & Vida. São Paulo: Editora Escala, ano I, número 4, 2007.

FERREIRA, Ricardo Bruno. Galileu e a sua importância epistemológica. Revista Spectrum. Disponível em: www.ipv.pt/millennium/Millennium29/23.pdf. Acesso em 05 jul 2007.

HOME, Stewart. Manifestos neoístas: greve da arte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

IGEL, Regina. Osman Lins, uma biografia literária. São Paulo: T.A Queiroz; Brasília: INL, 1988.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

LINS, Osman. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Notas

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. www.ufrj.br

² Não caberia aqui uma maior apresentação da estrutura de Avalovara, para os interessados existem algumas sugestões na bibliografia no final do artigo.

³ As ideias filosófico-literárias de Abel estão concentradas na parábola A viagem e o Rio, num dos capítulos de Avalovara, mas também não são motivos neste pequeno texto.

⁴ Regiões essas esboçadas por mim, de acordo com os movimentos das duas personagens.

⁵ Entendendo aqui essa fuga do equilíbrio pela ótica de Ilya Prigogine. Para mais ver bibliografia.

⁶ Continuo sobre a ótica de Ilya Prigogine.

⁷ Movimentos que surgiram nas décadas de 80 e 90 das migalhas das antigas vanguardas, numa nova tentativa já sem a mesma força.

O imemorial na arte de Vladimir Machado: reflexões sobre a pintura contemporânea

Mirian de Carvalho [1]

Em vários estudos enfocamos a arte e a literatura [2] a partir do espaço e do tempo, do ponto de vista da poética. Dentro da temática, localizamos expressões hodiernas não restritas aos campos da instalação, da cyberart, e das manifestações congêneres. Sob o enfoque espacial, torna-se amplo e complexo o universo da arte contemporânea, abrangendo a gravura, o desenho, a escultura e a pintura. Assim sendo, neste escrito situamos na perspectiva da contemporaneidade a pintura de Vladimir Machado, que, em setembro de 2008, expôs na Galeria de Arte IBEU-Copacabana / Rio de Janeiro uma série de trabalhos denominados Banhistas de Copacabana. Trata-se de pinturas articuladas através de pertinência espacial, criando sinestésias que ultrapassam a bidimensionalidade pictórica. Nossa argumentação ancora-se no pensamento de Gaston Bachelard. E, assim, numa fidelidade aos escritos do filósofo, valemo-nos da linguagem poética no tocante à abordagem da pintura.

Nesta visitação à pintura de Vladimir Machado, recorreremos à idéia de espaço como produto da imaginação poética (BACHELARD). Desse modo, o espaço não se relaciona à Geometria. Torna-se lugar criado pela imaginação que o inscreve nas imagens. Ao determinar-se como espacialidade, a imagem não se atrela ao mimetismo. Ela situa-se como área colorida, que pode ser figurativa ou abstrata, porque não substitui, nem representa o mundo objetivo (BACHELARD). Na pintura de Vladimir Machado, eclode da imaginação a paisagem de Copacabana como lugar visto pela primeira vez. Trata-se da criação de um cosmos cromático a dimensionar Copacabana como experiência primeira de um lugar realizando-se nos planos sensorial e virtual. Realizando-se no plano sensorial porque, em primeira instância, o espaço pictórico pertence aos sentidos. E realizando-se no plano virtual porque o espaço criado é apreendido como impacto das cores revelando-se por efeitos de simultaneidade. Esses efeitos são captados nas imagens como alvéolos, cortes, entrecortes e meandros espaciais pertinentes à poética da pintura. Sob essa ótica, a pintura de Vladimir Machado suscita por parte da crítica novos parâmetros que possam aprendê-la a partir das singularidades afeitas a um espaço atuante que ultrapassa os limites do suporte para abranger instâncias virtuais.

Fragmentar. Entrelaçar. Intuir. Eis alguns dos procedimentos de Vladimir Machado colorindo o imemorial do lugar. E o imemorial da vida. Nesse cosmos, Vladimir Machado compõe uma “paisagem” ao mesmo tempo real e fictícia que adere a uma poética do espaço: trata-se de conceber o espaço como lugar imaginado e concebido pelo afeto (BACHELARD). Os quadros de Vladimir Machado deflagram sinestésias reveladoras do mundo interior pulsando naquela praia em que o sol abrange um lugar “entre” o dia e a noite. Nesse lugar “entre”, localizam-se As Banhistas. E ocorrem comemorações. E ouvimos burburinho de vozes. Ruídos do mar. Murmúrios do

bairro. E criamos expectativas. Ao apreender esse universo, Vladimir nos leva a intuir transformações. Diferenças. Revemos o bairro como fundação, tal se fôssemos os primeiros habitantes, dando os primeiros passos naquele solo. Ante o mar, Copacabana respira. E o horizonte se aproxima de nós posicionando-nos em meandros de leveza e dramaticidade do cotidiano.

Entre dramaticidade e leveza, a arte de Vladimir Machado inaugura lugares que conheci na infância. Digo “inaugura”, porque agora visito Copacabana pela primeira vez. Inventam-se o mar. Surge o bairro. Nascem os habitantes. Copacabana se torna cenário e cena. Águas de mar cheia. Solo de maré baixa. Copacabana se revela aquilo que o artista nos faz ver e sentir. Cor. Movimento. Batidas do coração. Entre o mar e as areias, Copacabana acolhe seus habitantes. Humanos e divindades tonalizam-se ao sol. Banhistas, ciclistas, transeuntes, todos participam dos acontecimentos e transformações do lugar.

Valendo-se de estranhamento que tangencia a “apropriação”, nas telas do artista o figurativismo interage com sombras e luzes de uma abstração lírica que desconstrói a tradição conhecida na História da Pintura. Na referida série, Vladimir estabelece uma relação entre fragmento e inexistente totalidade. Entre temática e interpretação. Entre a visão e os muitos sentidos de que dispomos para captar o mundo (MARKS). Dentre outros aspectos, reafirmamos, a arte de Vladimir Machado se lança à contemporaneidade porque há algo que assim a caracteriza do ponto de vista do espaço articulando fragmento e algo mais amplo, que nunca se esgota na visualidade. Trata-se de uma dinâmica diversa daquela que envolve a pintura moderna bem como diversa daquela que envolve a pintura narrativa anterior ao modernismo. E diversa da pintura clássica. Recuando no tempo, observe-se que no classicismo, o espaço relacionava-se à finitude em busca de uma síntese por vezes inscrita na linearidade. Generalizando, pode ser dito que a temática era enfocada de modo narrativo com conotações miméticas voltadas para um ideal.

O afastamento do mimetismo já estava no bojo da arte moderna, principalmente a partir das desconstruções dadaístas que vão ao plano do objeto. Na pintura moderna a questão espacial centraliza-se em grande parte na negação da perspectiva geométrica. Ainda que alguns surrealistas tenham recorrido a ela, eles o fizeram, assim como Dali, através de certas desconstruções. Pode ser dito que, no caso da pintura, o que por princípio diferencia o moderno do contemporâneo situa-se no viés filosófico. No modernismo, do ponto de vista do espaço, a pintura de certo modo desconstruiu a objetividade ao tomá-la como antítese. Mas essa antítese visava a uma síntese voltada para um espaço concluído, limitado e finito. Mesmo nas incursões surrealistas, a ordem do quadro relacionava-se a uma totalidade que posiciona o espaço como síntese implicando finitude e limite. De modo diverso, a pintura hodierna enfatiza antíteses ao lançar-se à reunião de contrários e / ou de diferenças, sem preocupações com uma síntese. Sua espacialidade não se revela conclusiva. E cria tensões entre o finito e o infinito.

Outra vez retrocedendo no tempo, pode ser observado que no Barroco ocorreram transformações significativas que se opunham à ideia de finitude e acabamento (ORS), e propiciavam uma apreensão de espaços múltiplos e infinitos. Enfocadas por diversos autores, tais transformações merecem ser estudadas numa relação com alguns traços da contemporaneidade, do ponto de vista espacial. Sem entrarmos nos méritos e critérios históricos, na pintura contemporânea, do ponto de vista plástico, o espaço não se revela como fechamento, uma vez que se instauram lugares que

ultrapassam o “suporte” numa convergência da finitude e da infinitude, repetimos. Outra característica em favor do nosso argumento diz respeito à interação do conjunto de obras. Observe-se que na pintura moderna, assim como na pintura que prenuncia o modernismo, os artistas quase sempre produzem quadros isolados. Embora aproximadas pela temática, as *Ninféias* de Monet, por exemplo, não concentram do ponto de vista espacial relação de pertencimento. Cada quadro faz-se unidade. Uma mostra, uma coleção de quadros. Entanto o referido pertencimento já se esboçara, em alguns aspectos, na *Bíblia* de Chagall. Por outro lado, embora muitos dos trabalhos de Picasso relacionem-se sob o ângulo temático, figurações como por exemplo os minotauros revelam-se apenas imagens recorrentes.

Naquele período, encontramos na pintura, na gravura e no desenho uma visão unitária. Enquanto na pintura contemporânea os trabalhos constituem ambiência acolhedora do corpo. Uma ambiência advinda do encontro de fragmentos que interagem no conjunto de obras quase sempre de grandes formatos. No rol dos inúmeros artistas brasileiros que apresentam tais características, dentre outras comuns à arte hodierna, mencionamos, a título de exemplo, a produção artística de João Câmara, de César Romero, e de Rita Manhães [3]. Com diferenciações singulares, seus trabalhos caracterizam-se por abordagens espaciais próprias da contemporaneidade. Na pintura desses artistas, assim como na de Vladimir Machado, partes de um quadro situam-se nos outros. E no seu conjunto ou de per si criam-se espaços que não se limitam ao suporte. Com parâmetros próprios, há uma pintura caracteristicamente contemporânea. Por conduzir oposições, por confrontar espaços finitos e infinitos, nessa pintura, que pode ser figurativa ou abstrata, elimina-se a idéia de “suporte” porque seus espaços atuam além dos limites da tela. Do ponto de vista expressivo, de modo sutil, e até irônico, certos artistas atuam através de estranhamento e de desconstruções, para inovar o universo pictórico através de uma ruptura com a tradição. E incluem-se na tradição até mesmo os parâmetros da pintura moderna.

Por força do estranhamento, na pintura de Vladimir Machado convivem perspectiva geométrica e sua desconstrução através do abstrato, e de fragmentos espaciais que, ao mesmo tempo, separam-se e interpenetram-se perfazendo oposições e aproximações espaciais. Acentuando secções espaciais, o pintor adoça e exaspera texturas. Vai ao escorço e ao esboço para deixar espaços entreabertos criando expectativas. Essas expectativas nos conduzem ao enfrentamento das oposições criadas entre a parte e o todo que nunca se completa. Através de lugares incompletos, Vladimir relaciona tradição e atualidade, sem, no entanto, recorrer ao *revival*. Ao visitar Vermeer, Cézanne, Gauguin, Kandinsky, bem como ao olhar os gregos e os orientais, Vladimir realiza um diálogo através do poético. Desse modo, ele não reproduz a “fala” dos seus antecessores. Não os repete. Nessa visita histórica, ao tangenciar o motivo ou a composição ou o colorido, Vladimir realiza uma “apropriação” de natureza metafórica. Ele ouve e interpreta a tradição para estabelecer uma dialética com ênfase na antítese. Para isso ele instaura espaços coloridos que tangenciam o virtual, no sentido definido neste escrito. Em esquiva da linearidade, a cor transforma-se por meio das texturas destacando luzes e sombras quando a ambiência da mostra envolve o visitante. Então a cor revela qualidades táteis. Não se trata só de percepção visual. E entre as inúmeras Banhistas encontramos releituras e desconstruções. E lá está Pérola Negra em diálogo com Vermeer. Porque aqui Copacabana não é uma paisagem com estrelas de Hollywood.

Ressalte-se que Vladimir Machado enfatiza tensões entre luzes e sombras ao criar sua paisagem imemorial. E ao visitante é dado perceber um entrecruzamento dos sentidos (MARKS) ao situar-se nesse lugar. Ao situar-se ante os ruídos do calçadão. Ante a paisagem que respira e transpira. Ante o movimento e as tensões que nos reúnem ao mundo onde somos atores. Imprimindo ao fazer artístico forte sentido introspectivo, o título da referida mostra não se refere ao anedótico ou à tradução da objetividade ao alcance descritivo do verbo. No título *Banhistas de Copacabana* o pintor caminha do silêncio da linguagem à pausa da fala. Vladimir não se ocupa da praia como espaço de lazer, nem como contemplação alienante das belezas do bairro como cartão-postal, nem como visão seletiva a isolar Copacabana do resto do mundo. Nessa visitação às *Banhistas de Copacabana*, o olhar percebe-se como quebra do ritmo do belo idealizado. Nessa visão da praia, tudo se inicia quando o corpo sofre os percalços da cidade. Quando o corpo recebe “tatuagens” de sombras e luzes. Quando a paisagem se sombreia sob o vermelho e o amarelo solar. Quando Copacabana e o mundo fragmentam-se. Quando Vladimir surpreende o Deus-Sol convivendo com os “habitantes” do lugar.

Nessa ambiência o humano se descobre aos vestir-se e despir-se de roupa e tempo. A rua pulsa. O calçadão fervilha de uma inquieta quietude. Nessa paisagem, intuímos o que não se vê entre a areia e as águas. Entre o céu e o mar. Então, cabe agora refletir sobre os sentidos do corpo erotizado. E cabe refletir sobre o corpo enquanto lugar. E pensar nesse corpo na condição de objeto do tempo. Então, as oposições e diferenças sincronizam-se. Copacabana não se afigura somente campo ensolarado. Nessa paisagem há sombras. Há velamento. A vida e seu oposto tensionam-se entre luz e sombra. E, envolvendo-nos, Copacabana torna-se lugar imemorial receptivo ao visitante. E aqui, lembremos, Vladimir registra a relação entre o humano e a urbe a desvelar Copacabana de corpo e alma.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio do Valle Leal e Lydia do Valle Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, s./d.

MARKS, Lawrence. *The Unity of Senses. Interrelations among the Modalities*. New York: Academic Press, 1978.

ORS, Eugenio d'. *Du Baroque*. Trad. Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, 2000.

Notas

[1] Doutora em Filosofia, Professora da UFRJ, Membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte, Membro da Comissão Cultural do IBEU. E-mail: miriancarvalho323@gmail.com

[2] Dentre outros trabalhos de nossa autoria consulte-se: CARVALHO, Mirian. *Metamorfoses na Poesia de Péricles Prade*, São Paulo: Quaiquer, 2006. Livro premiado em 2007 pela União Brasileira de Escritores / RJ.

[3] Sobre esses artistas foram publicados os seguintes textos de nossa autoria: CARVALHO, Mirian. “O Trans-realismo de João Câmara em Duas Cidades” In *Jornal da ABCA* N° 3, São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte, setembro / 2002, p. 11. CARVALHO, Mirian. “Os Lugares da Crítica: reflexões sobre o tempo a partir da pintura de César Romero”. In *Os Lugares da Crítica de Arte*. Org. Lisbeth Rebollo Gonçalves e Anna Teresa Fabris. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial, 2005, pp. 155-179. CARVALHO, Mirian. “A Contemporaneidade da Pintura de Rita Manhães”. Rio de Janeiro: IBEU, 2009 (catálogo da mostra de pintura).

O conhecimento popular e os novos suportes midiáticos

Valterlei Borges ¹

O presente artigo pretende apresentar alguns dos novos suportes de mídia e comunicação e sua relação com as manifestações populares, de modo a identificar as potencialidades que essas novas plataformas midiáticas podem oferecer à cultura popular como meio de divulgação e inserção no mundo contemporâneo. Visto que, de forma geral, pelo menos inicialmente, a modernidade tardia e o desenvolvimento dos meios de comunicação poderiam agir negativamente sobre os conhecimentos e a cultura popular, essa posição, agora, começa a ser questionada, uma vez que os próprios meios contemporâneos de comunicação podem ter um papel relevante para a sobrevivência, a continuidade e a (re)produção dos bens simbólicos populares.

Os novos suportes midiáticos (vídeos digitais, câmeras fotográficas digitais, YouTube, MySpace, Twitter, Orkut, entre outros) podem se destacar como ferramentas úteis na formação e na transmissão de conhecimentos populares. O conhecimento que antes era passado através da oralidade, pode hoje ser perpetuado para futuras gerações através de um vídeo digital ou de uma gravação num mp3 ou ipod. A apropriação desses bens por parte dos produtores e dos mestres de cultura popular podem se tornar poderosas armas num momento da história que, cada vez mais, tende a se desmaterializar e se auto-inventar através da tecnologia e dos meios de comunicação, a exemplo do que já faz a música, a literatura e as artes visuais – que estão absorvendo o que a tecnologia e os meios de comunicação contemporâneos podem oferecer.

Na medida em que a popularização dos meios de comunicação e dos suportes de mídia passam a chegar em locais remotos do Brasil, é de se pensar a respeito da adequação e das possibilidades que essas ferramentas podem oferecer às manifestações da cultura popular brasileira. Talvez o maior incentivo para que essa apropriação aconteça seja a própria política que o Ministério da Cultura vem adotando nos últimos anos: editais públicos para seleção de projetos culturais, editais públicos para os Pontos de Cultura² e, em alguns casos, adotando iniciativas inovadoras durante o processo de seleção, a exemplo de alguns editais públicos voltados aos povos indígenas, onde a inscrição no processo seletivo se dava partir de gravações em áudio e/ou audiovisual³, visto que muitas comunidades indígenas teriam dificuldades em se enquadrar nos trâmites burocráticos exigidos pelo MinC. Aliado a isso, todo Ponto de Cultura conveniado com o MinC recebe um kit multimídia para fazer seus próprios trabalhos e se conectar com o mundo.

Pois bem, o que pretendemos com essa pequena explanação é apontar como as Políticas Públicas adotadas pelo Ministério da Cultura estão se esforçando no sentido de implementar, mesmo às populações mais afastadas da cidade e com dificuldades em manusear equipamentos digitais, as ferramentas mínimas necessárias à inclusão e à cidadania digital, visto que hoje não se trata apenas da antiga dicotomia inclusão

digital x exclusão digital, mas antes da participação ativa enquanto cidadão nos processos contemporâneos de inserção em sociedade e no espaço público.

Uma das ações do MinC, no Programa Mais Cultura, chama-se Cultura Digital, e tem como finalidade dar o suporte tecnológico mínimo para a preservação e continuidade das comunidades e das manifestações populares a partir da seleção via edital público. O trecho abaixo, encontrado no site do site do MinC, é um pouco longo, mas esclarecedor sobre o assunto:

Com a Cultura Digital, as comunidades poderão gravar sua própria imagem, como acontece com o Ponto de Cultura Vídeo nas Aldeias, com os índios Ashaninka e Kaxinawá, no estado do Acre, em que há uma inversão no tradicional processo de registro da imagem audiovisual das manifestações populares. Ao invés de serem filmados por um olhar externo, os índios são capacitados para utilizar uma câmera de filmagem, fazer roteiros e edição, e assim, se apresentam por eles mesmos. Outro Ponto de Cultura, Thydewá – índios on line, apresenta um processo semelhante interligando em rede os índios do nordeste brasileiro, principalmente nos estados da Bahia e Alagoas; as comunidades estão sendo capacitadas para produzir a sua página na internet, criando um sistema de comunicação próprio, fortalecendo o seu protagonismo.

Com a Cultura Digital, cada Ponto recebe um estúdio multimídia. É um equipamento nada sofisticado, quase caseiro (mesa em dois canais de áudio, filmadora, gravador digital e dois computadores que funcionam como ilha de edição), mas permite gravar um CD, produzir um vídeo, colocar uma rádio no ar e uma página na internet, tudo com programas em software livre. O equipamento digital deixa de ser apenas um meio, uma ferramenta e passa a ser entendido em sua dimensão filosófica, por isso o tratamos como cultura. Desta forma, cada comunidade pode gravar sua música, registrar sua imagem e colocá-las no ar, exercitando o processo de troca cultural entre os Pontos. Pela internet será possível produzir um programa de rádio com pessoas em diversas regiões do País (e mesmo em outros Países), ou então compor uma música coletivamente, experimentar novos sons, ritmos, timbres...; juntar tambores japoneses, o Taykô, com percussão baiana.⁴

O segundo parágrafo do texto em destaque nos faz lembrar a colocação de Beatriz Sarlo (2002, p. 49) quando diz que “quanto maior a dependência de uma cultura dos progressos técnicos e científicos, maior é a necessidade de um sistema de traduções dos problemas técnico-científicos em termos culturais”. Dessa forma, ainda segundo Sarlo, o que deve ser feito é uma apropriação dos recursos tecnológicos pelo viés cultural e artístico e os protagonistas dessa iniciativa devem ser os próprios criadores e/ou artistas, caso contrário esse espaço será ocupado pelos tecnocratas. Nesse sentido, não nos resta dúvida de que as manifestações populares e artísticas devem sim dialogar com essas ferramentas e se reinventar dentro do espaço social-tecnológico em ascensão.

Para exemplificar na prática as possibilidades dos recursos das novas mídias, basta lembrar que hoje existir é estar na rede⁵: o grupo ou artista que está fora dessa teia tende ao desaparecimento ou pelo menos ao enfraquecimento enquanto manifestação cultural ou artística, já que chegará apenas fisicamente aos lugares, ficando impedido de dar maiores saltos ainda devido às barreiras geográficas.

Cabe salientar que no século XXI um grupo ou manifestação artística/popular não pode se deixar impedir pelas barreiras geográficas e sociais. Existem possibilidades ao alcance de todos, porém, é importante percebermos que mesmo para estarmos

cientes sobre o que está acontecendo e às possibilidades existentes, muitas vezes temos que estar conectados e em rede com outros atores, dialogando e criando conexões de trabalho, trocas, experiências, saberes.

Pesquisando sobre o assunto, achei um vídeo sobre a comunidade paratiense com o qual muito me identifiquei, pois morei em Paraty durante 15 anos da minha vida: trata-se de um documentário de 25 minutos sobre a vida caiçara⁶, disponibilizado no YouTube⁷. Encontrar esse curta-metragem no YouTube foi, em parte, rever alguns anos da minha vida, da minha história, da cidade onde morei, foi também rever pessoas que conheci e lugares por onde caminhei na minha adolescência, e foi ainda escutar a Ciranda dos Coroas Cirandeiros de Paraty, que muito dancei e ouvi durante minha estadia naquela cidade.

No entanto, faço esse relato pessoal mais para exemplificar a importância e a necessidade de iniciativas como a do curta-metragem “O caiçara de Paraty”. Nele podemos ver e ouvir modos e conhecimentos populares não só pela tradição da via oral que é passada de geração a geração, mas através de um vídeo digital, suporte tecnológico que leva essa mesma mensagem para além da comunidade e, ao mesmo tempo em que preserva identidades locais e bens culturais materiais e simbólicos, esse trabalho também tem o mérito de dar voz e atenção ao povo caiçara, pois seja em que lugar for todos podemos conhecer e saber da existência e de algumas histórias e modos de vida daquele povo, bastando para isso apenas um clique.

Para finalizar, defendo a ideia de que toda comunidade, esteja ela localizada qualquer parte do Brasil, tenha essa mesma possibilidade, pois assim será possível discutir e pensar em problemáticas e soluções em âmbitos locais, trocar informações com outras comunidades, dividir saberes e conhecimentos, formando uma rede que possa ter seus respectivos discursos e vozes independentes. O ideal seria ainda, a meu ver, chegar num momento em que os mediadores e acadêmicos do curta “O caiçara de Paraty”, para ficarmos no exemplo citado, deixassem de existir (pelo menos no filme), só existindo as vozes locais.

Referências

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lucia Helena (Org.). Valores: arte, política, mercado. Belo Horizonte: UFMG / ABRALIC, 2002, p. 37-55.

Notas

¹ Graduado em Produção Cultural pela UFF (2007) e mestrando em Ciência da Arte pelo PPGCA/UFF. val.borges@gmail.com

² Para ter acesso às Políticas Públicas do MinC, acessar: www.cultura.gov.br, acesso em 15-10-2009.

³ Mais informações e um vídeo com depoimento de um líder indígena pode ser visto em: www.cultura.gov.br/site/2009/09/02/pontos-de-cultura-indigena-na-raposa-serra-do-sol/, acesso em 15-10-2009.

⁴ In: http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/?page_id=21, acesso em 15-10-2009.

⁵ Ver o artigo: BORGES, Valterlei. A indústria cultural em tempos de popularização da internet – Um olhar sobre a cena musical brasileira. In: <http://arteinstitucional.com/outubro/artigovalterleiborges.html>, acesso em 15-10-2009.

⁶ Caiçara é uma palavra de origem tupi que se refere aos habitantes das zonas litorâneas formadas principalmente no litoral do Estado de São Paulo. Também existe a "cultura caiçara" no litoral paranaense e litoral Sul do Estado do Rio de Janeiro. Inicialmente designava apenas a indivíduos que viviam da pesca de subsistência. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cai%C3%A7ara>, acesso em 15-10-2009 às 15:16.

⁷ O documentário encontra-se dividido em três partes. Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=SHwWRm7LVpk&feature=related>, acesso em 15-10-2009 às 15:00; parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=Bia7vUf9Zro>, acesso em 15-10-2009 às 15:16; parte 3: <http://www.youtube.com/watch?v=BI3a1mXIUDk>, acesso em 15-10-2009 às 15:28.

A encenação no âmbito social: imagens, narrativas e personagens

Victor Hugo Neves de Oliveira ¹

Introdução

A pesquisa apresentada neste trabalho busca investigar a partir da abordagem visual o contexto de algumas relações que se estabelecem entre pesquisadores e pesquisados no âmbito social, através da influência do suporte fotográfico, propondo, com isso, um requinte na observação e análise das imagens obtidas. Para tanto optamos, aqui, por examinar as fotografias (datadas de 2009) que retratem a realização da Dança de São Gonçalo de Amarante encenada no povoado quilombola denominado Mussuca, localizado na cidade de Laranjeiras (SE) e seus representantes: são gonçalistas, devotos, moradores da região, pesquisadores e turistas. Supomos, entretanto, que as informações fornecidas pelos mestres populares carregadas de dramas reais, problemas da vida social e particularidades são essenciais para todos aqueles que desejem, em algum momento, conhecer de fato o conjunto estrutural de nossos estudos; temos em vista que a produção aqui versada é parcial e limitada e se funda – como as demais – em uma escala de valores que tem por efeito a consolidação de ideais hierárquicos, que estão estritamente vinculados ao poder de ação na sociedade, donde surge a idéia do conhecedor que “evoca a imagem de um cavalheiro impecável – culto, bem educado e bem vestido, de comportamento discreto opiniões comedidas, dotado de autoconfiança e, acima de tudo, um homem de supremo bom gosto” (PRICE, 2006, p. 27); cuja antítese é a imagem do próprio selvagem que sem uma educação adequada tende a “entregar-se a um comportamento ruidoso e às vezes até lascivo, confunde lendas e mitos com a verdadeira história (...) e não possui sequer uma parcela de competência do Conhecedor em questões de bom gosto e de belas artes”. (PRICE, 2006, p. 28)

Apreendemos, pois, uma hierarquia de autoridade que nos fornece o ensejo de edificar informações e conhecimentos sobre manifestações que não nos pertencem, ao passo que não legitima aos seus produtores a responsabilidade de reconhecer as próprias obras. Este fenômeno induz-nos a valorizar mais as atividades dos cientistas sociais do que as obras produzidas pelos membros de determinada comunidade, o que nos aproxima mais dos textos elaborados do que das realidades propriamente ditas e, por fim, nos distancia dos estilos fomentadores de reflexões para nos avizinhar de um padrão intelectual que caracteriza a unanimidade.

Obviamente, o procedimento do registro etnográfico das representações artísticas populares deve ocorrer, mas ele não deve ser restrito a massa universitária e muito menos servir de substituto da dança, música e qualidades estéticas manifestadas. Se compreendemos haver uma grande diferença entre o mapa e o território, porquanto, o mapa é uma realização superficial, ou seja, sem profundidade do que representa, não devemos ter dificuldades de pensar sobre a pouca abrangência que um texto ou fotografias possuem acerca de uma manifestação artística popular qualquer.

Certamente,

... ao se propor realizar uma pesquisa de registro etnográfico de uma dança popular tradicional devemos atentar para que ela seja abrangente em todos os aspectos culturais implícitos e explícitos. (CUPERTINO, 2006, p. 148)

Todavia, ainda assim acreditamos que nenhuma pesquisa substitui ou corresponde à prática direta de visualizar, conhecer e dialogar com os mestres populares. Por isso, a investigação proposta se torna um modo de conciliar e expandir experiências para além de seus limites físicos sem, contudo, ter potencial de tomar o lugar da Dança de São Gonçalo de Amarante e dos saberes populares que a codificam. A pesquisa é, pois, um convite a terra de Laranjeiras, um chamado à visita de Sergipe e, por fim, um modo de convocação à produção crítica elaborado pelo contato com o fenômeno que estrutura a cultura, enquanto ser social, o homem.

Imagens, narrativas e personagens

A análise estrutural da imagem fotográfica, neste trabalho, exorta-nos a buscar conexões entre a realidade social e seus suportes referenciais, ou seja, os retratos, possibilitando-nos a apreensão da Dança de São Gonçalo de Amarante através de um sistema de aspectos plásticos (cores, texturas, formas) e icônicos (arranjos situacionais e representação artística) expressos no ritual e capturados pelo ato fotográfico; conduzindo-nos, assim, a compreensão de que a fotografia não projeta apenas o instante como uma experiência radical do momento, mas incita-nos a um entendimento da História e, por conseguinte, de nossas tradições; induzindo-nos, desse modo, a ideia de que ao ato fotográfico não basta um momento tampouco a apresentação de poses fixas, o registro fotográfico é uma estrutura dinâmica, de conexão permanente entre o passado, presente e o futuro, cujo valor em etnografia está menos na descrição que propõe e mais na análise que promove.

Por isso, tendo em vista que a pesquisa proposta objetiva perseguir a ideia de uma abordagem visual da cultura popular que nos aproxime da realidade dos atores sociais e não se detenha a um suporte técnico de registro, como tantos outros, adotamos o conceito de imagem-narrativa² desenvolvido por Everaldo Rocha, para imprimir uma dimensão de temporalidade à fotografia e, com isso, tornar a imagem um elemento que não se reduz ao registro, mas, sobretudo, expõe expressões culturais, histórias, traços sociais, organizações humanas e posicionamentos.

Certamente, a fotografia é matéria plástica e não fixa ou permanente justamente pela base estruturada pelo fotógrafo, fotografado e espectador; aí, organizados para o estabelecimento de um conjunto de relações vivas, em processos abertos e, portanto, em formação; sem a intervenção do homem a fotografia se limitaria a arquivos, equivocadamente compreendidos, o que implementaria a ausência de fluidez e de considerações acerca de seu agente de produção e, por consequência, de seus elementos simbólicos. O olhar é o eixo central da necessidade humana na organização e articulação desta potência de imagem-narrativa porquanto participa tanto da produção – no estudo, posicionamento estético e político, e seleção do fotógrafo em seus processos de captura além de apresentar-se no comportamento do fotografado ante a máquina – quanto do produto – na percepção do observador às imagens capturadas e em sua resposta às fotografias.

A fotografia é, pois, o estabelecimento das relações triangulares entre sujeitos, que engendra um estado sensível e se redimensiona para além da representação da realidade fomentando a construção de uma poética visual.

Essa dimensão se faz presente na medida em que ao se conceber uma abordagem fotográfica documental sobre determinado tema, essa concepção ocorre como uma narrativa, buscando imprimir em cada parte sua (cada imagem) uma intensidade de presença que permita a cada imagem ser representativa do universo apresentado (em termos de informação e de interpretação subjetiva) ao mesmo tempo que possa compor com as demais imagens uma narrativa conjunta. (ROCHA, 2004, p. 34)

Este conjunto deve, mormente, valorizar a expressão de continuidade gestual, espacial e temporal, abordando, desse modo, uma montagem relacional e um método que direcione e estabeleça o vínculo entre os retratos.

Entretanto, se anularmos a potência do olhar e adotarmos em nossa concepção fotográfica uma construção contrária aos princípios da imagem-narrativa (fundada em poses fixas e momentos oportunos) qual fórmula organizada carente de expressão e de aspectos comunicativos e se partirmos do pressuposto que, de fato, a “fotografia transforma em cena o que vivemos” (NEIVA JR., 1994, p. 64) torna-se imprescindível considerarmos a partir de tal abordagem visual da cultura qual o papel dos atores sociais (comportamento dos fotografados) ante o registro.

Se é verdade que:

A partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda; ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (BARTHES, 1984, p. 22)

Acreditamos que os atores sociais se tornam em tais procedimentos e atos fotográficos potências de “personas” estruturadas pelo conjunto de projeções de seus criadores (os atores em questão) sem, todavia, ser uma produção verossímil ou contígua a própria personalidade; a personagem é, pois, um modo de o indivíduo se preparar e relacionar com o mundo à guisa de figura plástica, sem o comprometimento, entretanto, de que exista, de fato, em um mundo intersubjetivamente compartilhado.

Aí, talvez, resida uma pequena falta nos processos de pesquisa que se articulem como procedimentos de arquivo, pois, acreditando conversar, entrevistar e fotografar os atores comprometidos com determinada trama social, não fazemos mais do que investigar suas personagens. Isso se dá não apenas porque o comportamento humano é plástico, mas também pela nossa abordagem que contribui a formação da encenação no âmbito social.

Neste ínterim, contudo, percebemos haver instaurado entre a representação e a ordem social não um isolamento e mais do que uma continuidade sustentável, existe uma interpenetração que preserva, dinamiza e garante validade a ambas as esferas, porquanto estudar a cena é também “penetrar e estudar a razão social dos seus atores”. (MATTA, 1997, p. 255) Assim, o papel de personagem não pode ser visto desvinculado da vida pessoal de quem o representa, mas como indissociável desta; atesta este relacionamento intrincado entre a personagem e o ator o fato de a figura representada não possuir um lugar concreto na vida social. Afinal, “a personagem

não existe, biologicamente falando” (ASLAN, 1994, p. 63), sua existência é uma remodelação do corpo físico e cultural do ser que se mostra.

Há, pois, a possibilidade destas personagens serem avaliadas como “símbolos sociais”, que conquanto superficiais pela remodelação que promovem podem confirmar determinados comportamentos, posicionamentos e aproximar-se de valores próprios de determinada comunidade, fazendo-nos compreender que configurando-se em suas relações com os pesquisadores como personagens, os atores não perdem sua integridade enquanto homens, mas se desdobram em elementos da representação. Não nos concentramos, aqui, portanto, para invalidar processos de captura de imagens ou investigativos em etnografia, propomos tão somente uma pesquisa que aborde, com clareza, os agentes humanos e promova deslocamentos em nossos estudos a partir da instalação de determinadas incertezas, relativizando, desse modo, nossos padrões.

O conceito de imagem-narrativa, buscando imprimir a dimensão de temporalidade à fotografia, assinala a necessidade de uma pesquisa mais ética que se funde menos em parâmetros descritivos – onde os atores sociais se disponham a testemunhar a presença do pesquisador ou objetos de relevância na trama social – e sim em possibilidades de análise através da fotografia documental – ocasião em que a imagem enquanto linguagem ultrapasse o campo do registro técnico e se posicione como representação artística; a relação do ator social com esta última abordagem é livre, o que acentua os elos entre os sujeitos da investigação e garante uma articulação entre imagens materiais e imateriais validando afetos.

A pose é, pois, substituída pelo movimento apreendido no ato fotográfico e as narrativas experimentadas por cada indivíduo-leitor provocam uma nova percepção tanto do espaço quanto do tempo que nos aproxima às realidades representadas, auxiliando-nos, desse modo, a compreender a maneira como a imagem comunica e transmite mensagens. Aí, a imagem-fotográfica adquire uma forma expressiva, “pois envolve a própria natureza da Arte e, portanto, a questão de sua importância cultural”. (LANGER, 1962, p. 83)

Daí, depreendermos que as possibilidades de avançarmos no campo de nossos conhecimentos populares se concentram no aprofundamento de nossas investigações e, sobretudo, nos relacionamentos fundados no âmbito da pesquisa social; toda pesquisa gera um corpo de informações, todavia, para torná-las conhecimento faz-se mister processá-las com integridade através do contato com aqueles que nos induzem a representar com imagens o mundo em que vivem e as realidades as quais se sustentam.

Referências

- ASLAN, Odette. O Ator no Século XX. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARTHES, Roland. A Câmera Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CUPERTINO, Katya. Nas Entrelinhas da Expressão. Belo Horizonte: Cuatiara, 2006.
- LANGER, Susanne. Ensaio Filosóficos. São Paulo: Editora Cultrix, 1962.

MATTA, Roberto Da. Carnavais, Malandros e Heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
NEIVA JR, Eduardo. A Imagem. São Paulo: Ática, 1994.
PRICE, Sally. Arte Primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
ROCHA, Eduardo Imagem e Cultura Popular: Uma Abordagem Fotográfica Documental. In.: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. Vol 1, n. 1, 2004, 33-41p.

Notas

¹ Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte / Mestrado (PPGCA/ UFF); Bacharel em Dança (UFRJ).

² Refere-se a um determinado tipo de fotografia documental, que contém, em sua concepção e realização, uma dimensão de temporalidade que vai além daquela implícita em sua evidente característica de registro.

Do cinema: Deleuze e o plano de imanência das imagens

Bruno Wagner Santana [1]

Uma vez voltado para o cinema, quais contribuições podem advir ao pensamento? Se Deleuze adentra o mundo cinematográfico, certamente não é por mero capricho que o faz, mas porque pôde ver algo ali capaz de impulsionar seu pensamento. Quais questões Deleuze traz consigo, ao voltar-se para o cinema? O que entendeu ele ao dizer que buscava fazer uma análise imanente do movimento [2]?

No primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson toma a noção de imagem como saída possível para o velho problema que cerca a oposição realismo/idealismo. Por um lado, diz ele, existe um sistema de imagens que chamo minha percepção, e cuja imagem privilegiada é ‘meu’ próprio corpo. Esta imagem, o corpo, é como o centro em relação ao qual todas as outras imagens variam. Por outro lado, há, concomitantemente a esse centro, as imagens variando por elas mesmas, que é o que ele chama universo (acentrado). A questão é: como se explica que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas diferentes, um onde cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas [universo acentrado], o outro onde todas variam em função de uma única [3] [universo centrado], de uma única imagem privilegiada, de um centro que é o próprio corpo e que gera a percepção?

Deleuze se apropria da tese bergsoniana sobre a imagem para, com isso, adentrar o cinema e mostrar que seus autores, artífices da imagem, são também grandes pensadores –ainda que operem via um pensamento que se dá não através de conceitos, mas de imagens. E que pensamento seria esse que Deleuze extrai do cinema? Um pensamento que extrapola as coordenadas metafísicas, coordenadas que compartimentam o real num conjunto de oposições (um/múltiplo, verdadeiro/falso...) e que por isso acabariam por perder o movimento infinito, congelando este num sistema estanque de binariedades contrapostas. Ao contrário dessa ‘imagem clássica do pensamento’ (que será melhor exposta mais à frente), Deleuze visa extrair do cinema um pensamento que alcance consistência sem compartimentar os movimentos do infinito:

O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, desse ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física). [4]

No século XIX havia uma concepção que opunha o movimento, como realidade física no mundo exterior, no espaço, à imagem, como realidade psíquica na consciência. Mas como passar de uma ordem à outra? [5] Bergson, visando escapar a esse dualismo clássico, irá igualar imagem e movimento (IMAGEM=MOVIMENTO), de modo tal que poderá dizer, diferentemente de Husserl, que toda consciência é alguma coisa [6]; ou seja, para Bergson a consciência não se dirige às coisas, pois já se encontra imersa nelas mesmas. E, sendo assim, a

oposição praticada anteriormente entre o psíquico (imagem) e o físico (movimento) cai por terra, pois imagem e movimento são uma coisa só.

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa –uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”.(...) Em uma palavra, consideramos a matéria antes da dissociação que o idealismo e o realismo operaram entre sua existência e sua aparência. [7]

O problema, como se pode ver, que está por trás e fundamenta a identidade postulada primeiramente por Bergson entre imagem-movimento [8], é a oposição que segmentariza sujeito e objeto, idealismo e realismo, consciência e mundo...; é justo dessa oposição, que caracterizou a metafísica e a psicologia clássica, que Bergson e Deleuze querem escapar. É partindo desse viés que Deleuze irá recorrer ao cinema:

Se o cinema não tem de modo algum por modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade dos centros, a variação dos enquadramentos o leva sempre a restaurar vastas zonas acentradas e não delimitadas, desfocadas, não enquadradas: ele tende então a reencontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, percepção total, objetiva e difusa.[9]

Em sua análise do cinema, Deleuze toma por ponto de partida a concepção bergsoniana de que o mundo constitui uma variação universal de imagens que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas faces, como numa massa informe onde não se pode distinguir nenhum corpo sólido, haja vista o estado demasiado quente no qual se encontram –estado de variação universal, marulho universal onde não há quaisquer eixos, nem centros, nem esquerda nem direita, nem alto nem baixo... [10] –pólo acentrado por excelência. No entanto, por outro lado, nesse universo acentrado onde tudo reage sobre tudo, surgem em determinados pontos do plano alguns intervalos, ou seja, na conexão entre as imagens irrompe uma distância, um hiato, assim instaurando um ponto de imprevisibilidade no plano: em virtude desse intervalo aparecem reações retardadas e lentas entre as imagens, que passam a não mais prolongar automaticamente as excitações recebidas, mas que privilegiam certas faces e elementos, selecionando-os e gerando assim um novo movimento [11]–pólo centrado por excelência, pólo que coincide com o aparecimento da subjetividade, das imagens ou matérias vivas, que surgem de maneira substrativa, ou seja, instaurando um “a menos” no universo maquínico [12] e acentrado das reações entre as imagens.

A questão que então aparece é saber como falar desse mundo onde as imagens existem por si, espécie de metacinema [13] onde elas não se endereçam a ninguém – como vê-las, se, no estado em que se encontram, o olhar humano (centrado) já ficou para trás? Como ver, se ali, no plano maquínico, não há sequer olho? É o que, segundo Deleuze, o cinema tentará fazer, tal como se pode ver, por exemplo, no Cine-olho de Vertov [14], onde aparece bem a idéia de que a percepção vai do centro para a periferia e volta da periferia para o centro, ou seja, oscila entre o pólo centrado e o polo acentrado. O curioso é que o cinema, às vezes, parece tender a esse universo acentrado, em que as imagens variam todas entre si (...), e onde uma espécie de alucinação devolve o sujeito à vibração da matéria pura. [15]

Podemos depreender três ideias principais, três pilares que irão guiar o restante da obra de Deleuze sobre o cinema [16]: 1) a imagem é movimento; 2) a imagem é matéria; 3) a identidade entre matéria, movimento e luz (velocidade infinita). As imagens estão sempre agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces. Quer dizer, tudo é imagem-movimento, ainda que as imagens se distingam pelos tipos de movimento que realizem. E, diferentemente da subjetividade, o que existe no pólo acentrado é matéria, estado gasoso [17] onde não é possível estabelecer limites ou distinguir corpos sólidos.

Mas por que Deleuze se reporta ao ‘plano de imanência das imagens’, ao invés do ‘plano de matéria’ –como o fez Bergson em *Matéria e Memória*? Para Deleuze, que ligações poderiam haver entre o cinema e a sua própria concepção acerca do que seja a filosofia?

Aconteceu com Bergson, uma vez: o princípio de ‘*Matière et Mémoire*’ traça um plano que corta o caos, ao mesmo tempo movimento infinito de uma matéria que não pára de se propagar e a imagem de um pensamento que não pára de fazer proliferar por toda a parte uma pura consciência de direito (não é a imanência que é imanência “à” consciência, mas o inverso). [18]

Se a religião, por exemplo, se caracteriza pela transcendência, por um estado de Verticalidade, a filosofia, ao contrário, se caracterizaria por reivindicar um estado de imanência [19]. Ao reivindicar um plano de imanência, Deleuze está demarcando uma oposição com relação ao modo de pensar platônico. Em Platão, representante maior daquilo que Deleuze nomeia por imagem clássica do pensamento, o plano de imanência dos acontecimentos é remetido ao plano de transcendências das Idéias, onde vigoram noções como a do Justo, do Belo e do Bem, de modo que o pensamento deveria estar sempre voltado para o verdadeiro, desejando o verdadeiro. Supõe-se na imagem clássica do pensamento que todos saibam o que seja pensar e que todos sejam capazes de pensar, pois isso se daria como que por uma concordância natural das faculdades, ou seja, aconteceria de maneira inata em nós. [20] Mas, por outro lado, haveria para Deleuze a imagem moderna do pensamento, onde não se trata mais de uma vontade de verdade, pois se há alguma verdade ela foi, antes, uma criação do pensamento; na imagem moderna do pensamento, pensar constitui somente uma ‘possibilidade’, ao invés de um exercício natural, como se pretendeu na imagem clássica do pensamento. [21]

É em relação ao caos que Deleuze vai situar o plano de imanência, este operando um corte daquele e agindo como um crivo:

É uma mesa, uma bandeja, uma taça. É um plano de consistência (...). [22]

E o que caracteriza o caos não é tanto uma ausência de determinação, mas uma velocidade infinita – velocidade infinita essa que em *A Imagem-Movimento* Deleuze identificará como sendo o plano de luz - que torna toda e qualquer determinação evanescente, tal qual figuras que se esboçam para tão logo se apagar.

O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. [23]

Há, como se pode ver, toda uma construção conceitual em Deleuze que, identificando o universo acentrado ao movimento (ou velocidade) infinito, ao caos e

ao plano de luz, tem como intuito ressaltar o caráter ilusório de toda determinação que se pretenda inviolável. É que, ao contrário do que parece, Deleuze não quer eliminar a noção de limite, mas potencializá-la enquanto algo que deve ser ultrapassado, de modo que a idéia que declara haver uma margem limítrofe que separaria um dentro/fora “deixa” de ter importância, pois o que mais interessa a Deleuze é saber se um ser é capaz de “saltar”, ultrapassar seus limites, ir até o extremo daquilo que pode. [24]

O limite (...) já não designa aqui o que mantém uma coisa sob a lei, nem o que a termina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda sua potência. [25]

Assim, se o plano de imanência em *O Que é a filosofia?* se dá como um corte do caos, em *A Imagem-Movimento* Deleuze irá definir o plano de imanência das imagens como um corte (móvel) das imagens-movimento (universo acentrado); corte esse que, desse modo, reuniria e configuraria determinadas imagens, perfazendo então conjuntos abertos [26], blocos de espaço-tempo constituídos a partir mesmo de um universo (movimento infinito) que não possui quaisquer coordenadas, nem do espaço nem do tempo.[27]

Referências

- ALMEIDA, J. Estudos Deleuzeanos da linguagem. Campinas, SP: Unicamp, 2003.
- BERGSON. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- MACHADO, R. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Notas

[1] Bacharel em Psicologia, membro fundador do Corpo Freudiano Juiz de Fora e Pós-graduando do curso de especialização em Arte e Filosofia da PUC-RJ.

[2] DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. p.15.

[3] BERGSON. *Matéria e Memória*. p.20-1.

[4] DELEUZE. *O Que é a Filosofia?* p.59.

[5] DELEUZE. *L'Image-Mouvement*. p.83.

[6] *Ibid.* p.84.

[7] BERGSON. *Matéria e Memória*. p.1-2.

[8] Não se trata de imagem e movimento, como se se tratasse de coisas estanques, pois toda imagem é já movimento, e vice-versa. Portanto, trata-se de uma coisa só: imagem-movimento.

- [9] Cf. DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.94.
- [10] Ibid. p.86.
- [11] Ibid. p.90.
- [12] Ibid. p.87. E não mecânico.
- [13] Ibid.p.88.
- [14] Cf. DELEUZE. L'Image-Mouvement, cap. V, § 3. Com o Cine-olho, Vertov quer atingir o sistema em si da variação universal das imagens, e obter a pura visão de um olho não-humano, um olho que estaria nas próprias coisas, já posto na própria matéria, como se pode ver em Um homem com uma câmera, de 1929. Trata-se de “ver sem fronteiras nem distâncias”. Segundo Deleuze, o que Vertov materialista realiza no cinema é o programa do primeiro capítulo de “Matéria e Memória”: atingir o em-si da imagem.
- [15] PELBART. O tempo não-reconciliado. p.05.
- [16] É importante ressaltar aqui que há no cinema -essa é a interpretação deleuziana- o ideal de esposar esse marulho universal do regime acentrado das imagens. No entanto, na forma de imagem-movimento o cinema só atingirá esse ideal indiretamente, restando assim expandir o que Deleuze irá tratar em Imagem-Tempo, que constitui um segundo momento de sua interpretação acerca do cinema (momento esse que não será abordado no presente artigo). Sobre isso, v. PELBART. O tempo não-reconciliado. Parte I, 1.1.
- [17] DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.86.
- [18] DELEUZE. O Que é a filosofia? p.66-7.
- [19] Ibid.p.60.
- [20] Ibid.p.71-2.
- [21] Ibid.p.73.
- [22] Ibid.p.51.
- [23] Ibid.p.59.
- [24] ALMEIDA, J. Estudos Deleuzeanos da linguagem. p.182
- [25] DELEUZE. Diferença e Repetição. p.68. Para um aprofundamento da noção de limite em Deleuze, ver também MACHADO, R. Deleuze e a filosofia. p.146.
- [26] DELEUZE. L'Image-Mouvement. p.86.
- [27] DELEUZE. O Que é a filosofia? p.53.

Sociedades de Controle e Crise da Imagem-Ação: Mapeando Conexões

Marcelo Carvalho [1]

Introdução

O que a emergência das sociedades de controle [2] (SCon) sobre as sociedades de disciplina (SDis) e a crise da imagem-ação no cinema, ambas identificadas pelo filósofo Gilles Deleuze, têm em comum? Haveria alguma conexão, além do aparecimento das duas crises a céu aberto ao término da Segunda Grande Guerra Mundial (SGGM) após um longo processo de maturação? Este artigo se propõe a mapear as duas passagens, estabelecendo suas relações subjacentes.

De uma a outra sociedade

A emergência das SDis, ainda no séc. XVIII, resultaram de transformações nas sociedades de soberania (SSob) européias que modificaram o gerenciamento da vida e da morte. Nas SSob, o direito sobre a vida era exercido pelo direito “de causar a morte ou de deixar viver” (FOUCAULT, 1988: 128). Seu signo era o confisco: extorsão de riquezas, do trabalho, dos corpos... da vida. Com o gradual estabelecimento das SDis, o confisco passa a ser uma entre outras formas de organizar as forças a serem submetidas: a questão agora era a de produzir em vez de destruir. O poder é deslocado: passa-se a gerir a vida, mesmo que isso significasse promover massacres intra ou internacionais [3]. Trata-se, nas SDis, do “poder de causar a vida ou devolver à morte” (FOUCAULT, 1988: 130). São organizados os grandes meios de confinamento (família, escola, fábrica, quartel, hospital, presídio), onde o objetivo era o de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares” (DELEUZE, 1992: 219). A questão, do ponto de vista dos gestores, era a de tornar os corpos politicamente dóceis e economicamente produtivos, em estratégias de submissão que visavam, majoritariamente, não mais o suplício, mas o adestramento, produzindo individualidade e obtendo dos corpos o máximo de seu potencial (FOUCAULT, 1987).

O apogeu das SDis aconteceu no início do séc. XX. Após a SGGM, tendo o antigo sistema entrado em colapso, tornaram-se aparentes as SCon: “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (...) São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares” (DELEUZE, 1992: 219-220). Deleuze as caracteriza de maneira precisa. Elas se estruturam por cifras, reguladas por senhas ou por rejeição de acesso (à informação e à circulação) mais do que pela assinatura (identidade do indivíduo) e pelos números de matrícula (posição numa massa), característicos das SDis. Decorre disso a perda de credibilidade nas palavras de ordem, tanto como integração, quanto como resistência. O poder massificante e individuante, que moldaria a individualidade de cada membro dentro de um corpo único, a massa (SDis), passa a agir nas SCon como um analista de amostras e de bancos de dados: a massa é então transformada em

mercados e os indivíduos tornam-se individuais, divisíveis segundo suas tendências (de compra, de consumo). Se o dinheiro, nas antigas sociedades, referia-se ao ouro como medida padrão, nas SDis seu modus operandi é o das trocas flutuantes ajustadas constantemente pela comparação entre moedas. E mesmo os homens e as máquinas devem se adequar: se, nas SSob, existiam as máquinas simples, como as alavancas e as roldanas, a passagem para as SDis ensejou o aparecimento de novas máquinas, agora energéticas, como a locomotiva a vapor. Da mesma forma, as SCon teriam que criar novas máquinas e uma nova operacionalidade por fluxo (computadores, a Internet). Quanto ao homem, se nas SDis ele era um “produtor descontínuo de energia”, nas SCon ele é ondulatório, “funcionando em órbita, num feixe contínuo” (DELEUZE, 1992: 222 e 223).

É evidente que tudo isso acompanha as mutações pelas quais passou o capitalismo após a SGGM. A fábrica, antigo meio de confinamento, se automatizou, e já não é o centro do sistema, que, aliás, tornou-se dispersivo, multifacetado e voltado para os serviços. Este perfil se adequa mal à fábrica, corporificando-se com mais propriedade na empresa, que trabalha com prazos mais imediatos em operações rápidas, contínuas e ilimitadas. O controle social passou a ser exercido pelo marketing. E o indivíduo produtivo e consumidor (o único considerado), de cerceado e confinado (nas escolas, nas fábricas etc.), passa a ser endividado e seguido (por todo o aparato de vigilância e controle áudio-visual e informático). Às prisões, penas substitutivas; às escolas, a formação permanente e continuada, voltada para o mercado; à medicina, a nova medicina “sem médico nem doente” que “substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria ‘dividual’ a ser controlada” (DELEUZE, 1992: 225).

Resulta de tudo isso uma diferença crucial quanto à natureza do funcionamento de cada sociedade. Se nas SDis buscava-se um equilíbrio das forças em uma forma padrão (síntese), nas SCon trabalha-se em constante reavaliação formal, num processo de adaptabilidade infinito. Assim, se na fábrica a mais-valia garantia o equilíbrio entre uma produção que se desejava a mais alta possível contra a política salarial a mais baixa possível, na empresa institui-se como figura-chave a “perpétua metaestabilidade” de salários flutuantes num ambiente de competitividade entre os funcionários. São operações que têm princípios diferentes, opostos: as SDis constroem seu mundo a partir de “moldes” estáveis, enquanto nas SCon a operacionalidade se dá por “modulação” constante, por novas variantes a cada oportunidade:

Os diferentes internatos ou meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é analógica. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é numérica (o que não quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante (...). Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1992: 220-222).

De um cinema ao outro

Deleuze reorganiza o cinema em dois grandes regimes de imagem, da imagem-movimento e da imagem-tempo. No regime da imagem-movimento, do cinema clássico, estão, entre outros, os filmes do realismo americano, a vanguarda cinematográfica soviética dos anos 1920, o expressionismo alemão, as vanguardas francesas do pré-SGGM. O tempo, nestes filmes, aparece de maneira indireta (cronológica) submetido ao movimento “normal” (regras de continuidade), estando sempre no presente (mesmo que utilizando o recurso do flash-back). A imagem-movimento (orgânica) é formada por outras imagens, as imagens percepção, afecção, ação etc. (imagens sensório-motoras que dão nascimento à narração); mas a primazia, de uma forma geral, é da imagem-ação. Há, na imagem-movimento, um “Real” suposto, pré-determinado nos meios bem localizados social e historicamente, sendo a imagem reportada a um centro perceptivo (personagem, câmera). É quando o universo se curva sobre este centro, formando um horizonte de ação – situação a ser modificada: é este o espaço que o herói dos filmes de ação habita, seja ele cowboy ou detetive em um filme noir. A narração, aqui, aspira ao verdadeiro.

O regime da imagem-tempo é o cinema moderno, identificado, grosso modo, com os cinemas surgidos no pós-2GGM. Aqui o tempo aparece diretamente (tempo não-cronológico) na imagem, tornando o movimento “anormal”, aberrante, descontinuo (os cortes entre os planos tornam-se “aparentes”). O passado já não se atualiza em uma imagem presente, antes, passado e presente, indiscerníveis, tendem a trocar de papéis constantemente (o que Deleuze chama de “imagem-cristal”, inorgânica) [4]. A narração desliga-se dos prolongamentos motores, as ações já não se constituem no principal da imagem, que se conecta à memória do mundo, às potências artísticas do falso, ao pensamento etc., em descrições que substituem os objetos contradizendo, deslocando ou modificando as descrições precedentes (real não suposto, crise da noção de verdade).

A passagem entre os dois regimes de imagem se deu por uma crise que tem como motor a quebra do vínculo do homem moderno com o mundo [5], rompimento que aparece no cinema como uma inoperância do esquema sensório-motor: os personagens já não agem ou estão impedidos de agir, entregues a uma pura vidência. O primeiro aspecto desta crise é histórico. A esperança do cinema clássico esteve ligada a um despertar do “autômato espiritual” como potência do pensamento em prol do impulso revolucionário das massas (cinema soviético), de uma composição de movimentos entre a máquina e o homem (cinema francês do pré-guerra), dos EUA como cadinho cultural (cinema americano). No entanto, ali também se encontrava o autômato psicológico: o expressionismo alemão povoou seus filmes com personagens despossuídos de seu próprio pensamento, hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (O Gabinete do Dr Caligari, a série sobre Dr. Mabuse, Metrópolis, O Golem etc.) [6]. O expressionismo intuiu o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã (KRACAUER, 1988), e a esperança do pensamento automático transformou-se no pesadelo da automatização e sujeição das massas, na encenação de Estado (O triunfo da vontade, Leni Riefenthal). A “veracidade” da imagem-movimento havia levado o cinema a um impasse.

Mas as causas externas da crise não se resumem ao nazismo. “A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra” (DELEUZE, 1985: 253), daí a nova imagem ter surgido coletivamente com o Neo-Realismo italiano. Deleuze cita de roldão a guerra e seus desdobramentos, a

vacilação do sonho americano, a emergência da consciência de minorias, a inflação das imagens, a influência de novas formas da literatura, a crise – financeira, de público, de idéias – de Hollywood e a falência dos gêneros. No entanto, há uma motivação ainda maior para a crise. A imagem-movimento conteria, de maneira latente, o germe de sua dissolução, quebrando-se por dentro. Cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles (DELEUZE, 1985) e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno (DELEUZE, 1990), deram nascimento à nova imagem mesmo antes da SGM. Portanto, é na própria imagem que se deve procurar a passagem para o novo regime, em uma crise que tornaria a situação lacunar e dispersiva e não mais globalizante; trocava a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem (ligações frágeis); e patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário [7] (DELEUZE, 1985: 254 a 255). Mas o que manteria funcionando este mundo sem totalidade nem encadeamento?

A resposta é simples: o que faz os conjuntos são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... (...). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca. Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente (DELEUZE, 1985: 255 e 256). [8]

E se os clichês substituíssem as Imagens no cinema americano, na “sede” do capitalismo mundial, se as imagens e os sons já nascem arruinados...

Como não acreditar numa poderosa organização internacional, num grande e poderoso complô, que encontrou o modo de fazer os clichês circularem de fora para dentro e de dentro para fora? (...) O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus media, seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele só passa a operar através da ‘reprodução mecânica das imagens e dos sons’ (DELEUZE, 1985: 257).

Um complô dissimulado, disseminado, midiático – este tema inspirou o cinema de transição [9].

Conexões

Há duas questões suscitadas pelo cotejamento entre os dois processos. A primeira diz respeito à própria constituição do cinema, que evidencia sua posição ambígua. Se o dispositivo cinematográfico parece colocá-lo como mais um exemplo de confinamento disciplinar (a sala escura onde todos devem permanecer em silêncio e durante um período específico assistindo a imagens pré-organizadas pela montagem etc.), sua natureza já indica uma mutação. Quando, no final do século XIX, o desenvolvimento capitalista já preparava o apogeu das SDis na primeira metade do século XX, concomitantemente ensaiando alguns elementos das SCon, a imagem cinematográfica surge como um controlato, pelo menos quanto à sua natureza. É que o cinema, como demonstra Deleuze, nada tem a ver com os moldes ou os circuitos analógicos (característicos das SDis), mas com as modulações, próprias das SCon:

Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. (...) A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. (...) Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um *continuum*, e por outro lado a um código capaz de 'digitalizar' a analogia. Mas, também aqui, isso só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem moldes, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível (...). Mas a modulação é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação (DELEUZE, 1990: 40).

A segunda questão é a denúncia de um complô promotor da “miséria” do mundo por intermédio da emergência dos clichês. Tanto a crise da imagem-ação, quanto a das SDis, emergem no final da SGGM: coincidência? Ou a denúncia de um complô dos clichês se confundiria com uma sinalização pelos clichês (pois as antigas ações já não eram mais possíveis) da emergência de uma nova sociedade, dita “de controle”, de um “poder oculto” que já não confina, mas vigia sem cessar? O cinema (industrial, de grandes investimentos) fez parte da estrutura de formação dos clichês (como media), fez parte deste “poder oculto” encarregado de disseminar a vigilância nas novas SCon para além dos confinamentos das SDis; e se há um complô a ser denunciado, o cinema o fez em duas frentes, externa e internamente. Ao mesmo tempo, o cinema da transição foi um “alerta” (vivemos já em um novo mundo...), uma resposta provisória, tentativa de burla às SCon pelos clichês, clichês contra clichês. A resposta “positiva”, esta só viria com a imagem-tempo[10].

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Post Scriptum sobre as sociedades de controle*. In DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Notas

- [1] Mestrando do PPG da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ e bolsista do CNPq; especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio; especialista em Comunicação para o Terceiro Setor pela Ucam; graduado em Comunicação Social (em Cinema e em Jornalismo) pela UFF.
- [2] O uso do termo (e o conceito de) “controle”, Deleuze o toma do escritor norte-americano William S. Burroughs.
- [3] As guerras, em nome da existência de um grupo e não mais por um soberano, prometiam o pleno desenvolvimento da sociedade, da linhagem, da raça: a vida de uma população condicionada ao extermínio de outra população.
- [4] Como no filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, ou na obra de Federico Fellini.
- [5] Um tema caro para artistas e filósofos que pensaram a modernidade como Charles Baudelaire, no séc. XIX, e Walter Benjamin, na primeira metade do XX.
- [6] Respectivamente, de: Robert Wiene; Friz Lang (os *Mabuse* e *Metrópolis*); e Paul Wegener.
- [7] Características semelhantes foram propostas por André Bazin para caracterizar “formalmente” o Neo-Realismo italiano. Deleuze adapta esta análise aos seus propósitos, estendendo-a a todo cinema de transição entre os dois regimes de imagem, especialmente para o cinema americano fora de Hollywood ou que tem perante Hollywood alguma independência. Especificamente: Robert Altman (*Cenas de um casamento*, *Nashville*, *Quinteto*); John Cassavetes (*O assassinato do Boobmaker chinês*; *A canção da esperança*); Martin Scorsese (*Taxi driver*); e Sidney Lumet (*Um dia de cão*; *Serpico*). Esta escolha tem a ver com sua argumentação (trata-se, aqui, de uma crítica à imagem-ação americana), cabendo esta crítica incidir a partir do próprio cinema americano – o que não tira a primazia do Neo-Realismo como movimento inaugurador do novo regime de imagens.
- [8] Filmes citados por Deleuze para este ponto: Robert Altman (*Nashville*, *A perfect couple*); Sidney Lumet (*Bye bye braverman*); Martin Scorsese (*Taxi driver*, *O rei da comédia*).
- [9] Filmes: Sidney Lumet (*O golpe de John Anderson*, *Rede de intrigas*, *O príncipe da cidade*); Robert Altman (*Nashville*).
- [10] “Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para ‘cometer’ o irreversível. Ele tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo” (DELEUZE, 1985: 258)

Visão de corpo *Matrix* nas criações coreográficas

Luciane Moreau Coccaro [1]

Quais os significados de ser artista da dança? O que mobiliza a criação artística em dança contemporânea? O que move a escolha de fazer bacharelado em dança na UFRJ em pessoas de comunidades empobrecidas do Rio de Janeiro? Qual a formação de um artista da dança?

Num estudo sobre criação artística e corpo na dança contemporânea, dependendo do contexto sociocultural em que o sujeito está inserido variam suas concepções de dança, corpo e arte.

Segundo Strazzacappa (2006) em 2002 a CBO – Classificação Brasileira das Ocupações – escolheu o uso do termo artista da dança para englobar as atividades: professor, estudante, bailarino, pesquisador, produtor, ensaiador, diretor e coreógrafo. Essa classificação é um prato cheio para uma investigação com olhar antropológico sobre o que é ser artista nas práticas, em suas representações e suas implicações como profissão.

O corpo e a criação artística na dança contemporânea [2] se constituem no tema desse estudo numa abordagem antropológica. Na perspectiva da Antropologia do Corpo a cultura exerce papel fundamental na construção de padrões de corpo e esses contaminam visões e práticas de dança.

O foco desse estudo é problematizar noções de corpo, de dança contemporânea, de corpo cênico, de técnica, de arte, de poética e de estética relacionando tais noções com um referencial teórico constituído e legitimado na Antropologia do Corpo.

Muitos desses estudos assumem a ideia de que em nossa sociedade contemporânea estaria sendo valorizado um discurso de culto ao corpo, construído a partir da noção de que estaríamos vivendo numa *Matrix* orientados segundo uma nova moral em relação ao corpo: a moral da boa forma (Goldenberg & Ramos, 2002).

Goldenberg & Ramos (2002) ao pesquisar camadas médias da Zona Sul Carioca perceberam que existiria atualmente uma nova moral com relação ao corpo e a sua visibilidade e exposição que é a moral da boa forma. Para os autores tem se expandido uma visão de corpo construído através de academias e ou plásticas cirúrgicas para manter uma aparência jovem, magra e sarada. Estes estudos dão pistas de que envelhecer e engordar vêm sendo condenados em nossa sociedade atual.

Há um discurso lipofóbico legitimado em nome da beleza e da perfeição. As categorias de magro, jovem, bonito e perfeito são determinadas por uma dada

cultura. Cada cultura indica os limites dessas delimitações e as reproduz (Fischler, 1995b).

Num estudo sobre corpo na dança contemporânea é fundamental perceber os padrões de corpo ideal valorizados em nossa sociedade. Essas visões hegemônicas de corpo nos colocam numa Matrix de culto ao corpo e parecem ter se transformado na regra social atual.

A dança contemporânea no discurso abre a possibilidade da diversidade de corpos, pois no tamanho e na sua forma corporal ela incorpora a diferença. Mas na prática, como criadores contemporâneos percebem essas influências da Matrix nas suas concepções de criação? Até que ponto essas visões ideais de corpo estão internalizadas em suas criações artísticas? Os temas envelhecer e engordar são pensados pelos coreógrafos contemporâneos? Na cena, que padrão de corpo é mais recorrente?

A concepção de corpo de Mauss (2003), nas dimensões física, psíquica e social, desconstrói a idéia de uma natureza do corpo. Nada é natural, todo o mínimo gesto e postura são construídos socialmente. E quanto mais os interpretamos como gestos naturais, mais significa que foram incorporados em nós por meio de aprendizado e hábito, naturalizados em nós.

Corpo como matriz de significados em Vítora (1995) reforça a influência da cultura no corpo. Esse pensamento se aproxima da noção de corpo mídia de Katz (2001) que pressupõe um corpo relacional, sujeito às informações do mundo via contaminação. Essas visões podem ser comparadas com a de Gil (1997), de corpo permutador de códigos, para o autor o corpo não fala, ele faz falar sobre a cultura.

Para Merleau-Ponty (1999) somos corpo: corpo = eu = consciência. Sua noção de corpo carne rompe com a divisão cartesiana de corpo/mente e com a idéia de corpo instrumento. Nossas experiências no mundo se dão via corpo e são carnificadas em nós.

O paradigma de embodiment é entendido como emoções sentidas no corpo e como estas são controladas: A imagem corporal é um mapa ou representação do grau de investimento do sujeito no seu corpo e nas suas partes (Csordas, 1988).

Esse investimento nos remete a Dantas (1999) que fala de um corpo disponível obtido através do processo de improvisação dentro da formatividade (Pareyson, 2001). Formatividade é um fazer que se aprende fazendo, que se cria criando.

O corpo é visto como um capital [3], ele é tema central em nossa cultura, isso é visível na maneira como investimos na nossa aparência e no valor que é dado a esse investimento (Goldenberg, 2007). Há modelos de corpo que são buscados na dança contemporânea? Como se constrói o corpo na dança contemporânea? Qual o grau de investimento nele? Qual o valor da aquisição de técnicas nos corpos? As técnicas podem ser consideradas um capital? Na dança contemporânea, se o corpo e a técnica são um capital, a hipótese é que o corpo dos artistas da dança é um meio de ascensão social.

Vem de Mauss (2003) a noção de técnica corporal: (...) as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos. Técnica não restrita à cena, mas englobando qualquer aprendizado social.

Técnica é um uso particular de corpo (Barba, 1995: 9). Barba faz uma distinção entre as técnicas estudadas por Mauss, - técnicas cotidianas - em oposição às técnicas extracotidianas, que dizem respeito aos momentos de representação artística.

Bourdieu propõe a definição de habitus [4], que consiste naquilo que os sujeitos internalizaram do mundo objetivo devido a sua inserção e posição num determinado grupo. Estes habitus variam com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo com as sociedades, com as educações, com as conveniências, com as modas e com os prestígios (Mauss, 2003: 214).

Para encerrar essa reflexão, duas questões são importantes nessa investigação sobre corpo e cultura em dança contemporânea: Quais os habitus compartilhados de background entre os artistas da dança? Como artistas da dança se relacionam com essa visão de corpo da Matrix?

Referências

BARBA, Eugenio. A arte secreta do ato: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: UNICAMP, 1995.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CSORDAS, T. A & CASTILHO, S. Imagem corporal nos transtornos alimentares: Instrumento de avaliação: "Body Shape questionnaire." In: *Psiquiatria Biológica* 2 (I): 17-21, 1994.

DANTAS, Mônica. O Enigma do Movimento. Porto Alegre, RS: UFRGS, 1999.

FISCHLER, Claude. Obeso benigno, obeso maligno. In: *Políticas do corpo*. SANTANNA, Denise Bernuzzi de. São Paulo, Estação Liberdade, 1995b.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOLDENBERG, Mirian & RAMOS, Marcelo Silva. A civilização das formas: o corpo como valor. In: *O nu e o vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2002.

GOLDENBERG, Mirian & RAMOS, Marcelo Silva. *O corpo como capital*. Rio de Janeiro: Estação das Letras, 2007.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: *Lições de Dança 3*. RJ:UniverCidade, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas Corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins fontes, 1999.

STRAZZACAPPA, Marcia. A dança e a formação do artista. In: Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

VICTORA, Ceres Gomes. As imagens do corpo: representações do aparelho reprodutor feminino. In: O corpo e Significado. LEAL, Ondina Fachel, Porto Alegre: UFRGS, 1995.

Notas

[1] O filme de ficção científica Matrix mostra uma realidade artificial reconhecida no filme como A realidade, mas para quem está fora ela é vista como irreal. Uso o termo Matrix para evidenciar que existem padrões de corpo tomados como o certo em nossa cultura e seguidos pelos sujeitos dessa cultura como ideal a ser atingido. A idéia do uso do termo é fazer uma crítica à cultura hegemônica do culto ao corpo que dita regras sobre a aparência dos corpos. Falar da Matrix é poder instaurar um olhar de estranhamento sobre ela.

[2] A dança contemporânea tem sido foco de inúmeras delimitações nos estudos de pesquisadores da dança. Um consenso no campo é que dança contemporânea é uma categoria em trânsito, podemos falar de seus princípios: o princípio de treinamento como indissociável das criações, princípio de trânsito entre o permanente e o novo, princípio de incorporação de corpos diversos e híbridos, princípio da transdisciplinaridade com áreas distintas, princípio de reinvenção de corpos e técnicas, princípio do diálogo com o cotidiano.

[3] Segundo Bourdieu (1989) uma espécie de poder é um capital, ele determina nossa posição num espaço social relativo ao que é valorizado nesse campo social. Considerar o corpo como capital simbólico significa que através dele se pode ocupar uma posição social de prestígio e de reconhecimento de acordo com as imposições sociais valorizadas no campo onde este se insere.

[4] O habitus aparece na prática: O habitus como indica a palavra é um conhecimento adquirido, é também um haver, um capital. (...). Assim como a hexis indica a disposição incorporada, quase postural (Bourdieu, 1989: 61). O habitus não faz parte da consciência. A tríade habitus, capital e campo para Bourdieu devem ser pesquisadas juntas. O pressuposto básico da existência de campo é que haja uma divisão no interior do mesmo, entre profissionais e profanos, que corresponde aos especialistas e aos leigos respectivamente. A regra que rege o campo é o domínio dos códigos desse campo, tendo posse de um capital simbólico adquirido pela inserção no grupo, essa inserção constitui um habitus. Chamo a atenção de que não há regra explícita para a entrada no campo, mas o sujeito só entrará se possuir um conhecimento dos códigos internos, no caso da dança muitas vezes: técnica de dança.

Reflexões sobre as relações entre dança e vídeo

Diego Mac [1]

Minha relação com a arte já tem 28 anos [2] e somente agora, depois de momentos de estudo e reflexão, consigo identificar com certa precisão o que faço, como e por qual motivo faço. Meu trabalho poético é centrado nas relações entre dança e vídeo. Muitos, ao lerem ou ouvirem essa afirmação, recordam e enunciam o termo videodança. Concordo que este pode ser um nome dado às relações entre as referidas linguagens, mas, em primeiro lugar, é importante deixar claro, desde o início, que para alguns, qualquer relação da dança com a imagem – videográfica, cinematográfica ou digital – está inserida no escopo da videodança. No meu entendimento esta concepção não é válida, uma vez que há bruscas diferenças estéticas, filosóficas e contextuais entre os referidos tipos de imagens. Eu me interesso pelas relações entre dança e vídeo. Isso significa que a abordagem que faço da videodança nada tem a ver, tão somente, com a noção de bailarinos-dançando-na-tela, como se o contexto e a história dessa tela pouco importassem. E, portanto, em segundo lugar, quero deixar claro, desde já, que desejo que videodança seja entendida aqui de forma ampliada, tal como nos propôs Rosalind Krauss (1979) a respeito da categoria escultura. Ampliada porque o trabalho em videodança que realizo se dá tanto em obras configuradas em uma estrutura videográfica, quanto em trabalhos compostos cenicamente – que muitas vezes não possuem um resultado audiovisual explícito, mas que tecem as relações entre dança e vídeo.

Na verdade, o que me parece interessante refletir nesse momento é como esse movimento entre os dois “espaços” possíveis que escolho para formalizar e enunciar as relações entre dança e vídeo pode dar conta de problematizar o termo videodança e colocar em debate suas formas de execução e de apresentação.

Afinal, o que é videodança? Como conceituá-la? Em que contexto está inserida?

Para efeitos encorajadores e afinado com o discurso atual, a pergunta ideal seria: o que pode a videodança? [3] No entanto, por mais que as primeiras tenham suas respostas fracassadas, já que definir videodança é tarefa dispensável no momento em que tal linguagem encontra-se em fase de nascimento e de estruturação de seus códigos, é importante contextualizá-la para esclarecer de que maneira a abordo e a problematizo no meu trabalho.

Para Ivani Santana (2006), a videodança é um dos pontos de convergência da dança na Cultura Digital. Nesse sentido, enquanto produto desta cultura, a dança é modificada quando da incorporação de novas tecnologias, resultando na emergência de novos fazeres e pensamentos sobre esta arte. Maíra Spanghero (2003) apresenta três tipos de práticas pertinentes à relação da dança com o audiovisual: “o registro em estúdio ou palco, a adaptação de coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para tela”. Segundo a autora, a primeira possibilidade, o

registro em vídeo de uma coreografia, tem o intuito de perpetuá-la no tempo para documentação em arquivos de memória, para futuras montagens da mesma dança, possibilitando a gravação de especificidades que não são vistas da plateia do teatro. Todavia, comenta a autora, esse tipo de prática não promove outro pensamento além do registro. A segunda possibilidade é a transdução de uma coreografia existente para outro meio, resultando em uma obra autônoma. E por fim, a terceira possibilidade são as coreografias criadas especificamente para a tela, chamadas de *screen choreography*.

Porém, antes de encerrar as perspectivas relacionais da dança com a imagem, é preciso atentar para o fato de que esta articulação advém de um contexto sócio-cultural regido por novos pressupostos, em que dança e audiovisual/vídeo já estão alterados filosoficamente e esteticamente pelos contextos aos quais pertencem.

[...] Não basta achar que se trata de uma dança feita para o ambiente e linguagem do vídeo quando não há compreensão de que ambos (dança e videografia) pertencem à essa Cultura Digital e, conseqüentemente, manifestam-se, em sua simbiose, sob outros pressupostos. [...] As emergências provocadas pelo contato entre a dança e a Cultura Digital promovem novas questões, pois se insere em novos pressupostos espaço-temporais. [...] para tratar de videodança, não basta emendar os preceitos da videografia com os da arte do corpo e dizer que se tornaram um híbrido, pois tal atitude incorre no equívoco do Dr. Frankenstein [...]. Não se trata, portanto, de uma simples junção entre um coreógrafo e um videasta para a chamada videodança ocorrer. Não adianta um coreógrafo carregar a legalidade da dança pertencente a esse ambiente físico, com suas regras de tempo e espaço, para impô-lo a essa arte emergente. Ou, ao contrário, de nada vale o videasta elaborar um roteiro e um plano de filmagem que se equivocam quanto ao procedimento do corpo. Se os dois – coreógrafo e videasta – mantiverem um entendimento de ligação, fundamentado no discurso do rompimento de territórios, eles permanecerão presos em suas próprias áreas, reféns de leis que não pertencem à simbiose da dança com o vídeo. (SANTANA, 2006, p. 33-35).

E é na perspectiva da discussão levantada por Santana que reside meu trabalho poético. Muito mais do que uma brincadeira puramente estética que resulta num produto, tento abordar a videodança de forma ampliada, como uma maneira de pensar as relações entre dança e vídeo na sociedade em geral e na cultura em particular através de proposições estéticas cujos suportes e formatos são móveis e variados.

Desde que comecei a investir nesse tipo de trabalho, apresentei tais proposições formalizadas em vídeo, partindo do pressuposto de que “o vídeo é o corpo”. Pensemos. A dança é feita pelo corpo, no corpo e para o corpo: é por meio dele que os discursos poético-coreográficos são construídos e emitidos. Na criação da dança há mobilização voltada ao estudo do corpo dançante como principal agente significativo e construtor de sentido no discurso coreográfico. Há supremacia do corpo em relação a outros elementos que compõem uma obra. Já na videodança, toda atenção voltada àquele corpo passa a ser dada ao vídeo: é nele, por ele e para ele que a dança é construída e veiculada. Nesse sentido, meu interesse sempre foi o de abordar o vídeo como o corpo da dança, e, principalmente, como o corpo que dança, ou seja, um corpo-vídeo dançante. E isso me permitia questionar: como é que esse vídeo dança? Como é possível coreografá-lo? De que maneira a edição videográfica

pode atuar como uma composição coreográfica (uma composição poética da mobilidade) de imagens e sons já impregnados neste corpo-vídeo?

Assim, ao invés de reduzir o papel do vídeo a um simples suporte imóvel e oco a ser recheado com uma edição de imagens de bailarinos treinados com técnicas específicas de movimento e colocar a dança como protagonista da interface dança-vídeo, observando apenas a modificação de suas estruturas coreográficas, formas de movimento na tela, conceito de bailarino, entre outros aspectos, meu desejo enquanto criador é pensar na mobilidade e na dança das imagens e dos sons e não apenas uma dança contida e representada nas imagens e nos sons. Mais do que uma dança no vídeo, uma dança do vídeo: de suas histórias, dos corpos que veicula, das mobilidades que apresenta, das convergências e dos reprocessamentos poéticos e midiáticos que opera na cultura.

Esse desejo de problematizar e tentar ampliar a noção dessas linguagens e de seus diálogos sempre foi muito natural pra mim, dado que o momento de instauração de minha relação com a arte não foi tradicional. Dança, para mim, sempre existiu em tudo, uma vez que fui criado assim: ela estava na cozinha da minha casa quando minha mãe concebia suas coreografias; na sala, que vez ou outra se transformava em espaço de ensaio; no aparelho de som que emitia trilhas sonoras; no aparelho de televisão em que eram vistos espetáculos e ensaios; nas conversas que eu escutava enquanto jogava videogame; nos passeios com minha mãe, etc. Ou seja, minha relação com a dança sempre foi mediada pela imagem e pelo som: ver e ouvir dança; outros meios para percebê-la. Em consequência disso, quando passei a atuar de forma direta com arte, meu interesse era mostrar que há dança nas pernas das pessoas que caminham na rua, ou melhor, que é possível fazer dança com as pernas dos transeuntes ou dar a ver uma composição poético-coreográfica através do movimento da cortina da janela da cozinha.

De algum tempo pra cá, ainda na perspectiva de abordagem da dança mais como um pensamento coreográfico aplicado em matérias e materiais do que uma tradução formal e tradicional de corpos em movimento, bem como percebendo uma aproximação cada vez maior com o universo das imagens e entendendo que o mundo videográfico passou a ter um papel relevante no meu trabalho poético, tive interesse que a noção de vídeo também fosse ampliada. Ou seja, de nada adiantava querer o vídeo como corpo-dançante se seus espaços e formas de apresentação não fossem mobilizados e ainda ficassem parados nas lógicas tradicionais de exibição.

Nesse sentido, incorporei ao meu trabalho outras formas de enunciação das relações entre dança e vídeo: não apenas audiovisuais, mas também cênicas. Para isso, passei a operar uma lógica inversa de questionamento do corpo-vídeo: se nos trabalhos configurados audiovisualmente, “o vídeo é o corpo”, como é possível abordar o “corpo como vídeo”?

Meu mais recente trabalho, “Abobrinhas Recheadas” (2009), foi ao encontro disso: corpos que exibem e reprocessam em seus movimentos um imaginário televisual retido na memória e acessado através de suas respectivas sonoridades. Funciona como uma outra forma de perceber o vídeo e os seus diálogos com a dança e com a lógica do movimento. Quer dizer, não é pelo fato do vídeo não estar presente na sua forma mais tradicional que não possa ser recrutado e posto em cena através de outros recursos estéticos – nesse caso, o corpo e o som.

É, antes de mais nada, uma mobilidade entre mundos e pensamentos que ocorre, ou deveria ocorrer, na chamada videodança. Como bem lembrou santa, não é sinônimo de videodança apenas a junção entre um coreógrafo e um videomaker, nem mesmo é sinônimo de relação entre dança e vídeo apenas uma coreografia pensada para a câmera. Ou melhor, a coreografia pensada para a câmera pode ocupar, num primeiro plano, o papel mais óbvio e funcional de toda a relação entre dança e vídeo. Mas é, acredito, em outras dimensões que a videodança ocorre. Não necessariamente numa tela com imagens de bailarinos, mas possivelmente também com corpos em um palco tradicional.

Aliás, o corpo em movimento, *hit et nunc*, tem muito a falar sobre o universo videográfico, e vice-versa. Não é mais possível, sob a minha perspectiva, conceber uma proposta em videodança que não considera como assunto a dança que está impregnada na cultura, na televisão, nos dispositivos midiáticos e audiovisuais. Não é possível conceber uma proposta em videodança que não se interessa em descobrir o motivo pelo qual milhares de pessoas não legitimam em termos econômicos a dança contemporânea como dança[4] e o fazem para os movimentos da Mulher-Melancia[5] e para a Dança dos Famosos[6] exibida na Rede Globo de televisão. Ou seja, questões sobre o mundo televisivo, a produção de imagens técnicas, a cultura pop, o aparato tecnológico e midiático, as corporeidades veiculadas, a mobilidade das imagens, entre outros, são assuntos da videodança por excelência, muito mais do que um bailarino-de-cabeça-pra-baixo-na-tela. E as possíveis respostas poéticas para isso não precisam ser, necessariamente, audiovisuais.

E é preciso lembrar, ainda, de que a técnica e a aparelhagem videográficas, por mais evoluídas que estejam, não são de domínio restrito de profissionais altamente qualificados, diferentemente das técnicas mais apuradas de dança. O vídeo é utilizado hoje em uma série de situações, seja como sistema de registro ou como sistema de expressão. Está na mão dos produtores de televisão, dos publicitários, das donas-de-casa e dos adolescentes em seus computadores. O vídeo, assim, está inscrito socialmente em uma gama de aplicações que devem ser consideradas quando da sua reflexão, poética ou teórica. Da mesma forma, a dança veiculada por esse sistema videográfico de uso múltiplo também passa a ser uma dança sem limite de aplicações, sem submissão à uma lógica e técnica específicas. Quer dizer, dança e vídeo estão inscritos de tal maneira na cultura que é impossível, para quem os pensa e para quem os cria, deixar tais aspectos de lado, procurando, ainda, as purezas formais das exibições tradicionais e dos procedimentos clássicos. Há uma videocoreografia presente e latente nos processos sociais contemporâneos que merece atenção por parte dos que se querem videocoreógrafos.

Enfim, é por esse tipo de reflexão que procuro problematizar a questão da videodança como um todo, mas principalmente suas formas de criação e apresentação, na medida em que dança e vídeo não atuam com supremacias. Movimentar as idéias que se tem em relação à própria videocoreografia, mobilizando suas formas de criação e seus espaços de apresentação, parece-me colocar a videodança realmente no seu lugar: transitório, de passagem, entre linguagens e espaços; com invenções e criações específicas e particulares. Isso pode significar que a pouca necessidade de conceituar videodança não se dê pelo fato de ser ela uma linguagem jovem que encontra-se em fase de estruturação e maturação de códigos, mas pelo simples fato de que é aberta, móvel e intermediária por natureza e talvez

nunca haja uma estruturação concreta e hermética para tal relação entre dança e vídeo.

Porém, no meu entendimento, isso não significa, em nenhuma medida, que a videodança é terra-de-ninguém, passível de ser entendida como “qualquer coisa entre dança e vídeo”. O entre da videodança deve ser compreendido como parte de sua natureza e não como uma estratégia de discurso capaz de validar práticas desprovidas de pontos de ancoragem poéticos e políticos. Não quero com isso limitar os entendimentos nem encerrar as perspectivas práticas da videodança; apenas apresento as minhas maneiras de abordagem. No entanto, para os que se querem videocoreógrafos e para os que pensam sobre o assunto, um aspecto tem de ser afirmativo: é preciso pensar a videodança como linguagem autônoma e singular no que concerne aos seus processos criativos e enunciativos, ao invés da submissão às lógicas mais tradicionais, tanto coreográficas como videográficas. Nem performance, nem dança, nem vídeo: videodança.

Referências

SANTANA, Ivani. Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. In *Dança em Foco: dança e tecnologia*. Vol.1. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Notas

[1] É graduado em Dança (ULBRA/RS), especialista em Poéticas Visuais (FEEVALE/RS) e mestrando em Poéticas Visuais (Instituto de Artes-UFRGS/CAPES). Desenvolve pesquisas poético-teóricas em dança, e na relação desta com a imagem, o som e as novas tecnologias, através de investigações videocoreográficas. É diretor, coreógrafo e bailarino do Grupo Gaia – Dança Contemporânea (www.grupogaia.art.br) e diretor de visualidades e sonoridades da Muovere Cia. de Dança (www.muovere.com.br). diego-mac@uol.com.br

[2] Considero em minha formação em dança a relação que tive com a arte desde a infância, dado que a dança era a profissão de minha mãe.

[3] Questionamento lançado por Alexandra Veras e Andréa Bardawill no CONDANÇA – Congresso Nacional de Dança realizado na cidade de Porto Alegre em 2008.

[4] Em minha trajetória como artista da dança, não foram raros os momentos em que ouvi do público, após apresentações minhas ou de colegas, que o que foi visto não é dança e que não lembra, nem de longe, o que se entende por dança, citando exemplos como as danças folclóricas e as danças populares.

[5] Nome artístico utilizado por Andressa Soares quando da sua atuação como bailarina em um grupo de música funk do Rio de Janeiro.

[6] Nome dado à atração do programa Domingão do Faustão no qual artistas realizam uma competição de dança.

A prática *viewpoints* na escola: uma proposta de trabalho corporal na disciplina de Artes

Fabiano Lodi

O projeto apresentado neste artigo aconteceu no segundo semestre de 2007, na disciplina Teatro na Escola: Estágio III [1], onde os acadêmicos matriculados devem realizar vinte horas de prática pedagógica na função de professor na disciplina de Artes, dentro da grade curricular da escola que o acolhe [2]. A disciplina foi ministrada pela Professora Msc. Heloise Vidor e a orientação do estágio feita pela Professora Msc. Marisa Napolini.

Decidi por desenvolver as atividades na Escola Municipal de Educação Básica Henrique Veras, no bairro Canto dos Araçás, durante as aulas de Artes da oitava série, turma 81 do Ensino Fundamental, às quartas-feiras das 07h50 às 09h20 [3], entre os dias 22 de agosto e 07 de novembro de 2007.

A prática realizada neste estágio está ligada ao projeto de pesquisa O Corpomente em cena: as ações físicas do ator/bailarino [4], no qual são investigados os Viewpoints [5], prática sistematizada pela diretora teatral estadunidense Anne Bogart, que a define como “uma filosofia traduzida em uma técnica para treinar performers, construir conjuntos e criar movimento para o palco” (BOGART, 2005: p.07).

Os Viewpoints são desdobramentos dos Six Viewpoints, sistematizados pela coreógrafa Mary Overlie, também estadunidense, na década de 1970. Overlie foi influenciada pelas propostas experimentais de um grupo de artistas do qual fazia parte, a Judson Church Theater, atribuindo suas inovações artísticas a este período. Anne Bogart conheceu Mary Overlie em 1979 na Universidade de Nova Iorque e lá tomou contato com o seu modo próprio de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança, que Overlie aplicava não somente na composição coreográfica como na sua metodologia de ensino.

Bogart entendia que “a abordagem de Mary para gerar movimento para o palco era aplicável para criar momentos visceralmente dinâmicos no teatro com atores e outros colaboradores” (BOGART, 2005: p.07). Em 1987, quando Bogart conheceu Tina Landau no American Repertory Theatre, em Massachusetts, desenvolveram gradativamente um trabalho colaborativo ao longo de dez anos com os Six Viewpoints de Overlie aplicados ao teatro, expandindo para os nove Viewpoints físicos como são conhecidos atualmente: andamento, duração, relacionamento espacial, repetição, resposta sinestésica, forma, gesto, topografia e arquitetura, além de sistematizarem os Viewpoints vocais: altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, timbre e silêncio, além dos mesmos princípios dos Viewpoints físicos – exceto topografia – trabalhados vocalmente.

A utilização dos Viewpoints na disciplina de Artes na escola me possibilitou tanto o desenvolvimento de uma prática corporal regular com os estudantes como a diversidade de associações entre atividade física e artística, identificando socialmente princípios trabalhados nas aulas e discutindo o nosso comportamento corporal na rua, em casa, com os amigos, entre outros. O apontamento feito por Danilo Santos de Miranda acerca do processo educativo no trabalho do coreógrafo Ivaldo Bertazzo me encorajou a colocar em prática minha proposição:

Na diversidade do corpo, expressão concreta da diversidade de gestos, traduz-se a multiplicidade de pensares, imagens, sonhos e desejos, cada qual respeitado em sua integridade, particularidade e autonomia. Constrói-se um movimento de harmonia praticando o improvável - a reunião do diferente no comum, do semelhante no diverso (MIRANDA, 2004: p. 05).

Essas associações eram estimuladas em todas as aulas e algumas delas se materializaram em forma de relatórios por mim solicitados em alguns encontros.

Eu relaciono as brincadeiras feitas hoje com o trânsito porque no trânsito as pessoas têm que ter paciência e calma para sair daquele lugar e todos tem que trabalhar em conjunto. Eu gosto das aulas dadas pelo professor porque nós temos que usar tudo porque em esportes em conjunto nós usaremos [sic]. [6]

Bogart afirma que Viewpoints “representa um nítido processo [...] que é não hierárquico, prático e colaborativo por natureza” (BOGART, 2005: p.15). Neste sentido, os Viewpoints como prática teatral na disciplina de Artes na escola se configuraram como um caminho para o olhar sobre a relação com o espaço que os envolve, com o próprio corpo, o corpo do outro, a relação destes corpos no mesmo espaço, a consciência do trabalho em grupo, ajuda mútua, cooperação e a influência deste trabalho no convívio cotidiano.

A aula de hoje tem tudo a ver [sic] com o nosso dia-a-dia, aprendemos o trabalho coletivo de andar juntos tentar ficar em sincronização com o companheiro! E na aula passada fizemos praticamente as mesmas coisas só mudamos os exercícios, mas trabalhamos coletivamente como hoje! Quase chegamos lá: nem todos nós conseguimos o objetivo certo, algumas pessoas iam rápido demais outras devagar. Mas para mim as aulas com o Professor Fabiano estão sendo maravilhosas, estou aprendendo a trabalhar coletivamente, algo que para mim era quase impossível! [7]

Esta experiência me proporcionou a oportunidade de falar de corpo e de corpos evitando associações pornográficas, referência direta quando se pronunciam essas palavras na sala de aula entre adolecentes e absolutamente desnecessárias naquele ambiente. A professora regente da disciplina de Artes da escola era Priscila Mesquita, então graduanda em Artes Cênicas pela UDESC e contratada temporariamente pela Prefeitura Municipal de Florianópolis como professora substituta. O fato de conhecê-la anteriormente como colega da Universidade me ajudou a discutir abertamente propostas metodológicas e trocar experiências de aulas, sem receio da privação de palavras e exposição das opiniões – fatores que, acredito, teria que vencer caso não conhecesse a Priscila ou se fosse uma professora desatualizada e pouco receptiva a novas ferramentas de ensino de artes na escola.

Aproveitando esta aproximação, conversamos sobre o comportamento dos estudantes da turma 81 durante as aulas de Artes, na ocasião em que fui assistir a uma aula dela,

uma semana antes de começar o meu estágio. Minhas observações se assemelham ao que Priscila já havia me adiantado:

[Os estudantes da turma 81] têm entre treze e dezesseis anos, são moradores dos bairros da região da Lagoa da Conceição e pouco familiarizados com as artes. Na verdade eles dialogam com as artes num âmbito mais abrangente, tais quais filmes de sucesso do momento, como o nacional Tropa de Elite – muito comentado nas aulas, músicas em formato Mp3 e livros de grande tiragem e apelo comercial, como os da série Harry Potter. Assim como a maioria dos adolescentes em idade escolar, poucos conhecem teatro, seja o edifício, seja a arte do teatro ou outras artes cênicas, exceto as danças que passam na televisão e o Cirque du Soleil (LODI, 2007: p.04).

Preocupado com a abordagem a ser adotada ao constatar este perfil, propus à professora Priscila dividir a turma em dois grupos. Cada um de nós trabalharia com uma parte da turma a cada quarta-feira, o que facilitou o trabalho de ambos, visto que a turma 81 era composta por aproximadamente 35 estudantes.

A meta principal era conquistar a confiança deles e fortalecer no grupo a idéia de que a Arte não é algo distante ou para poucos e sim uma possibilidade de expressão, conhecimento, compreensão das relações sociais. Não quero dizer, entretanto, que não relacionei os conteúdos trabalhados nos encontros. Isso felizmente aconteceu. As aulas foram lembradas sem o necessário compromisso de dependência uma da outra. Para elaborar os planos de aulas busquei apoio em outras fontes além dos Viewpoints. Num primeiro momento recorri aos jogos dramáticos de Maria Clara Machado (1996), nas dinâmicas espaço-temporais de Rudolf Laban (1978) e nos exercícios de reeducação do movimento e conscientização do espaço e do corpo, de Ivaldo Bertazzo (2004).

No decorrer das aulas percebi que poderia experimentar outras práticas não pensadas previamente neste projeto, mas que fazem parte da minha experiência pessoal como artista. Adicionei exercícios desenvolvidos pelo LUME [8] contidos no livro de Renato Ferracini (2001), com apoio na Antropologia Teatral, de Eugenio Barba (1994). Não estabeleci um critério de como - em que momentos - utilizar este ou aquele, já que foram referências que vieram depois e complementaram os planos de aula previamente elaborados.

A partir de algumas propostas de Bertazzo exercitadas em aulas, os estudantes puderam ter contato mais específico com a qualidade de movimento de seus corpos, sua origem, suas limitações e possibilidades. Encarei o desafio ciente de que o adolescente tem dificuldade em se concentrar na percepção do corpo, fato inerente a esta faixa etária, o que é “perfeitamente saudável”, como diz Bertazzo. “O adolescente irrequieto já está na fase de demanda, revelando uma qualidade de tônus, de emotividade e de personalidade, que já solicita o movimento” (BERTAZZO, 2004: p. 60).

Uma vez escolhidas as referências, busquei trazer ao contexto de sala de aula exercícios que despertassem a atenção para suas atividades cotidianas além da escola, servindo como ponto de conexão com suas próprias vidas, incentivando-os a se perguntarem: como os esportes que pratico têm a ver com isso que estou fazendo agora? Como meu corpo se comporta em diferentes atividades? Por que é tão difícil não falar durante os exercícios? O que muda no comportamento do grupo quando fazemos o mesmo exercício, uma vez com quinze, outra com trinta pessoas?

Com os exercícios de Viewpoints consegui deixar mais evidente que fazer teatro não é somente ter uma personagem ou fazer uma cena. A arte teatral aborda campos e questões que vão além da “simples” relação ator-personagem, relação esta presente de maneira rígida na idéia de teatro que aqueles estudantes tinham. Os Viewpoints também são usados na preparação de atores e esta funcionalidade pretendia ser (e foi) mais evidente do que um mecanismo visando resultado artístico para apresentar no final do ano (ou do estágio).

Exemplo disso são as incansáveis “pecinhas” temáticas que estudantes e professores de Artes são, muitas vezes, obrigados a fazer, contrariamente às suas vontades ou mesmo ao curso natural das aulas, somente para agradar a direção da escola ou para provar que estão fazendo teatro.

Mesmo não fazendo uso de todas as referências auxiliares planejadas anteriormente, apresento-as aqui do modo como as pensei para enriquecer o conteúdo das aulas e variar o repertório. Escolhi exercícios dramáticos de Maria Clara Machado por trazerem jogos criativos que exploram situações do cotidiano de adolescentes desta faixa etária e por se tratar de uma autora reconhecida por suas obras destinadas ao universo infantil, sobretudo textos teatrais. Isso faz de Machado uma autora menos comum para lidar com o público adolescente, devido à idéia de que seus jogos teatrais, bem como seus textos, são voltados somente para crianças.

Além disso, creio que a recorrente utilização dos livros de jogos teatrais da autora Viola Spolin na sala de aula limita o repertório do professor. Não questiono a qualidade dos exercícios, mesmo porque os jogos de Spolin possuem uma fundamentação própria ao ensino de teatro, ao contrário dos Viewpoints. O meu questionamento se refere à utilização de metodologias de ensino de teatro na escola como se fossem cartilhas mágicas que resolvem qualquer plano de aula. Viewpoints e outras práticas levadas para a escola correm este risco. Deste modo, se faz necessário estimular cada vez mais o profissional da arte-educação ao uso consciente de variadas metodologias de ensino de teatro e por períodos mais extensos do que eu tive oportunidade, sempre atentos ao caráter educativo e de formação artística do cidadão que estas técnicas possuem. Perguntas como essas fizeram parte das observações feitas em âmbito escolar durante os anos de graduação, principalmente nas disciplinas ligadas a pedagogia do teatro.

Este é um dos motivos mais explícitos para a escrita deste artigo: deixar claro que minha experiência com os Viewpoints na escola não foi uma receita prévia ou uma aplicação metodológica que pode ser repetida esperando ou êxito ou implicações pedagógicas tradicionais. Foi uma experimentação, realizada sob determinado nível de conforto e segurança – afinal eu era um estagiário “protegido” pela instituição universitária – que alcançou seus resultados esperados.

Independente de que técnica teatral se deseja trabalhar como experimento na escola, penso que sua realização plena somente é possível se houver sensibilidade, por parte do educador, de relacionar o conhecimento prévio dos estudantes ao que você propõe trabalhar. Cléo Miranda e Nilza Veronesi, assistente social e educadora corporal, respectivamente, no projeto Dança Comunidade, fazem um importante aporte sobre este tema:

Cumprir o papel de educador não é apenas ensinar uma técnica, mas ter o olhar voltado para o cidadão como um todo. Ouvir, dar atenção, tocar, sorrir, ter

paciência, ser solidário, acreditar, respeitar as diferenças, ter flexibilidade diante das diferentes situações: esses aspectos, fundamentais na reflexão sobre o papel do educador, devem fazer parte do cotidiano dos monitores, durante todo o processo (MIRANDA; VERONESI, 2004: p.81).

Durante o estágio passei por diversas situações que mereceriam certamente ser relatadas, entretanto me atentarei a dois fatos marcantes nesta trajetória. Em determinada aula, pretendia trabalhar qualidades presentes no corpo masculino e feminino. Para isso, adaptei dois exercícios descritos no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, de Ferracini (2001), denominados *Samurai* e *Gueixa*, objetivando em sala de aula a relação dos meninos em trabalhar com a energia feminina e vice-versa, baseado no que Barba (1994) chama de *Anima* [9] e *Animus*[10]. A proposta era trabalhar a energia *Anima* com o exercício da *Gueixa* exercitado por meninos e a energia *Animus* com o exercício do *Samurai* exercitado por meninas.

Barba esclarece que *Anima* e *Animus* são dois pólos distintos de energia, duas temperaturas que somos tentados a confundir com a polaridade dos sexos. São termos que não têm nada que ver com a distinção masculino-feminina, nem com arquétipos de Jung. Referem-se a uma polaridade pertinente à anatomia do teatro, difícil de definir com palavras, portanto difícil de analisar, desenvolver e transmitir. Entretanto, no contexto apresentado, foi inevitável não associar diretamente a energia *Anima* à figura feminina da *Gueixa* e a energia *Animus* à figura masculina do *Samurai* e suas diretas representações em seus comportamentos sociais. Isso trouxe à tona o problema da aceitação no grupo.

Quando tentei começar a *Gueixa*, a reação dos meninos foi imediata: negação. [Já as meninas] trabalharam a energia masculina e isso se deu muito bem. Todas se mostravam interessadas e disponíveis em fazer os movimentos fortes e precisos do *Samurai* (LODI, 2007: p.31).

Este é um campo excelente para reflexões e estudos filosóficos, sociais, culturais, artísticos, de gênero, entre muitos outros. No entanto enfatizo com este relato a atitude tomada diante do ocorrido. Decidi mudar os planos e me vi obrigado a reforçar estereótipos. Os meninos então fizeram o *Samurai*, contrariando a ideia original discutida com minha orientadora: tomar cuidado para não estereotipar as qualidades de cada energia presente no *Samurai* e na *Gueixa*. Me lembrou ainda que os adolescentes tem tendências para generalizações, para o exibicionismo e para fazer piadas com os colegas a partir do material trabalho nas aulas de Artes, sobretudo quando envolvem questões ligadas ao corpo e gênero. Na prática, percebi que isso se manifesta principalmente entre os meninos.

Mesmo assim, respostas interessantes apareceram nos relatórios. “Eu achei o *Samurai* idiota no começo, mas eu percebi que não se deve ‘julgar o livro pela capa’ e comecei a colaborar com a aula”. [11] Qualidades de movimento me pareceram claras para alguns estudantes a partir dos exercícios dados. “No exercício do *Samurai* podemos ver que o movimento que fizemos não é igual ao que nós fazemos no nosso dia-dia”. [12]

Outra situação que me cabe relatar me acompanhou por todo o estágio e foi pauta em muitas reuniões de orientação. Comecei a perceber alguns comportamentos inapropriados na sala de aula por parte de alguns estudantes, sendo:

[...] garotas que nunca paravam de falar e não realizavam os exercícios devidamente; o casal de “ficantes” que se provocava durante minhas explicações [...] a violenta reação dos garotos a um colega com dificuldades de realizar os exercícios, que [...] demonstrava um histórico de repressão por parte deles e uma deficiência em alguns aspectos motores. [...] Há o fato da “aluna-shopping”, que chega toda montada para a escola, sempre atrasada e nunca participa de nada, mas por si só chama atenção de todos pelo modo como se veste (como se estivesse num shopping) (LODI, 2007: p. 23).

Foi um momento desesperador. O caso mais complicado foi o do garoto que apanhava dos outros colegas. A repressão acontecia de várias maneiras, desde agressões físicas como chutes, socos e “pedala Robinho” [13] até xingamentos, como “poço de banha” e “Shrek”. E, creio eu, isto não acontecia somente em minha aula, pois já parecia um fato comum, tanto para quem agredia como para ele, que sofria a repressão. Penso hoje que a orientação dada pela Marisa para pôr fim a esta situação foi a mais acertada, sendo esta a atitude que tomei e que minimizou o fato nas demais aulas.

[...] dar um basta na situação de maneira enérgica e enfatizar que na minha aula esse tipo de atitude não pode acontecer. Reforçar que não se deve ter essa atitude em nenhuma outra situação e aproveitar para relacionar este fato ao cuidado com o corpo do outro, a noção de respeito com o seu espaço e o espaço do próximo, o tempo de cada um, a tolerância e paciência com as dificuldades alheias. Devo insistir em caso de resistência por parte deles já que se trata de uma atitude comum (LODI, 2007: p. 24).

Concluo minhas observações verificando que, nesta experiência, propus uma prática que possibilitou pensar como o corpo “pensa” quando age, fazendo dele um agente de autotransformação, transformação social e de experimentação estética da arte teatral. Eleger o corpo como foco de trabalho educativo na escola através dos Viewpoints representou para mim investimento em uma nova jornada na minha experiência profissional e como estudante universitário, ao mesmo tempo em que se configurou uma prática inédita no âmbito escolar (não somente) em Florianópolis.

O entendimento do corpo através da disciplina de Artes na escola pode e deve ser uma oportunidade de vivência artística, aprendizado e autoconhecimento, fazendo do ambiente escolar um local que ofereça subsídios para se pensar o mundo através do corpo, a cidadania através da arte e os Viewpoints como prática teatral.

Referências

BARBA, Eugenio. A canoa de papel. Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BERTAZZO, Ivaldo. Espaço Vazio e Mandala. In: Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento. São Paulo: SESC, 2004, pp. 57-72.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. The Viewpoints book. A practical guide of Viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005. Tradução não publicada do grupo de pesquisa “O corpomente em cena”.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.

LABAN, Rudolf; ULLMANN, Lisa. Domínio do movimento. 4ª edição. São Paulo: Summus, 1978.

LODI, Fabiano. Relatório final de Estágio III. Florianópolis, CEART-UDESC, 2007.

MACHADO, Maria Clara. 100 jogos dramáticos: teatro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

MIRANDA, Cléo Regina; VERONESI, Nilza Assumpção. Espaço Exterior – Vínculos com o Hábitat. In: BERTAZZO, Ivaldo. Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento. São Paulo, SESC, 2004, pp. 75-87.

MIRANDA, Danilo Santos de. Processo educativo na ação cultural. In: BERTAZZO, Ivaldo. Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento. São Paulo, SESC, 2004, pp. 05-06.

Outros:

GODOY, Aldo Alberto; BRANCHER, Maty Lice; THOMAZ, Juliano Farias. Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos. 2ª Edição Revisada. Orientação e revisão Tereza Mara Franzoni. Encadernado. Florianópolis, 2007.

RELATÓRIOS DE AULA DE ARTES. Turma 81 da Escola de Educação Básica Henrique Veras. Florianópolis, 2007.

Notas

[*] Diretor teatral, produtor cultural e professor. Graduado em Artes Cênicas pela UDESC, onde iniciou sua pesquisa com a prática Viewpoints e Método Suzuki no grupo de pesquisa "O corpomente em cena", sob orientação da professora Dra. Sandra Meyer. Integrou, no mesmo grupo, a equipe que realizou a tradução inédita do livro “The Viewpoints Book”, de Anne Bogart. Em São Paulo, integra o núcleo de Direção Teatral de Luís Mármore no CAT (Centro de Aperfeiçoamento Teatral), projeto de capacitação para Musicais coordenado pelo diretor teatral João das Neves. Também em São Paulo Lodi é coordenador do “Ponto de Vista”, grupo de investigação e pesquisa teatral formado em 2009 por atores oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), que tem como base de treinamento os métodos Suzuki e Viewpoints.

[1] Disciplina curricular e obrigatória oferecida na 7ª fase do curso de Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

[2] Por orientação da Professora Msc. Heloíse Vidor deveríamos priorizar escolas próximas da Universidade, para facilitar a visita dos orientadores de estágio às nossas aulas. Para isso, ela nos ofereceu uma lista de tais escolas, que já haviam recebido estagiários anteriormente, o que facilitava a entrada em campo.

[3] Este horário ocupava uma aula-faixa, ou seja, duas aulas seguidas da mesma disciplina. Eram as primeiras aulas do dia.

[4] Projeto de pesquisa financiado pela UDESC e desenvolvido em seu Centro de Artes (CEART), sob coordenação da Professora Dra. Sandra Meyer Nunes. Além da coordenadora, participam do projeto estudantes de graduação em Artes Cênicas da UDESC, por meio do programa de bolsas de pesquisa para iniciação científica (PIBIC) e voluntários, tais como estudantes de graduação e pós-graduação do CEART, ex-estudantes e comunidade artística.

[5] A tradução literal deste termo é pontos de vista, porém é comum entre os praticantes a utilização do termo no seu idioma original, como substantivo próprio, iniciando com letra maiúscula.

[6] Transcrição de trecho do relatório da aula de 26 de setembro de 2007, feito pelo estudante Pedro de Souza.

[7] Transcrição de trecho do relatório da aula de 26 de setembro de 2007, feito pela estudante Brisa Caroline.

[8] Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, um dos mais expressivos grupos de teatro do Brasil, com sede em Campinas/SP.

[9] Energia suave e delicada.

[10] Energia forte e vigorosa.

[11] Transcrição de trecho do relatório da aula de 17 de outubro de 2007, feito pelo estudante Marcelo Bitencourt.

[12] Transcrição de trecho do relatório da aula de 17 de outubro de 2007, feito pela estudante Daniely Couto.

[13] Agressão muito comum entre adolescentes desta faixa etária, em que é dado um tapa na nuca do outro seguido da frase “pedala Robinho”.

Carnavalização e liminaridade: o bufão como ente-liminal

Priscila Genara Padilha [1]

Na Idade Média e no início do Renascimento a concepção de mundo é determinada por uma percepção carnavalesca da vida. A vida, neste período, deveria ser vivida de uma forma festiva e cômica. O riso medieval é, neste sentido, bastante peculiar e, dentro desta cultura, tem um papel fundamental. Nela não se ri sozinho, ri-se “com todos” e “de todos”. Segundo Mikhail Bakhtin:

...todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1987, p. 10)

Um dado importante a se ressaltar é o fato de que as manifestações carnavalescas da Idade Média eram fundamentalmente vividas, não meramente assistidas por um público. Por isso o carnaval deste período não é compreendido como um espetáculo, mas antes como uma manifestação. Essa manifestação acontecia fora da instância da vida ordinária, em um espaço onde era criado um segundo mundo regido pela lei da liberdade, um mundo entre a vida e a arte.

Turner cunha o conceito de liminaridade para identificar processos ou pessoas que não estariam dentro das normas morais de uma dada comunidade cultural, mas no liminar desta cultura. Acharmos, portanto, pertinente cotejá-lo com as manifestações carnavalescas tratando-as como manifestações liminares, no momento em que estão entre a vida e a arte, gerando um segundo mundo, um mundo liminar. Segundo Turner:

Os atributos da liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam nem aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p.117).

As manifestações carnavalescas eram cômicas e tinham caráter popular. Sendo assim, opunham-se à cultura oficial no medievo, de caráter sério e religioso. Dentro destas, encontram-se três categorias de manifestações liminares, que são regidas pela estética do realismo grotesco e que criam um ambiente propício à consolidação da figura do bufão como ente liminal. São eles, a saber: ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; vocabulário grotesco e familiar.

Os ritos e espetáculos estão subsumidos ao que chamamos de manifestações populares carnavalescas, que, como vimos, eram cômicas e populares, ocupando um lugar deveras importante na vida das pessoas durante a Idade Média e parte do Renascimento. Encontramo-las na praça pública, na igreja e nos castelos. Temos a Festa dos loucos e a Festa do asno, que eram promovidas pela igreja e possuíam um grande caráter cômico. Também existiam o Riso Pascal, os Mistérios e Soties. Em verdade quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular.

O cômico também acompanhava os ritos e festividades cívicas. Os bufões estavam sempre presentes, parodiando e ridicularizando os atos das cerimônias. Nenhuma festa se realizava sem o elemento cômico. Em relação às cerimônias sérias esses ritos apresentavam uma diferença de princípio com os cultos oficiais. Elas ofereciam uma diferente visão de mundo e das relações humanas, sob outra ótica, uma ótica não-oficial, exterior à igreja e ao estado. Era construído um segundo mundo, uma segunda vida. Em verdade esses ritos eram promotores de um estado liminar, e a comicidade era o modo operatório da liminaridade, onde valores morais eram suspensos e relativizados.

...o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa na fronteira entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1987, p.6).

O que era construído nessas manifestações era uma *communitas*, uma espécie de relação social diferenciada. Turner afirma que em ritos liminares assistimos:

... a um momento situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana, que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento...de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e, contudo, simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais (TURNER, 1974, p.118).

Bakhtin afirma que na Idade Média, os ritos cômicos populares situavam-se entre a arte e a vida, num verdadeiro estado liminar, era a vida recriada na manifestação que não era nem puramente artística, nem somente social. O carnaval não era um espetáculo a ser visto, mas uma das formas da vida que deveria ser vivenciada. Tratava-se, sobretudo, da fuga dos cânones e moldes da vida oficial. Possuíam um caráter extremamente humanista, pois não havia distinção hierárquica de nenhuma espécie. No carnaval todos eram iguais.

O carnaval era uma segunda vida, baseada no riso e na festa. Tinha a propriedade de suspender a vida cotidiana, e gerar o seu avesso. Nas festividades carnavalescas, as pessoas burlavam a vida oficial, com suas hierarquias, tabus, valores políticos ou morais. A comunicação era de outra ordem, fora das normas de etiqueta, fora dos cânones morais, era trazido à tona um vocabulário peculiar, familiar e grotesco. Tratava-se de uma lógica ao avesso, que relativizava os valores morais e as regras de conduta. Era uma verdadeira paródia da vida. Entretanto, não se tratava de uma negação da vida cotidiana gratuita, essa negação cumpria o papel de renovar o mundo através do riso, de recriá-lo em forma festiva. Para Turner os eventos liminares cumprem a função de fazer a manutenção da estrutura social, de renová-la. Conforme escreve Bakhtin:

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1987, p.9).

Na Idade Média a igreja e o estado, ou seja, as instituições de poder, não conseguiam criar em suas festividades um ambiente propício à renovação da vida ordinária. Seu tom sério, apenas reitera os cânones morais, o regime em vigor, as normas de boa conduta. As festividades sérias consagravam a ordem estabelecida, com suas hierarquias, tabus e valores. Já o carnaval possuía um caráter extremamente renovador. Seu caráter liminar propiciava a criação de um novo mundo, que possibilitava às pessoas sua própria reinvenção. Trata-se da recriação do sujeito em relação à vida e suas implicações morais. Os valores morais eram suspensos para que a vida se refizesse através da festa, do riso e da alegria. Dado à força destas festividades o estado tolerava-as, absorvia-lhes e concedia-lhes lugar legalizado na praça pública.

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 1987, p.8).

Nas festividades sérias as hierarquias eram consagradas, a desigualdade era sublinhada. Enquanto que no carnaval todos eram iguais, não havia diferença entre as pessoas no que diz respeito a status social, profissão, casta, idade, etc. Nas manifestações carnavalescas as pessoas eram iguais frente à lei da liberdade, não havia punições, não havia moralidade, não havia poder. É um verdadeiro destronamento simbólico de tudo aquilo que ditava regras, normas e leis. E tratava-se sempre de um princípio positivo: degradar para renovar.

Como exemplos de obra cômica verbal, outra categoria de manifestação liminar carnavalesca, têm a literatura latina paródica que estava bem difundida na Idade Média. Havia uma grande quantidade de manuscritos nos quais a ideologia da igreja e seus ritos eram descritos do ponto de vista cômico. Exemplo deste fato é a Ceia de Ciprião, onde se transformou a sagrada escritura, dando-lhe um tom carnavalesco. *Virgilius maro grammaticus* é um tratado semi-paródico da gramática latina. Existiam ainda paródias sacras das leituras evangélicas, dos salmos e de orações, como o Pai nosso e a Ave Maria. A intenção era renovar essas escrituras, era fazer uma reinvenção pelo cômico.

O vocabulário popular e público é a terceira forma de expressão da carnavalização na Idade Média e Renascimento. Trata-se de um contato verbal familiar, sem restrições, por vezes grosseiro, entre sujeitos que nenhuma distância separa mais. Pois estão situados em um mundo liminar. Essa linguagem caracterizava-se pelo uso frequente de grosserias, expressões injuriosas, blasfêmias dirigidas às divindades. Entretanto, é

valido ressaltar o caráter ambivalente dessas blasfêmias, ao mesmo tempo em que degradavam, regeneravam, renovavam. Conforme Bakhtin:

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica... (BAKHTIN, 1987, p.9).

Bakhtin fala na criação de uma linguagem carnavalesca. Em verdade, eram usadas expressões banidas do cotidiano pelas normas de boa conduta. Os rebaixamentos do vocabulário grotesco sempre fizeram alusão ao baixo corporal, à zona dos órgãos genitais. Na Idade Média quando alguém era “mandado às partes” genitais, ele estaria sendo destruído para novamente ser gerado, tinha um sentido ambivalente e puramente topográfico, que acabou se perdendo nos tempos modernos. Hoje essas expressões são expressões agressivas e gratuitas, conhecidas como meros xingamentos.

O bufão como ente liminal

O bufão é uma figura característica da Idade Média e início do renascimento. Eram personificações de *communitas*, pois eram entes liminares que viviam em bandos entre a vida cotidiana e as manifestações carnavalescas, sempre na intersecção, cumprindo o papel de, pelo riso, fazerem a renovação da vida. Degradavam, parodiavam, blasfemavam e viviam conforme a lei da liberdade, a mesma que se instaurava em período de carnaval. Era-lhes atribuído um papel mágico-místico. Como afirma Turner: “Os membros de grupos étnicos e culturais desprezados ou proscritos desempenham importantes papéis nos mitos e nos contos populares, como representantes ou expressões de valores humanos universais (TURNER, 1974, p.135).

Não se tratava de personagens que se vestiam como artistas para fazer números. Era uma postura de vida, pessoas com grande veia cômica que assumiam este estado e continuavam a ser bufões em todas as instâncias da vida cotidiana. Em verdade, situavam-se entre a vida e a manifestação, no liminar entre estas duas instâncias. Bakhtin nos diz que:

Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos... não eram atores que desempenhavam seu papel no palco...Situavam-se entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (BAKHTIN, 1987, p.7).

O bufão traz em si todas as características do Realismo Grotesco: o exagero, a hipérbole, a profusão, a escatologia. Seu corpo era regido pelos Atos do Drama Corporal: comer, beber, cagar, copular, parir, amamentar, mutilações, etc. Em verdade, o corpo do bufão era um corpo liminal por excelência, porque era um corpo híbrido. Segundo Caballero, Bakhtin cunha o conceito de ‘corpo híbrido’ para:

... nomear a galeria de imagens de seres extraordinários (metade-homens, metade-bestas), gigantes, anões, pigmeus, “fantasias anatômicas” que povoavam a literatura, e que em sua opinião influenciaram a concepção grotesca do corpo no medievo[2](CABALLERO, 2007, p.50).

A linguagem do bufão, sua comunicação com o público era a paródia, o deboche, a injúria, a crueldade, a loucura, a desmedida, o escárnio, a sátira, a escatologia, a ironia, o simulacro. Através do jogo cômico fazia suas provocações sobre um mundo cujos valores considerava equivocados. A denúncia era perspicaz por sua estratégia. Conquistava o público pelo riso e pelo seu valor místico, quando percebia que o tinha “ganho”, “puxava seu tapete” fazendo sua crítica.

No bufão, a denúncia era autorizada, pois havia nele certa loucura sábia, ele tinha permissão para observar o mundo com um olhar diferente, não pautado pelo ponto de vista normal, por juízos comuns à sociedade. A loucura no bufão era uma paródia do espírito oficial, convencional. Gluckman citado por Turner diz que “O bobo da corte operava como árbitro privilegiado dos costumes, dada a permissão que tinha de zombar de reis e cortesãos, ou do senhor do solar”. Diz ainda que eles eram:

... comumente homens da classe baixa... que claramente saiam do seu estado habitual... Em um sistema onde era difícil para os outros censurar o chefe de uma unidade política, podíamos ter aqui um trocista institucionalizado, atuando no ponto mais alto da unidade... um galhofeiro capaz de expressar os sentimentos da moralidade ofendida (GLUCKMAN apud TURNER, 1974, p.134).

A figura do bufão, tão cara às manifestações liminares carnavalescas é, de fato, um ente liminal, pois se situava entre a vida e a arte. Degradando, parodiando, troçando, questionava os valores morais da sociedade. Além de renovar a vida, fazia a manutenção da própria estrutura social pelo riso e pela festa. Podemos até dizer que ele era gerador de uma *communitas* ou como diz Turner ele “... simboliza os valores morais da *communitas*”.

Referências

BURNIER, Luís Otávio. A arte do ator: da técnica à representação. Campinas: editora da Unicamp, 2001.

BAKHTIN, Michail. A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Rabelais. São Paulo: UCITEC, 1987.

CABALLERO, Lleana D. Articulaciones liminares/metáforas teóricas, in O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: perspectiva, 2008.

TURNER. Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

Notas

[1] Priscila Padilha é formada em Interpretação e Direção Teatral pela UFSM. Atualmente é mestranda do PPGAC da UFRGS onde está desenvolvendo o projeto “Fragmentos beckettianos na cena clownesca”, que trata da construção de um espetáculo solo de clown, com textos de Beckett, e suas implicações.

[2] “... nombrar La galeria de imágenes de seres humanos extraordinários (mitad-hombres, mitad-bestias), gigantes, enanos, pigmeos, ‘fantasías anatómicas’ que poblaban La literatura, y que em su opinión influenciaron La concepción grotesca Del cuerpo em medioevo”. (tradução nossa)

Ato revolucionário ↔ micropoética

Rochele Resende Porto [1]

Tentarei neste artigo estabelecer relações entre algumas das referências apresentadas pela disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas e o projeto de pesquisa “Para Além do Ensaio: Meditação e Ensino Budista Tibetano no trabalho do ator”.

Escolhi então, dois autores que foram trabalhados na disciplina, como também destaquei palavras que de maneira concisa revelavam o conteúdo que despertou meu interesse por eles, estas nortearão o desenvolvimento das relações durante o estudo, são elas:

Ato revolucionário (Michel Bernard) → Micropoética (Dubatti)

Michel Bernard, no livro “El Cuerpo – Um fenômeno ambivalente”, se propõe a destacar os perigos de explorar de maneira pretensiosamente revolucionária o corpo simplificando ou ocultando a articulação de cada parte com o discurso geral, desembocando assim num jogo discursivo da linguagem.

Esta interpretação errônea corresponde em realidade, a dois tipos de discurso sobre a expressividade corporal, os quais o autor chama “semiotista” e “expressionista”, no primeiro o corpo é identificado como linguagem, no segundo, ainda que este termo cause confusões, tem ao contrário a ver com o corpo somente, aquele que subverte radicalmente a linguagem verbal como estrutura significante, mas que paradoxalmente é chamada de “linguagem do corpo”.

Para o autor os dois discursos são declarações e pregações que se dizem a serviço da revolução sem nunca precisar de que revolução se trata. No entanto, ele encontrou numa entrevista de uma bailarina a seguinte declaração: “Quanto mais trabalhas o corpo, mais fazes a revolução”.

A partir desta afirmação Bernard propõe uma reação do leitor, que ao ser surpreendido por esta colocação será suscitado a sentir inquietudes, onde não se poderá deixar de perguntar: “Que trabalho?” “Que revolução é essa?”

Então, o autor coloca que o leitor terá que se contentar com respostas categóricas e evasivas, citando em seguida a resposta da bailarina, “um trabalho do corpo enquanto meio de expressão que é diferente do trabalho clássico da dança” e uma revolução que consiste em “voltar a encontrar seu próprio corpo”, “reencontrar a voz e o tempo”, em suma, essa revolução consiste em permitir que o corpo seja uma linguagem autossuficiente.

Usando suas próprias palavras, o autor menciona que a revolução neste caso, consiste somente em retornar a uma linguagem do corpo ocultado e afogado hoje pela opressão das instituições e “fascificação” que elas fomentam.

Segundo Bernard, qualquer maneira de proceder para investigar o corpo, seja a partir da linguagem ou do fluxo energético e afetivo, encontra seu epicentro no mesmo ponto, a voz, onde é possível a desarticulação e o surgimento da linguagem.

Contudo, percebe-se que o autor aponta para uma visão ainda mais complexa do que seria uma efetiva revolução ou verdadeira transformação do corpo, sem querer implantar nenhuma teoria e sim propondo um olhar aprofundado a este objeto.

O grau de complexidade humano é tanto que acredito ser impossível estabelecer uma prática que possa caber a todos os seres, mas na tentativa de compartilhar algo que considero transformador, exatamente por obter as mesmas características apontadas pela bailarina, que acreditamos ver na prática e no ensinamento budista, neste caso da linhagem Mahayana[2], um caminho para o trabalho com o corpo, ou melhor, para a revolução.

Mas poderíamos perguntar novamente: que trabalho? De que revolução se trata? Respostas estruturadas como um “plano de ação” seriam uma contradição neste caso, pois aqui a revolução é a não reação, o silêncio, na meditação trabalha-se o reencontro consigo mesmo, com nossa natureza livre e ilimitada, natureza de Buda [3], que não é subjugada por nosso comportamento condicionado.

Resposta evasiva? Pode ser que sim, mas este é um subterfúgio que tem como base uma forma que estabelece um caminho, mais precisamente o “caminho do meio”, que é próprio da linhagem Mahayana.

Neste ensinamento o discurso falado e do corpo precisam convergir, pois um não acontece sem o outro, a prática neste sentido se estabelece pela modificação da visão (parte cognitiva, ensinamento), forma (meditação, prática formal) e pela conduta (ação no mundo).

A revolução começa então a acontecer, as prioridades mudam, procura-se manter a mente discursiva silenciosa, relaxar e estabilizar o corpo, não comandar, nem “produzir”, porém este não seria o momento em que mais se está produzindo?

Creio que sim, este é um momento de produção, onde damos nascimento a algo, fazemos aparecer, originar, este momento do não reagir, da aparente imobilidade da prática meditativa nos aponta para uma ampliação da percepção dos sentidos.

O silêncio assombra, pois contrasta, possibilita nos reconhecemos da maneira mais sutil até a mais instintiva, tornando possível o estabelecimento do espaço vazio pleno de potencial criativo

Descobrimos que dentro do silêncio existe uma natureza de brilho. Uma natureza que tem o poder de construção, de criar dualidades, mundos, aparências, ideias e projetos. Quando estamos em silêncio, essa natureza brilha de forma estável. Podemos modular o brilho e criar projetos, significações, ações. Todas as aparências ao nosso redor são produto dessa energia criativa. Não costumamos ver isso. Vemos apenas se as coisas são favoráveis ou desfavoráveis a nós. Mas podemos olhar a aparência de

todas as coisas e reconhecer nelas esse poder criativo. Podemos exercer o poder criativo alterando o significado das coisas incessantemente. (SAMTEN, p. 139-140)

Não se trata de viver num mundo de ilusão, nem de viver no isolamento criando um “minimundo” pessoal, mas trata-se da mudança de visão, de não se ver mais separado do objeto e sim como quem o constitui.

Vejo que é por esta trajetória que o projeto pretende se desenvolver, possibilitando ao artista penetrar em lugares recônditos, reconhecendo suas imperfeições, virtudes e expondo todo este processo de afetação no corpo criativo.

Em meio a todo o paradoxo do século XXI, no qual vivemos um círculo vicioso de desenvolvimento e destruição, onde o ser humano em sua complexidade é o centro de toda questão, acredito ser imprescindível ao ator encontrar possibilidades que façam dialogar sua arte com outras áreas do conhecimento, como a ciência e a espiritualidade.

A própria pessoa do ator, agora passa a ser, como coloca Dubatti, o ente poético, objeto de estudo, e sua própria poética, que seriam os componentes que constituem a poíesis integrados no acontecimento e organizados pelos procedimentos.

Segundo o autor esta característica ontológica da poética provoca uma capacidade de mobilidade permitindo discernir diferentes tipos de poéticas, que transitam entre o particular e o geral.

Outrossim, denomina uma destas categorias da poética de micropoética, que é o ente poético considerado em sua manifestação concreta individual. Tudo é possível na micropoética, ela propicia a complexidade interna, desafia os modelos lógicos.

A poética aqui advém da própria ação do ente poético e está embasada na busca pelo reconhecimento de suas potencialidades, não só enquanto executor de um processo artístico, mas principalmente enquanto ser humano que atua no mundo.

Este trabalho procura algo que é particular de cada um, mas que diz respeito a todos, característica ontológica que independe do discurso o que estimula e reforça a importância deste projeto.

Tal característica me faz pensar numa relação entre as palavras de Bernard, quando se refere ao “ato revolucionário”, onde ele explica esta ação como sendo um trabalho do corpo individual, realizado sobre si mesmo, e a micropoética definida por Dubatti como manifestação individual do ente poético.

Vejo que existe um trânsito entre uma coisa e outra, não algo que se modifica e permanece sólido, mas que está sempre em transformação, que vai de um a outro, sem estabelecer um dogma ou uma subjetividade onipotente, mas sim um caráter ético que estabelece toda a produção de pensamento e ação

Ato que pretende conectar ensinamento, prática e conduta, pois como o próprio símbolo da equivalência material ($A \leftrightarrow B$) explica, A só é verdadeiro se B for verdadeiro, A é falso se B for falso.

Portanto, compreendo todo esforço didático, seja de renomados teóricos ou pesquisadores não tão conhecidos como um meio hábil para o esclarecimento de uma prática que persevera seus ideais e se propõe ao aprimoramento.

Referências

BERNARD, Michel. *El CUERPO: Um fenômeno ambivalente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985.

DUBATTI, Jorge. *CARTOGRAFÍA TEATRAL: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

SAMTEN, Padma. *Meditando a Vida*. São Paulo: Peirópolis, 2003

Site visitado:

SAMTEN, Padma Lama. Qual foi a linhagem do Buda Sakiamuni? Disponível em: <<http://www.cebb.com.br/lamasamten/82-ensinamentos/246-qual-foi-a-linhagem-do-buda-sakiamuni>> Acesso em: 29 jul. 2009

Tabela de símbolos matemáticos. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/tabela_de_s%C3%ADmbolos_matem%C3%A1ticos> Acesso em: 29 jul. 2009

Notas

[1] Rochele R. Porto é atriz e Mestranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), orientada pela Profa. Dra. Mirna Spritzer e atua com assistência ao ensino, exigência de bolsa Reuni. e-mail: rochele77@yahoo.com.br

[2] Nesta linhagem o praticante não apenas busca a própria iluminação como pode contribuir para que todos a sua volta evoluam espiritualmente. Todavia, é importante esclarecer que Buda não tinha nenhuma linhagem, elas não surgem com ele, mas com o próprio movimento posterior a ele por questões de adaptação para o benefício dos seres. O ponto principal é a pessoa praticar e ver como os ensinamentos operam dentro dela, neste caso escolhi esta porque nela encontrei o meio hábil, mas não há privilégios ou méritos por ser de uma ou outra, o fim é sempre beneficiar aos seres.

[NOTA DO EDITOR GAMBIARRA: É importante esclarecer que o termo "Mahayana", característico da tradição budista, na verdade define um amplo movimento histórico de Budismo que não representa nenhuma linhagem específica, mas de fato um conjunto de escolas ou linhagens (dentre as quais destacamos as escolas Ch'an/Zen, Tibetana, Shingon, Shin, Tien T'ai/Tendai, etc.) cujas abordagens se direcionam, em essência, ao exercício de compreensão amorosa e compaixão a todos os seres, representado pelo ideal do "Bodhisatva". Na opção da autora, o foco do artigo apresenta alguns conceitos associados aos trabalhos do Lama Padma Samten, pertencente à tradição tibetana de budismo. Embora esta tradição e suas diversas linhagens esteja legitimamente associada ao movimento histórico Mahayana, ela frequentemente é também referenciada como uma escola pertencente a uma "terceira via" do exercício budista, ou seja, o tantrismo budista denominado Vajrayana. Ver *The Shambhala Dictionary of Buddhism and Zen*. Shambhala Publications Inc, USA.]

[3] Título que se dá a um ser que despertou completamente para o potencial absoluto da realidade, em especial o exemplo histórico do Buda Sakiamuni – príncipe Sidarta, o Gautama, que alcançou esse reconhecimento cerca de 2.600 anos atrás. (SAMTEN, p. 147)

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE