

#6

GAMBIARRA

ISSN 1984-4565

Capa:  
Ernesto Biondi, *Saturnalia*, 1900. (detalhe)  
Escultura instalada no Jardim Botânico Carlos Thays, Palermo, Buenos Aires  
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira



Gambiarra, Niterói, número 6, agosto de 2014.

# **O artista no processo criativo contemporâneo**

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606>

ISSN 1984-4565

Publicação dos Mestrados  
do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF

© 2014 by Universidade Federal Fluminense (PPGCA)

É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e desde que sejam feitos os créditos e referências à publicação.

A GAMBIARRA é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. As ideias apresentadas e as expressões empregadas nos trabalhos publicados na Gambiarra são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Gambiarra. Publicação dos Mestrados do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
Universidade Federal Fluminense - n.1 (2008) - Niterói: PPGCA, 2014. 19cm; il;

LEITE, Caroline A. O.; RAMPIN, Priscila A.; BACCO, Karine de (Editores)  
Gambiarra, número 6, volume 1, Niterói  
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social.  
Agosto de 2014, 138 p.

ISSN 1984-4565 semestral (on-line)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica de arte; 4. Cultura

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

**Área de Concentração**

Estudos Contemporâneos das Artes

**Linhas de Pesquisa**

Estudos Críticos das Artes  
Estudos das Artes em Contextos Sociais  
Estudos dos Processos Artísticos

**Coordenação**

Luciano Vinhosa (Coordenador)  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (Vice-Coordenadora)

**Professores Colaboradores**

Nina Tedesco  
Pedro Hussak

**Corpo Docente Permanente**

Andrea Copeliovitch  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino  
Jorge Vasconcellos  
Leandro Mendonça  
Ligia Dabul  
Luciano Vinhosa  
Luiz Guilherme Vergara  
Luiz Sérgio de Oliveira  
Martha Ribeiro  
Tania Rivera  
Tato Taborda  
Viviane Matesco

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

## GAMBIARRA

### **Editora**

Caroline Alciones

### **Coeditoras**

Karine de Bacco

Priscila Rampin

### **Equipe Editorial**

Caroline Alciones

Karine de Bacco

Luciano Vinhosa

Luiz Sérgio de Oliveira

Priscila Rampin

### **Conselho Consultivo**

Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)

Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU/PPG Artes)

Clovis Massa (UFRGS/PPG Artes Cênicas)

Hélio Carvalho (UFF/GAT)

Ligia Dabul (UFF/PPGCA)

Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA e PPGS)

Nina Tedesco (UFF/PPGCA)

Paola Secchin Braga (UFF/PPGCA)

Pedro Hussak (UFRRJ - UFF/PPGCA)

Tato Taborda (UFF/PPGCA)

### **Produção Editorial / Gráfica**

Luiz Sérgio de Oliveira

### **Revisão Linguística**

Caroline Alciones

Giovanni Ferreira

### **Agradecimentos Especiais**

Alessandro Patrício

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Clovis Massa

Giovanni Ferreira

Hélio Carvalho

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Sérgio de Oliveira

Nina Tedesco

Paola Secchin Braga

Pedro Hussak

Tato Taborda

# número 6, agosto de 2014

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606>

## Sumário

|  |            |
|--|------------|
| <i>Editorial</i>   | <b>9</b>   |
| <i>A obesidade no processo criativo de Fernanda Magalhães</i><br>Júlia Almeida de Mello  | <b>13</b>  |
| <i>Paisagens do Lixo – Relato da ação artística</i><br>Priscila Rampin   | <b>31</b>  |
| <i>Na contaminação: premissas contemporâneas do teatro na cidade</i><br>Cecília Lauritzen Jácome Campos  | <b>47</b>  |
| <i>Artistas em Cena e para a Cena – Grupos de Teatro como Potenciais Espaços de Atuação Colaborativa</i><br>Poliana Nunes Santos de Carvalho                               | <b>59</b>  |
| <i>A criação em contato com o sensível: a prática do Contato Improvisação para além do desenvolvimento de competências técnicas necessárias ao ator</i><br>Marcia Berselli | <b>71</b>  |
| <i>O espaço biográfico da Companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade</i><br>Elton Mendes Francelino e Lucimara de Andrade                                | <b>85</b>  |
| <i>(DES)CENTRALIDADES [2013-2014]</i><br>Ana Hortides  | <b>99</b>  |
| <i>Gambiarra entrevista Ardiley Queirós</i><br>por Josafá Marcelino Veloso   | <b>113</b> |
| <i>A Maré marca, o Museu fica</i><br>Ítala Isis  | <b>127</b> |



# Editorial

A edição de número 6 da Gambiarra, editada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes da Universidade Federal Fluminense, celebra as reflexões em torno da presença d'*O artista no processo criativo contemporâneo*, título desta edição. Os artigos revelam um artista em processos de contaminação com a sociedade, em troca com a natureza, com a cidade e com o outro, seja este outro artista ou não. Neste ponto, agradecemos desde já as contribuições de Júlia Almeida de Mello, Priscila Rampin, Cecília Lauritzen Jácome Campos, Poliana Nunes Santos de Carvalho, Marcia Berselli, Elton Mendes Francelino e Lucimara de Andrade.

A partir desta edição, a Gambiarra passa a apresentar a seção *Portfólio*, espaço para que artistas apresentem imagens e escritos a respeito de seu trabalho, constituindo um portfólio próprio do artista que passa a integrar o portfólio da própria Gambiarra. O *Portfólio* do número 6 conta com trabalhos de Ana Hortides, sob o título *(Des)centralidades* [2013-2014], e de Ítala Isis, intitulado *A Maré marca. o Museu fica*. Trabalhos distintos que versam sobre a cidade em relação com o corpo do artista – a Central do Brasil no *pinhole* em contato com o corpo de Ana Hortides; as marcas da Maré em fricção com o corpo de Ítala Isis e de outros artistas.

A Gambiarra número 6 traz ainda a entrevista realizada por Josafá Marcelino Veloso com o cineasta Ardiley Queirós. Além de questões que dizem respeito ao trabalho de Ardiley Queirós, a entrevista é plena de interessantes debates sobre o fazer cinema e questões sociais que tanto afligem nossa sociedade, tratadas a partir do cenário singular da cidade de Ceilândia, no Distrito Federal.

Por fim, nossos sinceros agradecimentos a todos que colaboraram e contribuíram para este número da Gambiarra, em especial aos professores Luiz Sérgio de Oliveira e Luciano Vinhosa pela parceria incondicional e indispensável nesta fase da Gambiarra, publicação dos mestrados em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

As Editoras



# artigos



# A obesidade no processo criativo de Fernanda Magalhães

Júlia Almeida de Mello

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.13-29>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo trazer à tona uma reflexão sobre o corpo feminino obeso na arte contemporânea, tomando como base o projeto artístico de Fernanda Magalhães. A artista visual londrinense mostra-se híbrida na utilização de técnicas e materiais e possui uma poética autorreferencial. Apresenta projetos que podem ser tidos, entre outras coisas, como questionamentos frente ao padrão estético feminino aparentemente imposto pela mídia, cultura e sociedade, de uma maneira geral. Estende sua forma ao próprio trabalho. Inconformada com a frequente associação do obeso com algo que incomoda, que é deslocado, utiliza o corpo como protesto, posicionamento político contra a hegemonia da magreza. Suas produções permitem discussões entrelaçadas envolvendo, principalmente, arte, gênero e política.

**Palavras-chave:** arte, Fernanda Magalhães, obesidade, gênero, processos criativos

**Abstract:** This article aims to bring up a reflection on the obese female body in contemporary art, on the basis of the artistic project from Fernanda Magalhães. The visual artist from Londrina shows herself hybrid in the use of techniques and materials and has a self-referential poetic. Presents projects that can be taken, among other things, questions facing the feminine aesthetic standard seemingly imposed by the media, culture and society, in general. Extends her shape in her work itself. Disagreeing with the frequent association of obesity with something that bothers, which is misplaced, uses the body as a protest, political stance against the hegemony of thinness. His productions allow intertwined discussions involving, mainly, art, gender and politics.

**Keywords:** art, Fernanda Magalhães, obesity, gender, creative process

Imagens:

Página 16:  
Fernanda Magalhães  
*Autorretrato no RJ*, 1993.  
(Fonte: [http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais\\_2012/29\\_a\\_mulher\\_gorda.pdf](http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais_2012/29_a_mulher_gorda.pdf))

Página 19:  
Fernanda Magalhães  
*Gorda 9*, da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1993.  
(Fonte: <http://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes>)

Página 23:  
Fernanda Magalhães  
*Classificações Científicas da Obesidade*, 2000.  
(Fonte: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>)

Página 25:  
Fernanda Magalhães  
*A Natureza da Vida*, 2011.  
(Fonte: <http://fermaga.blogspot.com.br/>)

# A obesidade no processo criativo de Fernanda Magalhães

Fernanda Magalhães, artista visual híbrida na utilização de técnicas e materiais, é londrinense e possui uma poética autorreferencial. Apresenta projetos que podem ser tidos, entre outras coisas, como questionamentos frente ao padrão estético feminino aparentemente imposto pela mídia, cultura e sociedade de uma maneira geral. Estende sua forma ao próprio trabalho. Inconformada com a frequente associação do obeso com algo que incomoda, que é deslocado, utiliza o corpo como protesto, posicionamento político contra a hegemonia da magreza.

Seu contato com a fotografia ocorreu desde cedo, por influência do pai que era jornalista, poeta, ator e artista. Com seis anos conheceu o laboratório fotográfico da tipografia e decidiu ser fotógrafa. (MAGALHÃES, 2008, p. 26) E foi a partir daí que construiu a sua poética: “Estive sempre em várias fronteiras, de identidades imprecisas, múltiplas e rizomáticas. Mas a fotografia perpassou tudo”. (MAGALHÃES, 2008, p. 27)

Uma das técnicas recorrentes nos seus trabalhos é intitulada por ela de “fotografias contaminadas”. Colagens, ranhuras, manuscritos, mistura de elementos e materiais junto às fotos que também sofrem manipulações, representam a extensão de olhares e a amplitude das formas, características marcantes em sua arte.

Como indica, sua produção surge com o sentimento de opressão por seu corpo não figurar nos ideais de beleza femininos:

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor



através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O autorretrato e as autobiografias vieram à tona. (MAGALHÃES, 2008, p. 94)

No período em que saiu de Londrina para estudar fotografia no Rio de Janeiro, na década de 1990, passou a sentir-se desconfortável com sua estrutura física. Lá, notou um exagerado culto ao corpo que a angustiou e a fez questionar a sua corpulência. (MAGALHÃES, 2008)

A partir daí, Magalhães iniciou um caminho discursivo envolvendo corpo, gênero e identidade que teve como primeiro embate a escolha<sup>1</sup> entre emagrecer e manter-se gorda. Aos poucos, como veremos, os embates foram se desenvolvendo para a defesa do “fora de forma” em detrimento da “boa forma”, o não aceite de imposições ao corpo feminino e de determinados discursos médicos que permeiam nossa sociedade, entre outras questões. Se esboçarmos uma esquematização do desenvolvimento do processo criativo da artista e a forma que seu corpo foi moldando seu trabalho, poderemos observar três momentos marcantes: (1) O sentimento de não aceite da

<sup>1</sup> Segundo Mouffe (2007), as questões propriamente políticas sempre envolvem escolhas entre alternativas opostas, antagônicas.

sociedade sobre seu corpo obeso, resultando em uma fase de isolamento e exclusão; (2) um enfrentamento da artista, buscando uma homologação da sua forma corpórea e (3) a consolidação do papel de Fernanda como uma artista cujos trabalhos contribuem para “a contestação da hegemonia dominante”. (MOUFFE, 2007, p. 67, tradução nossa)

O primeiro momento (1) está diretamente relacionado com a estadia de Magalhães no Rio de Janeiro. Seus trabalhos expressam relações de poder e submissão, nos quais ser magro parece indicar uma ordem que ela não cumpre. Cabe abrir um parêntesis para considerarmos o que chamamos de ordem como sendo “a articulação temporal e precária de práticas contingentes” e que resulta de práticas hegemônicas sedimentadas. “Nunca é a manifestação de uma objetividade mais profunda e exterior às práticas que a originam”. (MOUFFE, 2007, p.62-63, tradução nossa) Assim sendo, podemos inferir que onde há ordem há exclusão, se ser magro é a “lei”, ser gordo implica em isolamento.

A série *Autorretrato no RJ* (1993), criada a partir de fotografias, mostra o início de uma pesquisa com o próprio corpo, em que podemos visualizar o sentimento de exclusão da artista, isto é, o “peso” de ser obesa. Na Fig. 1 ela surge encolhida em um quarto, isolada, com o corpo pouco revelado pelas vestes longas, sob um colchão, segurando um carrinho de mala vazio. Trata-se de uma fotografia tirada de modo improvisado com a câmera pendurada na janela, no apartamento em que morou, ainda sem mobília, com o colchão emprestado. (MAGALHÃES, s.d) Ela parece se esconder e evita o confronto com a câmera fotográfica. (RIBEIRO, 2013) Aproximamos a situação com o aprisionamento de um corpo que deseja ser libertado.

Em termos de fotografia, a artista se considera influenciada por José Oiticica Filho (1906-1964) e Geraldo de Barros (1923-1998) que “[...] causaram uma importante ruptura na fotografia brasileira e permitiram a expansão desta linguagem através da quebra com as imposições e com conceitos fechados”. (MAGALHÃES, 2008, p. 37)

Retomando aspectos políticos no trabalho de Magalhães, debruçamo-nos sobre os escritos de Mouffe que dizem que devemos reconhecer o caráter hegemônico de todo o tipo de ordem social e o fato de que toda sociedade seja o produto de uma série de práticas voltadas a estabelecer ordem em uma estrutura de contingência”. (2007, p. 62, tradução nossa) Dito isto, podemos interpretar as produções da artista como uma busca por repensar a hegemonia da magreza<sup>2</sup>, ou seja, como forma de reavaliar os discursos dominantes que versam sobre a aparência magra<sup>3</sup>, esbelta, com pouca gordura corporal, como sinônimo de saúde, glamour e beleza. Essa hegemonia pode ser aproximada ao conceito de *masculinismo* utilizado por Bhabha: uma indicação de uma “posição de poder autorizada pelo fato de que supostamente engloba e representa a totalidade social”. (BHABHA apud DEUTSCHE, 2006, p.1, tradução nossa) E pode, portanto, ser aproximada de enfoques idealistas que permeiam a arte. Se durante séculos tivemos na arte a ideia da obra como uma entidade completa e autônoma, capaz de elevar os espectadores acima da contingência da vida material (DEUTSCHE,

2 Embora haja uma tentativa da mídia e de todo o sistema cultural em valorizar o que se tem chamado de “diversidade” (incluindo corpos “acima do peso”, com a criação de nichos plus size, por exemplo), notamos que o corpo identificado como “fora de forma” não figura como personagem principal e tampouco é tido como um exemplo a ser seguido.

3 Estendendo para “torneada”, tendo em vista a febre das academias e dos suplementos alimentares que prometem tônus muscular.

4 Segundo Peter Stearns (2002), a partir de 1890 diversos fatores (medicina, moda, guerra) contribuíram para uma mudança no posicionamento da gordura, tornando-a mal vista pela sociedade ocidental. O autor utiliza o termo “The turning point” para designar tal mudança.

2006), temos, a partir do final do século XIX<sup>4</sup>, no corpo a ideia da magreza como uma qualidade, ligada ao bem estar físico e mental, capaz de elevar o indivíduo ao status de “bem controlado”, “equilibrado”. Através dessa audaciosa analogia, podemos pensar na existência não somente da instituição estética, mas de uma “instituição do corpo magro” como sendo “um campo de batalha masculinista – um âmbito autoritário antes que democrático agonístico”. (DEUTSCHE, 2006, p.3, tradução nossa)

Não devemos, portanto, esquecer a influência que os padrões de corpos esculpidos na arte tiveram para a instituição da magreza e também para a supervalorização do gênero masculino. Lawler em *Statue before Paint* (1982) aponta a arte como instituição de reprodução das normas sexuais e veneração da cultura patriarcal. (DEUTSCHE, 2006) “A escultura neoclássica idealizada, substituta de um corpo ideal, materializa a fantasia falocêntrica do eu”. (DEUTSCHE, 2006, p.7, tradução nossa). Se enxergarmos esse âmbito autoritário nas exigências de padrões do corpo, veremos a necessidade de considerarmos o papel da arte crítica indicado por Mouffe (2007), de dar voz aos silenciados, fomentando o dissenso, tornando visível o que o consenso deseja apagar, obscurecer.

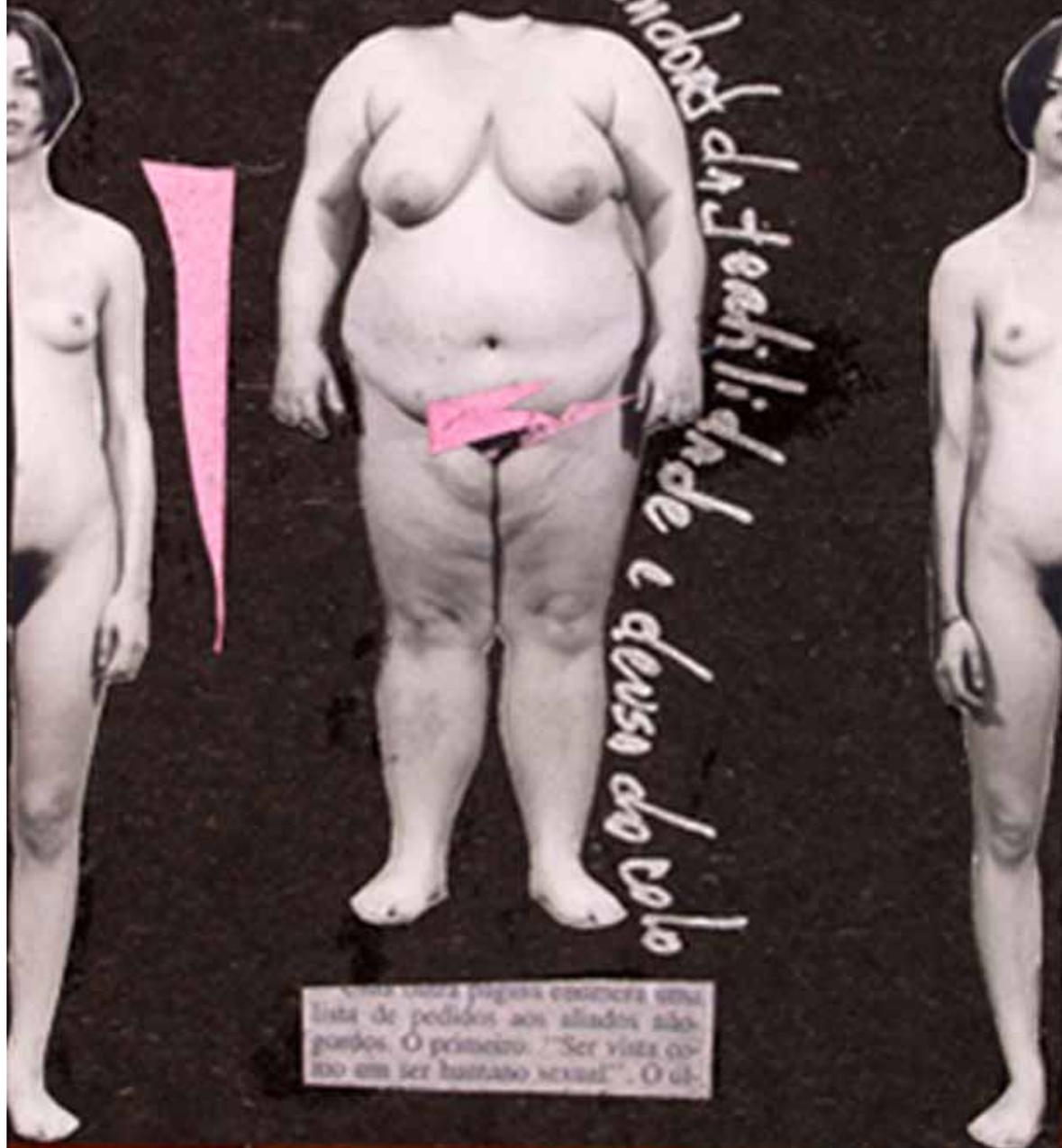
Assim sendo, notaremos que há uma tentativa, a partir do segundo momento (2), de Fernanda Magalhães sair da zona de isolamento e mostrar-se como um “sujeito-corpo que resiste à normalização” buscando “pontos de fuga frente a códigos” que envolvem imagens e instituições. (PRECIADO, 2010, p. 55) Dessa forma, a artista passa a ampliar seus questionamentos, exterioriza seu discurso e mostra um corpo “rude”, que subverte.

A série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, iniciada em 1995 é decorrente de um projeto homônimo desenvolvido em 1993 que conquistou o VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE/MinC. (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007) Com ele, Magalhães pôde aprofundar a sua pesquisa artística em torno da obesidade, questões de gênero e discursos médicos, apropriando-se inclusive da ironia, “peça-chave” bastante utilizada na luta contra poderes instituídos. Para Mignon Nixon, em acordo com Freud, esse artifício faz com que seja possível desafiar algo respeitável causando efeitos agradáveis. (DEUTSCHE, 2006) Os trabalhos de Virginia Woolf que buscavam discutir as relações de gênero e autoridade das instituições, e de Louise Lawler, artista que critica as disposições e organizações de instituições artísticas associando a elementos como a cultura patriarcal são alguns exemplos. Haraway (2009) reforça o papel político da ironia considerando-a uma “estratégia retórica”.

Os vinte e oito trabalhos que compõem a série mostram a extensão dos questionamentos da artista envolvendo gênero e incluem outros corpos:

[...] corpos fragmentados que, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos e *linkados* com outros corpos, textos, cores e formas, instigam e afetam o observador.

A obesada Vênus  
Por Milhares de Mulheres da fertilidade e deusa do colo



... para uma jovem enciclar uma lista de pedidos aos aliados não-pombos. O primeiro: "Ser vista como um ser humano sexual". O ú-

Uma busca por romper esta lógica dominante da  
aparência expondo feridas, sentimentos e corporalidades.  
(MAGALHÃES, 2008, p. 91)

Aqui se fazem presentes as “fotografias contaminadas”<sup>5</sup> com apropriações de trabalhos de outros artistas e de imagens da revista pornográfica norte-americana *Buf* conhecida por utilizar modelos obesas. (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 61)

Observamos o quão difícil é, ainda hoje, encontrar revistas com modelos que escapem dos padrões de magreza incentivados, sobretudo, pela moda. Apesar dessa escassez, existe uma intenção por parte do mercado de incluir esses corpos na mídia. Mas, como sugere Bordo (2003, p. xxxi), os discursos sobre normalização do corpo obeso não devem ser recebidos com ingenuidade. Para a autora, a diversidade tão em voga pode estar atrelada ao mesmo jogo mercadológico responsável pela hegemonia do *blue-eyed blonde* que transformou rugas e celulites em doenças. Trata-se de uma estratégia para atingir um público cada vez maior.

O projeto que resultou na série iniciou quando Magalhães decidiu pesquisar a ocorrência da mulher gorda nua na fotografia. Um dos artistas com o qual ela esbarrou foi Joel-Peter Witkin, que utiliza temas por vezes macabros associados aos excluídos e marginalizados pelos padrões de normalidade médica (anões, hermafroditas, *mulheres gordas* etc.). Os trabalhos de Magalhães dialogam com os de Witkin por chacoalharem os discursos médicos, necessitarem de uma preparação dos modelos e cenários e passarem por processos em laboratórios e de edições.

A série também possui pontos em comum com as “ordenações” de Lawler que “mostram objetos artísticos em seu contexto de exibição, chamando a atenção para o aparato representacional de instituições de arte específicas e, ao mesmo tempo, da ‘arte como instituição’”. (DEUTSCHE, 2006, p. 4, tradução nossa) Lawler, nas décadas de 1970 e 1980, realizou diversos trabalhos em fotografia envolvendo as disposições de esculturas e pinturas figurativas em museus de arte. As “ordenações” de Fernanda (se nos apropriarmos do termo) mostram corpos tidos como fora do padrão em um contexto de contestação. Corpos organizados em trabalhos cujos títulos são enumerados sequencialmente (*Gorda 1, Gorda 2, Gorda 3* etc.) a fim de refletir a generalização da mulher gorda, vista muitas vezes apenas por sua corporeidade. (RIBEIRO, 2013)

Em *Gorda 9* (Fig. 2), Magalhães dispõe no centro do trabalho sua fotografia e em ambos os lados o corpo de uma mulher magra, cada lado com uma metade do corpo.

Sua cabeça foi substituída pela cabeça da *Vênus de Willendorf* e em torno de seu corpo lemos: “A cabeça da Vênus de Willendorf da fertilidade e deusa do colo”. Magalhães se apropria da deusa corpulenta para salientar que a gordura deve ser entendida em um campo mais amplo, distante da frequente associação negativa com doenças:

Recriando-se como deusa-mãe, deusa da fertilidade de tempos imemoriais, para além de uma atitude de autovalorização, a artista promove uma imagem positiva da mulher obesa, fonte da vida, da felicidade, origem da própria espécie. (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 64)

As autoras prosseguem o estudo em torno da imagem “acéfala” de Magalhães, indicando que qualquer cabeça pode se encaixar ali, pois esconder o próprio rosto pode denotar que “[...] seu problema não é individual, mas coletivo”. (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 66)

Ela se encontra em uma altura maior que as metades da mulher magra e sob uma espécie de pódio feita por um recorte de um texto que diz: “Uma outra página enumera uma lista de pedidos aos aliados não gordos. O primeiro: ser vista como um ser humano sexual”. Identificamos um desejo em reafirmar a volúpia e de protestar contra as associações do gordo com algo distante do prazer sexual. O “tapa sexo” representado pela colagem em papel rosa reforça a ideia.

Como últimas considerações, dessa vez sobre toda a série, podemos dizer que o resultado se centra em processos de identificação da artista com o corpo gordo positivado. Assim, incluímos o trabalho de Fernanda Magalhães em um conjunto de práticas voltadas “a dar voz a todos os silenciados no âmbito da hegemonia existente”, lembrando que “sem dúvida, seu objetivo não é romper completamente com o estado atual para criar algo absolutamente novo” (MOUFFE, 2007, p.67-69) e mostrar formas de repensar a hegemonia da magreza.

A luta da artista em defender seu corpo condiz com o *agonismo* de Mouffe (2007) que prevê um conflito entre “adversários” e não entre “inimigos”. Magalhães não busca extinguir a magreza, mas exigir um espaço livre (ou pelo menos mais distante) de críticas ao corpo gordo.

Depois desta série, a artista passou a encarar, de forma aparentemente mais consistente, seu papel crítico no campo artístico. Vários projetos se entrecruzaram tornando mais clara sua abordagem sobre o corpo, as identidades e as contestações. Sua poética adquiriu um caráter coletivo, seu olhar voltou-se para o outro, misturou-se. Sua produção se tornou “mais localizada” dentro das estruturas sociais.

A partir de agora, trataremos reflexões sobre trabalhos do terceiro momento (3) no projeto de Magalhães, que entendemos como a consolidação de seu papel como artista que estremece os discursos hegemônicos.

### Subvertendo o poder médico

Se formos considerar o esboço feito acerca da esquematização do processo criativo da

artista, podemos incluir *Classificações Científicas da Obesidade e A Natureza da Vida* no terceiro momento (3). Depois de *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, Fernanda Magalhães passou a unir vozes dos “que até agora haviam sido produzidos como objetos abjetos do saber médico, psiquiátrico, antropológico [...]” (PRECIADO; CARRILLO, 2010, p. 61) que buscam um saber que questiona a hegemonia. A artista passou a encarar a arte como “[...] um campo aberto de experimentações da liberdade”. (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p.56)

*Classificações Científicas da Obesidade* condiz com seu desejo de estender-se “[...] ao corpo do outro, em especial ao das mulheres”. (MAGALHÃES, 2008, p. 90)

Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos. (MAGALHÃES, 2008, p. 93)

Retomando algumas ideias já explicitadas anteriormente, pensar o corpo feminino, sobretudo o obeso significa considerar os efeitos dos discursos hegemônicos sobre ele. Em nossa cultura, como sugere Bordo, o corpo é tido como principal caminho para a autorrealização. (2003, p. 301) Moldando-o, esculpindo-o, construindo-o, estaremos fazendo o mesmo com a própria vida. A medicina tem um importante papel na disseminação do corpo magro como aliado à autorrealização. Pouco índice de gordura corpórea é frequentemente associado à saúde. Junto a isso, importantes canais como a moda e a mídia expõem o corpo magro, esbelto, torneado em imagens diárias que denotam, muitas vezes, aceitação, segurança e autocontrole. “Nossos olhares estão contaminados por essa poluição visual, uma espécie de terrorismo global, em que se deseja um corpo impossível, inatingível, idealizado, retocado e plastificado”. (MAGALHÃES, 2008, p. 97)

Magalhães parece considerar a situação deste corpo na contemporaneidade e através da ampliação de fotografias de mulheres nuas em tamanho real incluindo ela mesma, realizou a instalação. Vários corpos referenciavam as tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal. Cada um com a sua forma, mostrando que não se pode generalizar. Nem toda gorda é doente ou infeliz, nem toda magra é saudável ou autorrealizada. A produção indica que devemos nos ater ao poder de todas essas demandas culturais sobre nossa corporeidade. A definição de “normal” dada pela medicina é extremamente escorregadia. Não costuma considerar gênero e raça e frequentemente toma como padrão um corpo branco e/ou masculino. (BORDO, 2003, p. 34)

As tabelas médicas que regulamentam o quão gorda uma pessoa é através de



denominações como “normal”, “sobrepeso”, “obesa” e “obesa mórbida” serviram de base para a construção do trabalho que parece combater a generalização de corpos e indivíduos. O trabalho de Fernanda Magalhães levanta a questão sobre a eficácia dessas categorizações e a frequente associação negativa a que essas nomenclaturas recebem, na medida em que aumentam o índice de gordura.

Como mostra a Fig. 3, foram mantidas apenas as bordas dos corpos fotografados. As “massas” foram recortadas. Tratava-se de revelar corpos vazios, sem carne ou gordura. Uma maneira de ironizar o discurso da medicina que favorece a redução ou o corte de gordura corporal.

Os visitantes poderiam se dispor ao lado destes contornos e experimentar novos

“lugares-corpos” que se encontravam suspensos sob fios de nylon. Formas corpóreas de diversos tamanhos em suportes que pareciam flutuar traziam o contraste entre pesado e leve.

O jogo de provocação se dava justamente pela permanência dos excessos afinal, embora a “massa corpórea” tenha sido retirada, sobraram as margens que davam forma a estes corpos generalizados, vistos muitas vezes apenas superficialmente. Era possível se imaginar dentro deles, estando neles. Essa experiência de vivenciar vários e diferentes corpos permite uma melhor compreensão do outro e do espaço.

O público não foi o único a usufruir do projeto. As mulheres que cederam suas formas para a fotografia certamente compartilharam experiências e se mostraram como modelos que rompem estereótipos negativos. Para Ribeiro (2013), transgrediram por estremecer a idealização do corpo saudável. Nua reconcionavam o olhar do espectador, acostumado às imagens diárias de corpos femininos longilíneos atrelados à sensualidade.

Podemos ler esse trabalho como um reposicionamento sobre os corpos que escapam das normas médicas, dos discursos científicos e da hegemonia da magreza ainda perpetuada. Um exemplo da indissociação da esfera artística com a ética e a política que permite um melhor entendimento sobre nós mesmos e o outro.

Unida a outros corpos, Magalhães demonstra a importância em não se manter uma atitude passiva frente às imposições médicas e culturais. A artista envolve o público que se torna “nômade das formas” ao apoiar-se e dispor-se em/sobre outros territórios. Pensa as fragilidades e potências do corpo e sua relação com o eu e o espaço público, considerando as materialidades e imaterialidades. Transmite mensagens sobre a diversidade e brinca com os perigos das categorizações em nossa sociedade ao mesmo tempo em que desenvolve uma rede de formas inter-relacionadas que transcende fronteiras. Permite uma interação que ocasiona certa autonomia. Faz corpos “vazios” permanecerem “cheios” e dançarem, mesmo que estejam suspensos.

### Transcendendo a subjetividade

Aos poucos a poética de Magalhães foi adquirindo um caráter coletivo. Seu olhar voltou-se para o outro, misturou-se. Sua produção se tornou “mais localizada” dentro das estruturas sociais. Em *A Natureza da Vida* observamos ainda melhor a expansão da obesidade na obra da artista, que como vimos, iniciou-se através de um processo subjetivo.

Convidando outros artistas, Fernanda Magalhães realiza com o projeto, que iniciou em 2000 e ainda está em desenvolvimento, performances em diferentes contextos e é fotografada e filmada no espaço público, “o campo de batalha onde se enfrentam diferentes projetos hegemônicos”. (MOUFFE, 2007, p.64, tradução nossa) Uma das



ações, realizada em 2011, refere-se a um protesto contra a retirada das árvores do Bosque Central de Londrina (Fig. 4).

Magalhães utiliza seu corpo obeso e nu para ocupar esse ambiente devastado. Critica a posição do poder público que visava modificar a paisagem verde criando nessa área uma rua com circulação de veículos e com pontos de ônibus e ao mesmo tempo confronta normas vigentes. Mostra-se como um indivíduo (e um corpo) que não se conforma. Discute questões sobre o corpo, gênero, identidade e meio ambiente ameaçado (sentimentos de opressão) em uma única ação sem hierarquizá-los. O trabalho se assimila com as denúncias de exclusões, “[...] as falhas das representações e os efeitos de renaturalização de toda política de identidade”, feitas pelo movimento *queer* que “[...] podia ser um exemplo de um intenso questionamento dos discursos hegemônicos da cultura ocidental”. (PRECIADO; CARRILLO, 2010, p. 51 e 58)

Na fotografia apresentada, registro da performance e também peça fundamental do projeto, observamos a dramatização do ambiente. Diversos troncos espalhados ao chão em tons de frieza e poucas árvores sobreviventes ao fundo. Fernanda envolve um deles em seu colo, prostrando-se como uma figura maternal. Seu corpo nu revela uma pele delicada que se desdobra em contraste à rigidez e aspereza da madeira. A imagem clama pelo impedimento da destruição do ambiente, ao mesmo tempo em que abrange um contexto mais generalizado da defesa de *qualquer natureza*.

O trabalho foi realizado durante a ação que foi movida junto ao *Grupo Ocupa Londrina* e a *ONG MAE Londrina*. Foi conseguido o embargo da obra e o local foi transformado em área de preservação permanente. (MAGALHÃES, 2012)

A performance teve um papel fundamental na transformação do processo criativo de Fernanda Magalhães e no englobamento de outras questões. Como observamos, no início, intimidada com a hegemonia da magreza, realizava ações entre quatro paredes, sozinha. Deixou de dançar e praticar o teatro, artes que compuseram sua formação, devido ao preconceito em relação à sua forma. Aos poucos, conta, a repressão foi sendo rompida assumindo forma de performances que passaram a permear seu cotidiano. Foi a partir de então que assumiu, conscientemente, suas ações.

A performance surgiu como necessidade de expressar pelo corpo, buscando deixar transbordar minhas faces submersas. Extravasar é assumir esta linguagem como arte e como vida. As dores transformaram-se pelo trabalho. A performance é uma forma de voltar a dançar, trazendo as transformações do meu corpo que, liberto de amarras, *busca, no outro e na ação da troca*, a sua própria reconstrução. (MAGALHÃES, 2008, p.84)

Para Magalhães, a performance é fundamental para dar significado ao *A Natureza da*

*Vida*. A partir dela pode fazer provocações e evocar emoções que lhe transbordam. “São sentimentos que quero expressar sobre o corpo, os preconceitos, a invisibilidade, a aparência, as instituições...”. (LUPORINI, 2013)

Como Lawler, com o projeto a artista busca advertir as pessoas sobre o perigo de se manter uma posição passiva frente às imposições do sistema (DEUTSCHE, 2006) e mostra que parece ser possível transcender o corpo subjetivo e dar voz a uma coletividade.

## Últimas palavras

A arte de Fernanda Magalhães tem papel fundamental na amplitude do campo político e na consequente luta contra saberes hegemônicos. Partindo de uma busca sobre si, idealizou um espaço sensível para compor suas vivências, tormentos e frustrações. Com as descobertas ao longo do caminho, observou que deveria adentrar outros patamares e refletir também o outro. Passou então a se misturar, ver, enxergar a pessoa ao lado, o mundo, e traduzir diferentes vozes. Sua produção se tornou “mais localizada” dentro das estruturas sociais.

Falando metafóricamente, em meio a cortes, recortes e dobras, a artista apresenta uma liberdade que a sociedade, centrada em discursos por vezes generalizados, ainda não foi capaz de oferecer.

---

Júlia Almeida de Mello é mestrandia em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES), pesquisadora no Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA), professora voluntária da disciplina Cor no curso de graduação em Artes da UFES, bacharel em Design de Moda pelas Faculdades Integradas Espírito Santenses (FAESA/2005), Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/2008) e MBA em Design e Produção de Moda pelo Centro Universitário de Vila Velha (UVV/2008). Também atua no ramo da estampa e confecção de peças de vestuário e decoração. É proprietária da marca Blue Tree.

## Referências

BORDO, Susan. *Unbearable Weight: feminism, western culture and the body*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

DEUTSCHE, Rosalyn. El rudo museo de Louise Lawler. In: *Transversal*: Eipcp Multilingual Webjournal, jun. 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>>. Acesso em: 16 mai. 2013.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LUPORINI, Fábio. *Jornal de Londrina*. Londrina, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/cultura/conteudo.phtml?id=1396888>>. Acesso em: 02 out. 2013.

MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo re-construção ação ritual performance*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. 260 p.

MAGALHÃES, Fernanda. O corpo como protesto. *Zunái: Revista de Poesia e Debate*, ano 7, n. 25, ago. 2012.

MOUFFE, Chantal. Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. In: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MAC/UAB, 2007.

PRECIADO, Beatriz; CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense*. Niterói, n. 15, p.47-71, jul. 2010.

RIBEIRO, Vinícios Kabral. A mulher gorda nua na fotografia: retratos e autorretratos de Fernanda Magalhães. *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia, n.5, 2012.

RIBEIRO, Vinícios Kabral. Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. In: *Com Ciência*. Revista eletrônica de jornalismo científico. Campinas, n. 144, fev. 2013.

STEARNS, Peter. *Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West*. Nova York: NYU Press, 2002.

TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Luzia. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: *Caderno Espaço Feminino: Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia*. Uberlândia, v. 17, n.1, 2007.

### Referências eletrônicas

MAGALHÃES, Fernanda. *Conexões Arte Vida*. Disponível em: < <http://www.pixfolio.com.br/arq/1305836609.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

MAGALHÃES, Fernanda. *Fernanda Magalhães*. Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

MAGALHÃES, Fernanda. *Fotografias e Anotações*: Blog de Fernanda Magalhães construído com trabalhos e anotações pessoais diárias desde dezembro de 2005. Disponível em: <<http://fermaga.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2014.



# Paisagens do Lixo – Relato da ação artística

Priscila Rampin

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.31-45>

**Resumo:** Este artigo relata o planejamento e realização da ação artística Paisagens do Lixo, nas cidades de Uberlândia, Belém e Itajaí. Para tanto, abordo as três etapas que configuram a operacionalidade do trabalho: prospecção, ação e documentação, elencando os conceitos teóricos que as subsidiaram, bem como impressões pessoais obtidas ao longo da execução da ação.

**Palavras-chave:** ação artística, arte em espaço urbano, Paisagens do Lixo

**Abstract:** The following paper aims to describe the planning and execution involved in the art practice titled *Paisagens do Lixo*, in the cities of Uberlândia, Belém and Itajaí. The project is based on three steps that are presented in this text: prospection, action and documentation, buttressed by theoretical concepts and personal impressions throughout its accomplishment.

**Keywords:** art practice, art in urban context, *Paisagens do Lixo*

Imagens:

Página 36:  
Priscila Rampin  
*Paisagens do Lixo*, série Belém, 2013.  
(Fonte: arquivos da autora)

Página 38:  
Paulo Rogério Luciano  
*Registros de exposição*, 2012.  
(Fonte: arquivos da autora)

Página 39:  
Priscila Rampin  
*Registros da inserção do postal da série Paisagens do Lixo*, 2013.  
(Fonte: arquivos da autora)

Página 41:  
Saimon Simas  
*Registros de exposição*, 2013.  
(Fonte: arquivos da autora)

# Paisagens do Lixo – Relato da ação artística

Paisagens do Lixo é uma ação artística cujo eixo poético – o lixo – norteia uma sucessão de etapas responsáveis pela construção do seu significado e do próprio objeto de interesse. Compreende a prospecção de lixões – locais geralmente em bairros periféricos da cidade, que são usados para despejo inadequado de lixo urbano pela população –, o percurso por eles no intuito de estabelecer uma relação direta com o local, para a tomada de fotografias e anotações, e por fim, a reconfiguração do sentido desta documentação em novos modos de apresentação.

Este relato apresenta o processo seguido para o desenvolvimento da ação artística, bem como minhas impressões após tê-la realizado em três cidades, seguidos de cruzamentos teóricos que permeiam a reflexão.

Minhas excursões urbanas em busca dessas paisagens iniciaram em 2011 em Uberlândia, cidade da região do Triângulo Mineiro, estimuladas por uma entrevista na qual um professor de geografia relatava a prática da disposição inadequada dos resíduos sólidos na cidade e suas consequências. Em 2013, foi realizada em Belém (Pará) e em Itajaí (Santa Catarina), esta última na oportunidade do 13o Salão Nacional de Artes.

O lixo é produzido pelo homem de maneira irreversível. Não é possível acabar com sua produção. Evoluções foram feitas quanto ao tratamento dos resíduos urbanos ao longo da história das civilizações, mas em uma sociedade cujos valores são norteados pelo consumo, pelo estoque, pela quantidade e pela substituição (Guia Pedagógico do Lixo, 2003), e na qual o progresso econômico e os avanços tecnológicos incentivam tais comportamentos, é difícil imaginar que qualquer sistema funcione de maneira a controlar o desperdício, a geração de lixo e reduzir os malefícios causados por ele.

No Brasil, a questão da destinação final do lixo continua precária. Cerca de 50% do que é descartado ainda vai para os vazadouros (lixões e aterros). A diferença entre o lixão e o aterro é que o primeiro não recebe nenhum tratamento do solo, permitindo sua contaminação. (EIGENHEER, 2009)

## Excursões: visite paisagens perto de você!

A ideia de um reduto natural e intocado exerce grande fascínio. Não por acaso, o turismo em busca de “paisagens autênticas” – ecoturismo ou turismo ecológico – populariza-se na década de 1980 e parece contradizer a “cultura de sucateamento” que degrada o meio ambiente e os bens públicos. (SERRANO, 1997, p. 121)

O meio ambiente natural não está distante da sociedade urbana, mas junto a ela; jardins, parques, córregos, rios, praias e outros pequenos redutos verdes fazem parte da constituição física da maioria das cidades que conhecemos. No entanto, o descaso com esses espaços – tão perto – e as consequências danosas, refletem a má conduta da sociedade e a paisagem idílica torna-se um desejo distante.

Paisagens do Lixo são “paisagens autênticas” e próximas a nós, onde a natureza recebe uma segunda demão do homem.

As andanças pelos lixões começam com uma pesquisa em sites de buscas da internet, com o objetivo de identificar notícias, pessoas (quando o problema se apresenta significativo para a cidade é comum o envolvimento de grupos de interesse como professores, pesquisadores e associações de bairro), reportagens, pesquisas, entre outras fontes de informação acerca destas áreas.

Munida de informações iniciais, o trajeto a ser percorrido é determinado. Rauscher (2011, p.4) explica que o artista que atua no contexto urbano age como um prospector na medida em que “em interação com as coisas cotidianas, suas ações se desencadeiam no trânsito e no caminhar pela cidade, nos quais ele investe seu próprio corpo”. Em confluência de conceitos, Berenstein (2005) reafirma a utilidade do andar pelas ruas para o artista contemporâneo que trabalha no espaço público tanto com uma postura crítica, como nas derivas dos situacionistas, quanto com um questionamento teórico.

A experiência física – com o próprio corpo – com tal situação dissonante me afeta de vários modos.

Em Uberlândia, cidade onde resido, a visita aos lixões originou um projeto de pesquisa apoiado pelo programa de bolsas de iniciação científica PIBIC/CNPq/UFU, à época de minha graduação em artes visuais. Em função da duração do projeto, que se estendeu por 12 meses, o recorte geográfico escolhido foi visitado inúmeras vezes, possibilitando a constatação de uma dinâmica instaurada: enquanto o lixo é retirado de um caminhão carregado, os frequentadores do local o vasculham na expectativa de encontrar algo que lhes sirva.

Primeiro e quase instantaneamente sou tomada por um sentimento de indignação por ver o descaso e a desinformação tanto da população, – que se empenha em colocar o lixo que produz o mais longe de si, pois assim, é pouco visto – quanto do poder público municipal que não soluciona o problema. Os descartes em locais inadequados são, de

maneira geral, feitos por toda a população, por comodismo, falta de informação, falta de acesso ao serviço de limpeza urbana, dentre outros fatores. (Guia Pedagógico do Lixo, 2003) À medida que estabeleço um breve contato com os frequentadores é inevitável que a revolta se abrande, pois muitos são catadores independentes que extraem do lixão qualquer material ou alimento que contribua para o seu mínimo sustento, em muitos casos, os trocados conseguidos com o comércio dos “achados” servirá para comprar drogas. Para além dos graves transtornos ambientais causados pelo lixo, há os de ordem social e de saúde pública.

A experiência sensorial-estética é outra camada de minha investida por esses cenários. Comecei conhecendo Belém e Itajaí, uma cidade ao norte e outra ao sul do país pela periferia e arredores, em busca de suas paisagens do lixo. O conflito com a noção do belo sempre vinculada à paisagem marcará lembranças e referências, contribuindo para uma versão interiorizada que tenho destas cidades.

Armando Silva explica que o urbano da cidade se constrói pela relação entre a sua estrutura física e o simbólico:

Se aceitarmos que a relação entre coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos no simbólico: suas escrituras e representações. E que as representações que se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço. (SILVA, 2011, p. XXIV)

Cheguei a Belém com algum tempo livre e com a curiosidade aguçada, típica de qualquer turista. Em busca de informações, logo soube dos inúmeros problemas que a população vive por conta da insuficiente rede de esgoto e coleta de lixo.

Em razão do tempo disponível, não pude delongar-me nas pesquisas, tinha então que contar com a ajuda de algum taxista para levar-me aos locais. Os motoristas do ponto de táxi do hotel se mostraram pouco propensos à tarefa, alegando questões de segurança. Acabei conseguindo um táxi na rua que concordou assim que soube quais eram meus objetivos. Ronaldo, o taxista, é arquiteto e urbanista e por isso conhece bem as mazelas de sua cidade. Nas horas vagas trabalha com a frota do pai. Posso afirmar que foi um golpe de sorte.

Circulamos por aproximadamente três horas em um trajeto totalmente determinado por Ronaldo. Por serem distantes do centro e também distantes entre si, foi imprescindível que o acesso aos vazadouros irregulares fosse feito de automóvel, porém é no contato aproximado que identifico o tipo de descarte feito ali, sua forma, cor, odores.

Percebo que as constituições arquitetônica e geográfica das cidades acabam influenciando tanto o local dos descartes quanto seu tipo. Em Belém, os detritos e o esgoto domiciliar formam uma grossa e escura camada sobre a água dos canais e dos rios que atravessam ou contornam toda a cidade (Fig. 1).



Muitas cidades se construíram ao longo dos rios e a relação estabelecida com eles revela muito sobre a cultura local. Por meio das pesquisas de Schama (1996), entendemos o quanto nossos mitos e memórias estão repletos de histórias de morte e ressurreição dos rios. Isso pode ser um alento quando constatamos a situação atual das águas; nascentes, córregos, riachos, rios e oceanos na sociedade urbana contemporânea.

A cada metro percorrido, fui tomada por um misto de surpresa, consternação, mas também de realização: a paisagem arrebatada pelo lixo invoca uma preocupação ecológica que permeia todo o trabalho, mas é, outrossim, um evento estético que me motiva a fotografá-lo. Sentimentos tão antagônicos que resultam de um acordo prático e teórico, ético e sensível, que o artista instaura (ou deveria instaurar) ao mesclar-se com a vida urbana. Esse acordo é o que permite ao artista falar da vida pública e democrática igual a qualquer cidadão, mas diferenciando-se deste por meios artísticos. (ARDENNE, 2002)

Se como nos esclarece Cauquelin (2007), a paisagem foi pensada e construída a partir da representação do ambiente natural e seus elementos, parece-me permissível, portanto, a ampliação desta concepção: enquadrando o cenário do lixo em diversos ângulos para dar-lhe uma forma visualmente atrativa, por alguns instantes, nosso olhar contemplará uma nova paisagem.

### Enviando cartões-postais

O planejamento e a execução de ações artísticas com base nas coletas e registros fazem parte da segunda etapa do trabalho.

Dos vários registros fotográficos feitos em Uberlândia e em Itajaí, duas imagens de ambas as cidades foram escolhidas para compor cartões-postais (Fig. 2). Eles trazem outra vista, diferente daquelas que habitualmente encontramos em postais, mas que são do mesmo modo instigantes.

Os postais operam como meio de exposição e circulação dos cenários, além de serem um registro temporal e espacial que nos permite compreender uma porção da cidade. (SANTOS, 2007) Enquanto suporte artístico, está implícita a noção de arte como comunicação, de circulação de informações e de ideias. (FREIRE, 2006)

Tirando partido das várias maneiras de distribuição dos cartões, centenas foram enviados aos meus próximos, outros “infiltrados”, por exemplo, em displays de postais publicitários comumente instalados em bares, restaurantes e hotéis (Fig. 3). Talvez sejam nestes endereçamentos, que escapam aos circuitos institucionais da arte, que o trabalho assume sua frente mais política. A questão de como o engajamento se dá, está para além da produção das imagens, envolvendo, outrossim, como são concebidos e distribuídos o argumento, a comunicação e a distribuição da ideia.





Adriana Dias  
Massoterapeuta



Bosque das Águas

**BE BEM**  
Saúde e Bem-estar

Massagens e Massoterapias

- Terapias para dores articulares
- Massagens e Cinesioterapia
- Calorterapia
- Guaxima
- Fisioterapia
- Atividade de

**BE BEM**  
Saúde e Bem-estar

Massoterapia e Estímulo para Hormônios

- Terapias para dores articulares
- Massagens e Cinesioterapia
- Calorterapia
- Guaxima
- Fisioterapia
- Atividade de

**FIB** 100% FIBRA

Diária a partir  
**R\$ 50,00**

Acabamos todos os custos de instalação

4% de juros

Entregamos em todo o Brasil e atendemos

Caro Cliente, para mais informações, ligue para: 0800-000000

**PIZZARIA E RESTAURANTE**

Com ambiente climatizado!

serva-se em nosso:  
**SELF-SERVICE**  
A R\$ 3,19 (100g)

**BRAZ Pizza**

Pizza Família + Refri 2L (Mistá, Mussarela, Calabresa) **R\$ 22,00**

de segunda à sexta pratos comerciais

Pizza Média + Refri 600ml (Mistá, Mussarela, Calabresa) **R\$ 20,00**

**SEMANA**

~~DIA DAS CRIANÇAS~~

Concurso

**IMAGEM**

A ação Paisagens do Lixo foi selecionada para integrar o 13o Salão Nacional de Artes de Itajaí em 2013 e seguiu as etapas descritas anteriormente. Dias antes da abertura do salão, percorri e registrei seus lixões na companhia do motorista Luciano Custódio, colocado à minha disposição pela organização do evento. Luciano interferiu em meus trajetos contribuindo para que conseguíssemos mais de 600 imagens.

O trabalho foi instalado no pátio interno da Casa da Cultura (Fig. 4), onde pretendeu-se uma relação ativa com o público: um expositor de mesa em acrílico continha os postais que podiam ser pegos sem restrição. Havia também uma pequena instrução caso o visitante quisesse enviar um postal a algum amigo, bastando para isso preencher os dados do destinatário e depositá-lo em uma caixa de correio, disponível na instalação, para posterior postagem. Findado o evento, os postais foram remetidos aos seus destinatários, alguns traziam curtas mensagens de alerta: “Cuide bem da natureza. Não jogue lixo!” ou “O que você gosta de visitar? O que você deixa?”

Como prever a circulação de uma ideia a partir de um meio sobre o qual não se pode controlar inteiramente? O trajeto percorrido pelo objeto será determinado por uma pequena rede de participantes da ação. Ao delegar o endereçamento dos postais a estes participantes, o trabalho interpela no outro uma atuação cidadã. Esta atuação dependerá do julgamento dos que receberam o postal. Pelo potencial poético e crítico que encerra, pode ser guardado dentro de um livro, colado em uma agenda ou no quadro de avisos de um escritório. Desse modo, o postal adquire uma vida útil mais longa e rompe com uma relação espaço-temporal entre “fazer” e “mostrar”.

Armando Silva (2001, p. 9) chama de “ponto de vista cidadão” as narrativas que o cidadão faz da cidade com características claramente comunicativas, sejam elas verbais ou visuais. No postal está implícita certa interpolação de narrativas; a visual da imagem que compõe sua frente, a verbal de quem o está enviando e ainda a percepção de quem os recebe. É, portanto, na soma dos pontos de vista cidadãos que se estabelece uma leitura simbólica da cidade, completa Silva (2001).

### Revendo o álbum

O caráter circunstancial de Paisagens do Lixo confere valor adicional à documentação e aos arquivos gerados (e-mails, anotações, mapas, fotografias de cenas paralelas ao lixo etc.) a partir dos quais, durante todo o processo, é possível pensar outros modos de apresentação artística e prolongar o próprio trabalho. Os registros fotográficos podem, como aponta Vinhosa, “[...] assumir diferentes formas de visualidade dependendo do suporte em que se materializa, espacializa, organiza e se mostra ao mundo.” (2013, p. 293)

Vale observar que, qual seja a forma de apresentação escolhida, haverá sempre uma ambiguidade entre a ação por si só e os registros.



© Saimon Simas

Cristina Freire explica a indiferenciação entre obra e documentação, por exemplo no caso da *land art*, cuja

[...] intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a experiência e a informação do ambiente. Novamente as fotografias são essas zonas de passagem e, portanto, não se esgotam numa experiência autônoma. (FREIRE, 2006, p. 43)

Por outro lado, a experiência (ou a presença) ao longo de todo o processo de realização da ação parece não poder ser substituída pelos registros.

Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, performances e ações podem, de certo modo, perdurar no tempo pela documentação fotográfica, por vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. [...] As percepções tátil, corporal e manipulatória, assim como quaisquer outras sensações que suscitem, são limitadas pelas imagens fotográficas ou pelos vídeos. (FREIRE, 2006, p. 43)

Fomos eu e os motoristas em Belém e Itajaí, que testemunhamos a cena e fomos seduzidos por ela. Ronaldo e Luciano tornam-se público, participantes e propositores da ação, quando se empenharam em levar às suas memórias os locais dos lixões e a me conduzirem até estes. Em muitos momentos foram eles quem me sugeriram fotografias, em outros, acompanhavam-me à pé em suas (curtas) derivas e preenchiam o trajeto entre um lixão e outro com explicações, relatos e contação de casos sobre os problemas da cidade.

Fico pensando em como essa ação pôde reverberar em suas vidas. Que histórias e impressões contaram aos seus, ao retornarem para suas casas? Agora, sou eu quem nesta reflexão, fico limitada ao breve convívio que tivemos!

Outras formas de visualidade ainda carecem ser exploradas. Uma possibilidade seria levar os registros para espaços expositivos impressos em tela e emoldurados como quadros de paisagem. Novamente como estratégia de abordagem, o estranhamento. Pressupondo um rompimento com o esperado – a cena idílica – e quiçá culminando em outras formas de percepção.

De fato, há substantiva imediatidade quanto ao que comunicam as imagens das paisagens do lixo, elas produzem certa “semelhança de um original”, como denomina Jacques Rancière, as imagens que são representação do real. (2012, p. 15) De outro modo, a moldura reforça, ao mesmo tempo que mente, uma referência ao gênero da pintura de paisagem. A operação de dessemelhança, continua Rancière, “[...] dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento”. (2012, p.21)

Não só as imagens, mas ainda os fragmentos de anotações e rascunhos dos mapas das localidades dos lixões, tornam-se fonte de sentido e abrem-se para novas ações.

Destituídos da representação fiel do campo geográfico, escreve Bulhões (2011), os mapas servem para dar visibilidade a um assunto específico, crítica e poeticamente. Os mapas, se distribuídos, podem ser um convite a um passeio. Como seria colocar o público em contato pessoal com a natureza em questão?

A experiência de Sérgio Tomasini ao caminhar pelo campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acompanhado pelos artistas do projeto Diálogos Abertos – Perdidos no Espaço, deixa evidente que entrar em contato com o incomum, ou com o comum não visto, suscita uma renovação do olhar que por consequência, pode motivar um posicionamento.

Depois de tantos anos caminhando por aqueles mesmos espaços, só poderia mesmo encontrar ali alguma novidade se entrasse nessa experiência com a disposição de trazer o fundo para o lugar da figura. [...] E, de repente, o que salta aos olhos não são mais os caminhos bem conhecidos e os prédios históricos com suas histórias igualmente conhecidas. São as paredes descascadas e manchadas pelas infiltrações, as portas trancadas sob as escadas, os canos abandonados num nicho qualquer entre os prédios, o fungo que cresce no toco que restou da árvore cortada, as histórias que poucos conhecem ou não lembram mais. Não é preciso muito tempo e nem muita atenção para se perceber que o Campus Central da UFRGS acumula resíduos por todos os cantos. [...] A vontade de arrumar, limpar, recuperar alguma coisa que não se sabe muito bem o quê ou fazer alguma coisa funcionar ali é quase inevitável. (Tomasini, 2011, p. 11)

Fecho o álbum com essa mesma vontade, Sérgio, de arrumar, limpar e recuperar!

---

Priscila Rampin é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA / IACS / UFF, bacharel em artes visuais (2012) pela Universidade Federal de Uberlândia e em administração de empresas (1996). Foi bolsista de iniciação científica através do Programa Pibic/CNPq/UFU. Participa do grupo de pesquisa Poéticas da imagem – UFU/CNPq.

## Referências

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.

BERENSTEIN, Paola J. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *Revista ARQTEXTO*: Publicação do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, n.7, p. 16-25, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Col. Todas as artes. São Paulo: Martins, 2007.

EIGENHEER, Emílio M. *A história do lixo: a limpeza urbana através dos tempos*. Rio de Janeiro: ELS2 Comunicação. Disponível em: <<http://www.lixoeeducacao.uerj.br/imagens/pdf/ahistoriadolixo.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2012.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAUSCHER, Beatriz B. S. *Poéticas urbanas contemporâneas: imagens, ação e contexto*. Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem – IARTE – UFU, 2011. Projeto de Pesquisa.

SANTOS, Anderson. A. dos. *Frente, Verso e Reverso de um cartão-postal*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007. 170p. Disponível em: <[http://www.geociencias .ufpb.br/posgrad/dissertacoes/anderson\\_alves.pdf](http://www.geociencias.ufpb.br/posgrad/dissertacoes/anderson_alves.pdf)>. Acesso em: 27 abr. 2011.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Coordenadoria de Planejamento ambiental, Estratégico e Educação Ambiental. In: OLIVEIRA, José Flávio de. (Coord.). *Guia Pedagógico do Lixo*. São Paulo: SMA. Reimpressão revista e atualizada, 2003.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TOMASINI, S. Sobre espaços e resíduos no Campus Central. *Jornal Formas de pensar a escultura: diálogos abertos, perdidos no espaço*, n. 3, p. 11, nov. 2011.

VINHOSA, Luciano. O pequeno gesto: um ensaio em torno da experiência ordinária. In: CIRILLO, José; Gil, Fernanda García; Grando, Ângela (orgs). *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 288-293.



# Na contaminação: premissas contemporâneas do teatro na cidade

Cecília Lauritzen Jácome  
Campos

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.47-57>

**Resumo:** O artigo aponta algumas interfaces criativas no que tange ao campo do teatro que se faz e se pensa para a cidade. O termo “Na contaminação” intenciona expressar certo teor da arte contemporânea, pois permeia determinadas interfaces que se apresentam latentes no campo da presente discussão. Noções como *site-specific performances*, *environmental theatre*, arte pública, teatro de invasão e teatralidade são discutidas ao longo do artigo. Todavia, sua escrita não está centrada no aprofundamento de tais noções, mas almeja destacar a pertinência dos entrecruzamentos que envolvem o tema discutido. Para tanto, “a contaminação” apresenta-se como um ponto de partida para outras buscas, apontando novos rumos, caminhos e perspectivas do teatro contemporâneo que podem agregar-se, contrapor-se, complementar-se, dentre outras múltiplas combinações.

**Palavras-chave:** teatro, cidade, arte contemporânea, contaminação

**Abstract:** This article indicates some creative interfaces in relation to the field of theater which is made and thought in the city. The term “In contamination” intends to express a certain content of contemporary art as it permeates certain interfaces that appear latent in the field of the present discussion. Notions such as site-specific performances, environmental theater, public art, theater invasion and theatricality are discussed throughout the article. However, its writing is not focused on further such notions, but aims to highlight the relevance of crossovers involving the topic discussed. For both, “contamination” is presented as a starting point for other pursuits, pointing new directions, paths and perspectives of contemporary theater that can add up, counteract, complement, among other multiple combinations.

**Keywords:** theater, city, contemporary art, contamination

# Na contaminação: premissas contemporâneas do teatro na cidade

Constantemente, o discurso acerca da escassez de produção de materiais repete-se nas publicações e no entorno do debate acerca do teatro que se faz na rua. Entretanto, é possível observar que com o passar do tempo esse quadro vem tomando outras proporções que apontam para uma reversão de tal realidade. A reflexão em questão situa-se como parte dessa nova perspectiva sobre os estudos acerca do teatro na cidade. Estudar as práticas teatrais na cidade implica em permear diversas áreas do conhecimento, pois o espaço em que elas acontecem representa âmbito de convívio social, manifestando práticas, poderes e usos. Da mesma forma, verificamos que, na contemporaneidade, pensar o teatro que se faz na rua não implica estudar “um fazer teatral” específico. Tal espaço de reflexão é difuso, visto que, segundo as práticas dos grupos em estudo<sup>1</sup>, implica relacionar-se com múltiplos fatores, tais como as motivações, as escolhas e os subsídios.

Nesse sentido, é possível observar nas práticas teatrais atuais na rua algumas interseções que diferenciam tais manifestações de uma linguagem estética mais próxima do tradicional. É importante deixar claro que a intenção deste artigo não é refletir sobre o teatro contemporâneo em toda sua complexidade, mas apontar algumas premissas percebidas que configuram novas tendências do teatro na cidade.

Em artigo sobre a arte nos espaços públicos, a professora e pesquisadora Zalinda Cartaxo<sup>2</sup> aborda a questão das intervenções urbanas na contemporaneidade, a partir da ruptura com determinados condicionamentos da arte moderna. Segundo a autora, na década de 1960 os artistas sentiram a necessidade de adotar novas posturas e procedimentos que buscavam resgatar uma relação mais próxima com o real, “não apenas numa

1 O presente artigo discute parte da Dissertação de Mestrado escrita junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os grupos estudados foram questionados ao longo de duas baterias de entrevistas. Participaram da pesquisa os grupos: Ôi Nós! Aqui Travêiz, Falos e Stercus Teatralis, Usina do Trabalho do Ator, Depósito de Teatro e Povo da Rua.

2 Zalinda Cartaxo é artista visual, autora do livro *Pintura em distensão* e professora adjunta na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ.

3 Disponível em: <[www.intervencaourbana.org/](http://www.intervencaourbana.org/)>

4 Um exemplo é a obra de Slinkachu, artista de Londres que realiza intervenções em miniatura nas grandes cidades e depois as fotografa. Disponível em: <[little-people.blogspot.com.br/](http://little-people.blogspot.com.br/)>; <[slinkachu.com/home](http://slinkachu.com/home)>

5 Em seu artigo, a autora não especifica a concepção de lugar adotada, nesse sentido, verifico que a abordagem trazida aproxima-se de Michel de Certeau (1998, p.100) que considera lugar “uma configuração instantânea de posições, indicação de estabilidade”.

6 O grupo de teatro paulista Teatro da Vertigem é considerado um dos grandes expoentes do teatro brasileiro contemporâneo. Surgiu na década de 1990 com propostas alternativas ao teatro comercial como as montagens – *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), que compõem a Trilogia Bíblica e BR-3 (2005/2006). Com uma linguagem inconfundível, a produção do Vertigem conquistou, rapidamente, o respeito da crítica e do público. Uma de suas principais características é o fato de se apresentar em espaços ditos “alternativos” tais como igreja, hospital e presídio (RODRIGUES, 2008).

dimensão estética, mas também política, cultural e social”. (CARTAXO, 2009, p. 3)

Nesse sentido, as estruturas institucionais e os “lugares” da arte, como museus, galerias e edifícios teatrais, passaram a ser questionados, suplantados, em favor de uma ampliação da arte contemporânea no espaço urbano. Ao se colocarem na cidade, reaproximando o sujeito do mundo, essas manifestações concebem acontecimentos que se infiltram nas estruturas do espaço urbano de modo que, muitas vezes, não são percebidas como tais. Dessa maneira, o transeunte passa a ser público de arte e sua participação torna-se simultaneamente relevante e imperceptível.

De forma geral, a expressão “intervenção urbana” advém de movimentos artísticos realizados no campo das artes visuais em espaços públicos; porém, atualmente, vem abarcando outros segmentos que extrapolam o campo em que se originou. Nesse sentido, “mais do que marcos espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte”<sup>3</sup> e, desse modo, intenciona recriar paisagens na cidade, particularizando os espaços que a constituem. A noção de intervenção urbana é diversa, pois abarca operações dos mais diversos portes, desde a inserção de adesivos (*stickers*) ou miniaturas<sup>4</sup> até instalações artísticas de grande porte.

A respeito de tais manifestações, Cartaxo destaca as *site-specific* e o *graffiti*. Em oposição à escultura modernista, indiferente ao espaço “ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar*<sup>5</sup> ou de um *lugar* determinado”, a obra *site-specific* incorpora o espaço em que acontece, dando-lhe ênfase. (CARTAXO, 2009, p. 4) Nessas manifestações as dimensões e condições físicas do lugar são seus constituintes fundamentais revelando, assim, a impossibilidade de separação entre a obra e o *site* de instalação.

Tal característica é relativizada pela autora ao acrescentar que a obra pode ser mobilizada por espaços, desde que os mesmos mantenham as circunstâncias exigidas. Nesse mesmo sentido, destaco a experiência do Depósito de Teatro com a montagem da peça *O Barão nas Árvores*, concebida para acontecer em uma região específica do Parque da Redenção, em Porto Alegre. Oliveira (2012) mencionou que a conformação das árvores no espaço escolhido permitiu, e até determinou, o acontecimento da montagem, ponderando que, caso houvesse outros cenários apropriados à ocupação, o espetáculo provavelmente teria sido realizado outras vezes.

Rodrigues, em estudo sobre o espaço cênico contemporâneo, trata da peça *O Livro de Jó* do grupo Teatro da Vertigem<sup>6</sup>, que escolheu o hospital como *site-specific* da peça. Para o autor, a montagem do Vertigem explorou o espaço dos hospitais em que se apresentou das mais variadas formas, “buscando sempre evidenciar as memórias, acentuando os significados” de cada lugar em particular. (RODRIGUES, 2008, p. 84)

Diferentemente das obras *site-specific*, as obras *site-oriented* possuem maior mobilidade, podendo ser transformadas ou adequadas a outros lugares. Em geral,

as obras *site-oriented* impulsionam questionamentos que giram em torno da relação entre a arte e a organização político-social, bem como “suscitam uma redefinição dos valores tradicionais de originalidade e autenticidade ao lidarem com as ‘recriações”’. (CARTAXO, 2009, p. 6)

Qualitativamente itinerante, o *site funcional* lida com a dinâmica da desterritorialização, pois se utiliza dos meios impressos de circulação (jornais, cartazes, panfletos), bem como do rádio e da internet. Segundo Cartaxo, apesar de se tratar de um lugar desmaterializado, em constante circulação, essa manifestação está próxima do *lugar* cidade, tendo em vista seu caráter dinâmico e interativo.

O *graffiti*, última manifestação artística em espaços públicos destacada pela autora, surgiu como manifestação política, cultural, social e ideológica. Segundo Cartaxo, “a arte do *graffiti* (pública por natureza) foi absorvida pelas artes visuais, tendo em vista sua *vontade* de expressão, de *ser-no-mundo*, de presentificação, muito próxima do universo estético”. (CARTAXO, 2009, p. 7) A palavra é oriunda do italiano *grafito*, que significa arranhado ou rabiscado; neste sentido, esse tipo de manifestação foi incorporada à concepção de arte urbana, de caráter crítico, pois intervém diretamente na cena pública (muros das cidades, túneis de superfície e de metrô).

Agregando-se aos estudos das práticas do teatro contemporâneo na cidade, o teatro urbano, segundo Rodrigues, pode ser encarado como um evento *site specific*, pois propõe um vínculo semelhante com o espaço da cidade em que se insere. Em sua concepção, tal prática tem como principal característica o “vínculo com o contexto da cidade em que o evento se insere propondo, assim, uma espécie de releitura dos espaços”. (RODRIGUES, 2008, p. 15) Nesse sentido, a relação entre o espaço cênico e o espaço urbano é indissociável no teatro urbano; além disso, busca outras formas de relação entre a cena e o público.

O conceito de teatro ambientalista relaciona-se às manifestações apresentadas; nesse sentido, o livro *The Environmental Theatre*, de Richard Schechner (1971), traz reflexões sobre as práticas realizadas com o *The New Orleans Group* (1964-1967) e o *The Performance Group* (1967-1980). A partir do trabalho desses grupos, o teatro ambientalista, como ficou conhecido em português, tem influenciado artistas de várias áreas e motivado também outras práticas como, por exemplo, as *performances “site-specific”*. O termo *environment* tem inspiração no artista norte-americano Allan Kaprow, precursor dos *happenings* no final dos anos 1950.

Segundo Schechner, os significados teatral e ecológico da palavra *environment* não são necessariamente antitéticos, pois o ambiente teatral também é o que circunda, sustenta, envolve, contém, sem deixar de ser participativo e ativo, é uma concatenação de sistemas vivos. Ou seja, “com relação ao planeta Terra, o ambiente está onde a vida acontece. [...] Com relação à performance, o ambiente está onde as ações ocorrem”. (SCHECHNER, 1994, p. IX-X)

A partir de tais afirmações entende-se que as ações às quais Schechner se refere não estão localizadas apenas no palco ou limitadas ao que acontece com os atores, mas permeiam o público e todos aqueles que com ele se relaciona, e assim sucessivamente. Para o autor, uma *performance* ambientalista é aquela em que

[...] todos os elementos ou partes que compõem a performance são reconhecidos como vivos. Para “ser vivo” é preciso mudar, desenvolver, transformar; ter necessidades e desejos; até mesmo, possivelmente, adquirir, expressar, e usar a consciência. (SCHECHNER, 1994, p. X, tradução nossa)

No prefácio da edição de 1994, Schechner reflete sobre a leitura de um modo geral – quer seja de um livro, de uma paisagem, de uma pessoa ou de uma *performance* –, acrescentando que esta leitura “de mundo” é todo o tempo influenciada ou renovada por seus “leitores”. Sendo assim, a visão de ambiente e o próprio teatro ambientalista de Schechner tornam-se uma das premissas pertinentes ao estudo das relações entre teatro e espaço urbano na contemporaneidade.

A prática do teatro de invasão pode ser entendida como elemento multiplicador das formas de abordagem de ocupação da cidade. A discussão acerca da invasão parte do próprio teatro de rua, entendido como uma modalidade que “interfere nos segmentos da cidade” (CARREIRA, 2009, p. 1) e que dialoga com sua silhueta, além de permear outros campos do conhecimento como o urbanismo e a geografia cultural.

Partindo do pressuposto de que o acontecimento cênico na cidade é uma atitude invasora, no sentido de que toma o espaço urbano sem a prévia anunciação do mesmo, Carreira propõe refletir acerca dos desdobramentos de tal ação frente àqueles que habitam a cidade.

Nesse sentido, os materiais que configuram a criação no teatro que se dispõe invasor são todos aqueles que constituem a rua, como o vendedor ambulante, o policial, o pedestre, o morador de rua, os sons, os anúncios e os cheiros. A conformação essencialmente mutante desses elementos fabrica o ambiente da rua e produz “a teatralidade que representa a matriz das intervenções teatrais que têm o espaço aberto da cidade como lugar”. (CARREIRA, 2009, p. 3)

Nesse sentido, é possível observar que a estrutura da cidade comporta certa teatralidade que lhe é inerente, independentemente da ação do teatro sobre ela. O referido termo é objeto complexo de estudo no campo da arte, da antropologia, da psicologia, dentre outros. Para Josette Féral (2003), uma das mais importantes estudiosas da questão da teatralidade, a discussão acerca do tema fez-se imprescindível com a progressiva dissolução das fronteiras que se estabeleceu entre os gêneros, à medida que a especificidade do teatro tornou-se mais difícil de determinar.

Conforme Féral, a teatralidade não é uma qualidade exclusiva do teatro, mas

[...] ela é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. (FÉRAL, 1988 apud FERNANDES, 2009, p. 16)

No estudo das artes cênicas, a teatralidade é entendida por diversos vieses, dentre os quais destacamos a abordagem de Nicolai Evreinov que a reivindica como uma “situação pré-estética, determinada por um instinto de transfiguração capaz de criar um ‘ambiente’ diferente do cotidiano, de subverter e transformar a vida”. (EVREINOV, 1936, p. 42 apud CABALLERO, 2010, p. 142) Tal concepção encara a teatralidade como característica intrínseca da vida cotidiana, aproximando-se, assim, daquela resgatada por Carreira (2009) ao reunir nos constituintes da cidade os elementos dramáticos para a criação no chamado teatro invasor.

Nesse sentido, o teatro de invasão tem por pressuposto o exercício de criação que aborda o espaço da cidade como material dramático, e não como cenografia, constituindo-se em uma abordagem que redimensiona os procedimentos da cena do teatro que se faz na rua. Seguindo a lógica de raciocínio de Carreira:

Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre lida como uma releitura da cidade. Ler a cidade como dramaturgia significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras.<sup>7</sup>

7 Disponível em: <www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9\_Carreira\_A\_CIDADE\_COMO\_DRAMATURGIA.pdf>

Além disso, na prática do teatro de invasão não apenas a relação com o espaço urbano é modificada, mas também a relação com o próprio espectador. Podemos dizer que o espectador passa por dois processos de mudança ao se deparar com um tipo de espetáculo inspirado nesta modalidade teatral. Uma, quando ele deixa de ser pedestre e passa a ser um espectador acidental da representação; outra quando ele, “convidado” a ser espectador participante, se dispõe a entrar no jogo da ação e ser surpreendido pela forma como passará a redescobrir espaços próprios de convívio urbano e social.

Outra perspectiva do teatro na cidade, mais ligada à luta pela garantia de subsídios de políticas públicas às manifestações artísticas, relaciona-se à noção de arte pública. Em sua tese de doutorado, intitulada *Teatro de Rua é Arte Pública: uma proposta de construção conceitual*, Licko Turle (2011) fortalece os estudos acerca da manifestação

em questão, ressaltando que o conceito de arte pública deve estar aliado ao de teatro de rua, principalmente pela possibilidade de garantir a este liberdade de expressão e direito a receber fomento público para produção e manutenção.

Segundo o autor, a expressão “arte pública” tem sua origem no campo das artes visuais, tratando-se de uma “arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário”. (TURLE, 2011, p. 23) Para Turle (2011), definir que uma arte seja pública implica dois entendimentos: o primeiro, em sentido literal, remete aos monumentos instalados nas ruas e praças que, teoricamente, proporcionam livre acesso à população, além das obras pertencentes aos museus, galerias e acervos; e o segundo corresponde a um sentido corrente, que designa toda arte realizada fora dos espaços destinados à sua expressão como arte pública.

Nesse sentido, o conceito de arte pública pode ser estendido à realização de *performances*, instalação de monumentos, intervenções, revitalização e apropriação dos espaços. Conforme o historiador Fernando Pedro da Silva, citado na obra de Turle:

A arte pública apresenta, sobretudo, a complexidade do ambiente ao estabelecer mudanças no cenário, estimular o debate comunitário, interagir com a arquitetura do entorno, pois acredita que tudo isso contribui para a construção de um novo olhar sobre o lugar, além de gerar o diálogo com as comunidades, propiciando desse modo a conscientização coletiva, o (re) conhecimento e a denúncia de problemas político-sociais. (SILVA, 2008 apud TURLE, 2011, p.26)

A partir dos pontos colocados, observamos que a abordagem da arte pública estabelece aproximações com a ideia de *site-specific* e seus desdobramentos (*site-oriented*, *site funcional*) no que tange às motivações em ocupar o espaço urbano. Verificamos que essa concepção, aliada à prática do teatro que se faz na cidade, pode ser positiva na medida em que amplia as possibilidades de reconhecimento do poder público sobre as iniciativas grupais em experimentar as interações frente aos lugares da cidade.

Nesse sentido, mesmo considerando que as discussões acerca da noção de “teatro de rua” e seus derivados não se enquadrem em visões simplificadas ou totalizantes, visto que a dimensão das práticas do teatro na cidade compreende aspectos que ultrapassam a mera categorização, em nossa pesquisa, ao entrevistarmos membros dos grupos, pudemos constatar que a maioria dos representantes afirmava que expressões como “teatro de rua”, “teatro na rua” e “teatro de invasão” não comportam as diversificadas práticas do teatro na cidade. Nesse sentido, uma contribuição importante surge na fala de Flores (2012), que afirmou que os conceitos podem ter a finalidade de esmiuçar as práticas, pois eles sustentam a capacidade de diferenciá-las em alguns aspectos, porém sem contrapô-las entre si.

Nas análises dos depoimentos fica evidente que, segundo os entrevistados, a multiplicidade das formas de ocupar a rua configura aspecto relevante no quadro das manifestações cênicas brasileiras. Nesse sentido, é possível observar que o “como” se sobrepõe ao “o que”, pois o espaço da cidade proporciona determinadas liberdades e limites que concebem, inevitavelmente, a criação de outros modos de acontecimento do espetáculo.

A esse respeito, é interessante notar nos depoimentos, principalmente naqueles referentes à segunda bateria de entrevistas, o quanto a prática do “teatro de rua” vem se desmitificando no que se refere à sua qualificação. Analisamos tal aspecto como mérito da atuação dos grupos que, gradativamente, exigem melhores condições de trabalho e, simultaneamente, capacitam-se, seja no intercâmbio com outros coletivos, na formação acadêmica, no exercício da elaboração de projetos que viabilizam a obtenção de subvenção ou apoio para seus trabalhos.

Diante das discussões fomentadas, observamos que as práticas teatrais em estudo reafirmam sua busca em torno de si mesmas, reforçando certo caráter de pesquisa que move os grupos na atualidade. Verificamos que tal sintoma de busca manifesta-se de forma abrangente no campo das artes cênicas, à medida que as manifestações artísticas contemporâneas encontram-se irremediavelmente entrelaçadas por práticas e discursos que se contaminam.

Ao propor refletir sobre determinadas noções, tais como intervenção urbana, arte pública, *site-specific*, teatro ambientalista e teatro de invasão, observamos que o isolamento de tais expressões implica grandiosa responsabilidade. Entretanto, reforçamos a relevância em apontar tais tendências, reconhecendo que representam parcela significativa das práticas contemporâneas, conseqüentemente gerando uma possível visualização ou caracterização das mesmas.

A esse respeito é pertinente reforçar que a ideia de discutir algumas das práticas contemporâneas do teatro na cidade partiu da confluência de diversas instâncias de nossa pesquisa. Portanto, a iniciativa de escrita deste artigo revela-se como um “grande suspiro” diante das múltiplas contaminações pelas quais o trabalho passa; além disso, indica a possibilidade de desdobramentos futuros que desenvolvam de forma mais aprofundada as questões relativas às práticas artísticas contemporâneas no espaço urbano.

---

Cecília Lauritzen Jácome Campos é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa voltada para os processos de ocupação dos espaços de Porto Alegre por alguns grupos de teatro da cidade. Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Paraíba, participou durante três anos do grupo de teatro *Quem tem boca é pra gritar*, fundado em 1986 na cidade de Campina Grande, Paraíba. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina e bolsista PROMOP (Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação) – UDESC.

## Referências

- CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. *Urdimento*. Florianópolis, n. 15, p.135-148, 2010.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, 2009.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.
- CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-16, 2009. Disponível em: <[www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381)>. Acesso em: 03 jan. 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009, p. 9-28.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FLORES, Paulo. *Paulo Flores: depoimento* [set. 2012]. Entrevistadora: C. Lauritzen. Porto Alegre: Sede da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, 2012. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

OLIVEIRA, Roberto Salerno de. *Roberto Salerno de Oliveira: depoimento* [set. 2012]. Entrevistadora: C. Lauritzen. Porto Alegre: Santana, 2012. Entrevista concedida à pesquisa de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Departamento de Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. 123 p.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. Nova York: The Aplause Acting Series, 1994.

SILVA, Noeli Turle da. *Teatro de rua é arte pública: uma proposta de construção conceitual*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011. 163 p.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. *Teatro de rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.



# Artistas em Cena e para a Cena – Grupos de Teatro como Potenciais Espaços de Atuação Colaborativa

Poliana Nunes Santos de Carvalho

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.59-69>

**Resumo:** O presente artigo aborda algumas experiências de Grupos de Teatro brasileiros com o intuito de afirmar que estes se constituem como espaços que favorecem o desenvolvimento de seus participantes para além de atuação artística. No cotidiano do trabalho, os grupos apresentam características que podem defini-los como locais abertos à promoção de conhecimentos que ultrapassam algumas fronteiras, promovendo entre seus integrantes não apenas o ato de criar, mas possibilidades de construir caminhos, partilhados e não partilhados, que favorecerão o trabalho de atuação dos membros dentro e fora do coletivo, tendo, desse modo, maiores possibilidades de se inserir no mercado de trabalho e de ter uma independência profissional. O trabalho apresenta como fonte estudos feitos por pesquisadores que tratam de alguns grupos e suas trajetórias, coletivos que conseguiram empreender ambientes que incentivam o trabalho criativo baseado na participação de todos os seus integrantes, fomentando diferentes frentes de atuação.

**Palavras-chave:** grupo de teatro, atuação colaborativa, produção cultural

**Abstract:** This article discusses some experiences of Brazilian theatre groups in order to assert that these groups constitute as spaces that favor the development of its participants beyond artistic activity. In daily work, the groups show characteristics that can define them as open environment for the promotion of knowledge beyond certain borders, promoting among its members not only the fact of create but to make opportunities to build paths, shared and non-shared, that will favor the job performance of members in and out of the group, having then more possibility to enter in the labor market and have a professional independence. The paper presents as sources studies by researchers which address some groups and their trajectories, which were able to undertake collective environments that encourage creative work, based on the participation of all its members and promoting different fronts of action.

**Keywords:** theatre group, collaborative practice, cultural production

# Artistas em Cena e para a Cena – Grupos de Teatro como Potenciais Espaços de Atuação Colaborativa

Para a escrita deste trabalho, tomamos como princípio questões relativas à história dos grupos de teatro no Brasil com o intuito de desenvolver uma discussão acerca de algumas significações pertinentes a qualquer debate que envolva o teatro feito de forma coletiva. Um espaço físico ou não que agrega diferentes pessoas com conhecimentos distintos, mas todas capazes de contribuir para o objetivo de aprender, praticar e produzir teatro.

Em 1958, na cidade de São Paulo, o Teatro de Arena já participava de um movimento que promoveria a renovação do teatro, envolvido direta e concretamente com a transformação da sociedade. Os primeiros grupos de teatro brasileiros têm suas origens ligadas aos Movimentos Estudantis, que geralmente pertenciam à esquerda, como forma de resistência e de subversão aos ideais conservadores que eram vigentes na época. As ideologias impulsionavam os artistas que faziam parte dos grupos cuja primeira geração vai dos anos 1960 até 1971. Passados alguns anos de iniciação dessa prática, os grupos caminharam *paripassu* com o movimento de teatro amador, que também apresentava fortes ideais partidários, ambos mostravam em cena o cotidiano de um país que passava por transformações nos campos político e social.

Após os primeiros anos de atuação em que os grupos atravessaram a fase considerada como ideológica, a permanência desses coletivos de artistas tinha o intuito primeiro de continuar o trabalho, mas agora buscavam objetivos diferentes. Os coletivos não perderam de vista o foco de posicionar-se na sociedade, uma vez que

isso representa um dos motivos à sua existência, mas promoveram mudanças em suas estratégias de trabalho.

Ao longo dos anos, os grupos de teatro promoveram e edificaram um trabalho que representa uma das formas mais expressivas de produção artística desenvolvida no Brasil. Em cada estado do país, encontramos pequenas e grandes agremiações de artistas, o que rebate alguns discursos que afirmam ser apenas no sudeste do Brasil o campo de atuação plena desses coletivos.

Em um de seus estudos sobre a temática do teatro de grupo, o Professor André Carreira nos revela:

Esse conjunto de coletivos organizados sob as mais diversificadas formas de estruturação responde por uma produção espetacular que constitui a ampla maioria do teatro que se faz no Brasil nos últimos trinta anos, e tem conquistado um espaço cada vez maior nos circuitos de apresentação. Ainda que saibamos da importância crescente do teatro de grupo, seria um equívoco supor que o termo 'teatro de grupo' nos permita definir um formato de trabalho e organização claramente definidos. (2012, p. 9)

Se em outras pesquisas é possível constatar que há grupos de teatro espalhados por todo o território brasileiro, seja nas pequenas ou nas grandes cidades, podemos compreender que cada coletivo se organiza e conseqüentemente desenvolve o seu trabalho da maneira como lhe convém, de acordo com o contexto vivido. Não sendo, então, possível afirmar que o grupo é uma instituição artística que possui um único modelo de trabalho e que este deverá ser seguido por todos os demais.

Ao iniciarmos um trabalho de pesquisa sobre o histórico de alguns grupos de teatro brasileiros, encontramos-nos com o contexto do início dos anos 1980. Ainda vivenciando o período no qual o país foi gerido por governos não democráticos e também como resultado de um ciclo de lutas contra a opressão, a década viu surgir para a cena, nas ruas e nos palcos, inúmeros grupos espalhados pelo território do país que apresentaram em seu cotidiano peculiaridades nos modos de desenvolver seu trabalho, caracterizando-os enquanto movimento, o que, desde então, adquiriu notoriedade significativa à produção teatral brasileira mesmo sendo associado a um teatro alternativo.

Com frequência, a rotina de trabalho dos grupos é associada ao contexto vivido por cada um, sendo claramente influenciada pelo projeto que está sendo desenvolvido por aquele coletivo, revelando sua capacidade de desenvolver uma série de metodologias de trabalho com fins a dialogar com os objetivos do grupo, de seus integrantes e de

seus projetos. É em ambientes como este que ideias, espetáculos e propostas de encenadores, atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos e músicos convergem para o surgimento de obras artísticas feitas a várias mãos, o que se convencionou nomear de “processo colaborativo de criação”.

No Dicionário do Teatro Brasileiro (2009), o verbete “processo colaborativo” é definido como um processo de criação contemporâneo que foi influenciado pela chamada década dos encenadores, nos anos 1980, nomeando um modo de criação teatral que teve origem na criação coletiva. No início dos anos 1990, o Teatro da Vertigem, grupo paulista dirigido por Antônio Araújo, sistematizou e aprofundou uma pesquisa no método, durante os primeiros dez anos de trabalho, em um processo que culminou na montagem dos três primeiros espetáculos produzidos pelo coletivo que até hoje trabalha da mesma maneira. Outros grupos como o Grupo Galpão (MG), o Ôi Noís Aqui Traveiz (RS) e o Grupo de Teatro Finos Trapos (BA) também desenvolvem seus trabalhos com base nesse formato de criação, uma maneira de desenvolver as potencialidades dos artistas integrantes para além do que poderia ser considerada sua vocação inicial, um trabalho que leva em consideração as afinidades de cada um e seus interesses nas pesquisas empreendidas por seus grupos.

Com base nessa argumentação, é possível afirmar que os grupos de teatro configuram-se como espaços de formação a partir da premissa de que os artistas que neles se encontram o fazem em função de ideais e objetivos comuns, criando ambientes propícios a transformações teatrais consideráveis, ligadas ao trabalho desenvolvido por todos em uma rotina de atividades que independe de um processo de montagem teatral. No cotidiano dos grupos, em suas *salas de ensaio*, os integrantes criam suas relações com a cultura, com seu trabalho artístico, posicionam-se politicamente e consequentemente discutem sobre o seu lugar na sociedade da qual fazem parte.

Dentro desta questão que diz respeito às trajetórias dos coletivos teatrais e suas possibilidades de oferecer aos seus artistas, diferentes relações com o seu cotidiano de trabalho, podemos citar duas diferentes atividades que encontram nos grupos reais possibilidades de concretização e reconhecimento enquanto ações que polarizam a atuação dos integrantes.

Em primeiro lugar, citamos o desenvolvimento de projetos de âmbito pedagógico, cursos de aperfeiçoamento e oficinas de teatro de caráter técnico e/ou artístico com objetivos e durações distintas, isso é uma das frentes de trabalho que vem conquistando certo destaque dentro dos grupos.

Hoje, é comum encontrarmos coletivos que vêm, há algum tempo, dedicando-se à promoção e ao desenvolvimento de atividades no campo da formação, o que revela serem os membros dos grupos, sujeitos interessados em ampliar o raio de ação de seus coletivos através de uma atuação educacional, como sujeitos multiplicadores das suas práticas. Essa constatação nos leva a crer que a realização de tais projetos

pressupõe um trabalho de formação que deverá ocorrer internamente, antecedendo a proposição dos cursos e oficinas, sejam eles para todos os públicos interessados ou para públicos previamente selecionados.

Para citar como exemplo, temos muitos casos de grupos que promovem em suas sedes de trabalho ou no desenvolvimento de projetos itinerantes ações que demonstram serem esses coletivos portadores de um projeto artístico pedagógico. Como afirma o pesquisador Eder Sumariva Rodrigues:

[...] o projeto artístico pedagógico deve ser entendido como a organização do trabalho artístico pedagógico realizado pelos grupos de teatro. Esta definição tem como fim compreender o mecanismo que rege a concepção dos projetos grupais (internos e externos) e sua aplicabilidade em seus espaços de trabalho. (2006, p.1)

Algumas publicações específicas sobre o assunto foram produzidas nos últimos dez anos e nos dão conta do que afirma o pesquisador. O Brasil possui grupos de teatro que há algum tempo desenvolvem projetos atrelados à área da arte-educação. Muitos são criados, coordenados e executados pelos próprios membros do grupo que nem sempre possuem formação nas áreas de licenciatura, fazendo então uso de suas experiências artísticas individuais e coletivas para atingir os objetivos propostos pelos projetos de formação que se dispõem a desenvolver. Trata-se de um contexto comum a muitos grupos que foram estendendo e desdobrando o seu campo de atuação, muitas vezes levados por necessidades reveladas a partir de experiências junto às suas comunidades.

Em segundo lugar, considerando as potencialidades desenvolvidas por grupos que se dispõem a trabalhar de acordo com uma perspectiva de trabalho feito em colaboração, podemos elencar algumas características que são decorrentes desse processo e que vêm sendo comprovadas pelos estudos a esse respeito. No processo colaborativo o desenvolvimento do trabalho proposto pode ser sugerido por qualquer membro do grupo. Elementos como o texto dramático, a cenografia, a trilha sonora, o figurino e os demais itens que irão compor a encenação, são ao longo dos processos com a participação de todos os envolvidos: atores, encenadores, dramaturgos, iluminadores e cenógrafos. Revela-se, então, uma dialogia, um constante embate de ideias, sugestões e críticas que integram o desenvolvimento das propostas, caracterizando a existência de uma horizontalidade no processo de criação.

Grande parte das pesquisas sobre teatro colaborativo discute o processo partindo de suas características que são semelhantes à criação coletiva que constituiu a base de formação de importantes grupos que integram a história do teatro brasileiro como o Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ) e o Oí Noiz Aqui Traveiz (RS). Nestes e em outros grupos, os artistas tinham interesse em criar coletivamente, indo além de uma participação em que apenas representassem as personagens, eram também os

criadores, diretores e produtores de suas obras.

No contexto do teatro de criação coletiva, após o ano de 1975 ocorreu um aumento do número de grupos e estes se destacaram como ambientes propícios para o exercício de um teatro em que o trabalho era empreendido pelas mãos de todos, como nos coloca Nicollete:

Neste tipo de processo, que não é assinado nem pelo dramaturgo nem pelo encenador individualmente, mas pelo grupo, o texto (quando existe) é fixado depois de um período de ensaios baseados em improvisações, onde cada participante propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema ou tendo o tema definido no decorrer das pesquisas [...] o ator é o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz etc. (2002, p. 319)

Considerando as características do processo colaborativo de criação, é possível atestar as suas semelhanças com a criação coletiva e afirmar que seu aparecimento está fortemente ligado ao desenvolvimento de uma dramaturgia contemporânea, que vinha sendo construída pelos grupos que trabalhavam com criação coletiva, já que não era possível encontrar nos textos existentes os temas que os interessava, provocando uma dissolução do chamado textocentrismo herdado do século XIX.

O processo colaborativo, então, encontra importante receptividade no espaço edificado pelos grupos, uma vez que para o seu pleno desenvolvimento, sugere uma mínima integração de seus membros criadores, além de haver a necessidade de dedicar mais tempo ao trabalho devido à especificidade de sua criação.

Em geral, os espetáculos não têm um tempo determinado para a montagem, chegando a levar mais de um ano apenas no trabalho de pesquisa. Tratando-se de espetáculos, os grupos geralmente promovem ensaios abertos antes da estreia e levam em consideração as observações da plateia, visto que nesse procedimento o público também é considerado como criador. Sendo, então, comum o espetáculo sofrer alterações durante as temporadas, de acordo com a percepção de todos os artistas e técnicos envolvidos na criação da obra, bem como de seus espectadores.

De acordo com Nina Caetano, trata-se de uma característica da cena teatral contemporânea, que desemboca no redimensionamento das noções de texto dramático e da própria dramaturgia. (2006) A professora e dramaturga realizou uma pesquisa junto a grupos de teatro, concluindo que os processos de criação baseados em relações colaborativas desembocam no desenvolvimento de uma dramaturgia polifônica, produzida por várias vozes.

Ditas essas duas especificidades, geralmente encontradas no contexto dos coletivos teatrais, ao entrar em contato com os escritos que procuram dar conta dessas experiências, observamos que cada grupo, à sua maneira, foi ao longo do tempo aperfeiçoando as suas práticas nesse aspecto. Cada oportunidade de atuar em diferentes frentes de trabalho parece ter revelado aos integrantes todo o potencial existente nas iniciativas de promover, através de ações distintas, a multiplicação de saberes e fazeres através das trocas de experiências, fortalecendo a ampliação da noção de educação através do oferecimento de atividades como cursos e oficinas de curta e longa duração e capacitando os seus membros para trabalhar e conseqüentemente serem capazes de se responsabilizar por algum aspecto além de sua atuação meramente artística. Em cada projeto desenvolvido pelo grupo, uma atuação diferente ou até mais de uma.

As experiências já comprovadas de alguns grupos no Brasil podem nos servir de aporte à construção de um argumento que seja capaz de afirmar a importância dessas práticas, desenvolvidas ao longo dos anos, no processo de formação desses artistas. A proposta gira em torno da possibilidade de haver um processo formativo desenvolvido com base nas atividades práticas dos grupos, que sobressaem de um contexto comum de atuação, no sentido da criação artística, da apresentação de espetáculos e de outras formas de exibição pública. O desenvolvimento dos artistas também está vinculado às frentes de trabalho que vêm a ser concretizadas pelos grupos, que atingem inclusive áreas de ensino como é o caso de oficinas e cursos.

Em relação à atuação propriamente dita e ao que denota essa possibilidade, saem na frente alguns exemplos de atuação frente ao desenvolvimento de cursos e oficinas ministrados pelos artistas de grupos, com êxito afirmado por pesquisadores e educadores atuantes na área da pedagogia teatral. Como exemplos, podemos citar coletivos que já possuem significativa projeção nacional como é o caso do Ói Nois Aqui Traveiz (RS) e o Grupo Galpão (MG), seguidos por outros grupos que a cada ano também vêm desenvolvendo interesse por esta frente de trabalho, como é o caso do Grupo de Teatro Finos Trapos (BA).

Para tentarmos entender a afirmação que está no título deste artigo, nos importa observar os grupos de teatro enquanto forma de organização de artistas e de áreas que vão além do campo da interpretação e da direção como espaços nos quais é possível empreender ambientes, com potenciais consideráveis para promover uma formação artística, humana e cidadã.

É fato que os mesmos artistas integrantes dos grupos também estão nas universidades na condição de graduandos, pós-graduandos, professores e até em cargos administrativos. Muitos destes podem ter sido influenciados a seguir carreira na área artística a partir de sua primeira experiência enquanto membro de seus coletivos e o caminho contrário também é possível.

Aqui nos cabe dizer que um possível desenvolvimento mais aprofundado deste estudo

pode encontrar aporte a partir de exemplos de projetos específicos desenvolvidos pelos grupos, como é o caso dos projetos artísticos pedagógicos já debatidos por outros pesquisadores, muitos da área da educação. Há também a hipótese de se empreender um estudo, considerando questões referentes ao espaço físico, de que modo os grupos, ao conquistarem as suas tão almejadas sedes de trabalho, contribuem decisivamente para a ampliação de processos de formação de seus próprios integrantes, uma vez que as atividades inerentes à administração e à manutenção de um espaço físico-criativo proporcionam verdadeira formação prática que adentra questões como gestão e produção cultural.

Reforçando esta hipótese, estudos sobre as potencialidades das experiências podem vir a ser pertinentes ao desenvolvimento desse trabalho. O pesquisador Jorge Larrosa Bondía afirma que: “É experiência aquilo que nos ‘passa’, ou que nos toca ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma”. (BONDÍA, 2001, p. 25-26)

Em seu estudo sobre o saber de experiência, Bondía nos chama a atenção ao verdadeiro sentido das experiências, de que forma elas acontecem e suas diferenciações dentro da sociedade contemporânea. Trazendo para o nosso contexto, é possível, então, considerar as experiências vividas pelos sujeitos no âmbito de sua permanência nos grupos como integrantes de sua formação artística.

Em grande parte dos escritos que tratam sobre as especificidades dos grupos de teatro, encontramos informações sobre o desenvolvimento de seu trabalho e em muitos grupos, distintas frentes de atuação podem ser sugeridas e concretizadas por qualquer um dos membros, o que configura os grupos como ambientes transdisciplinares. Esses grupos constantemente promovem encontros entre profissionais atuantes em diferentes áreas artísticas, que em determinado contexto, se propõem a trabalhar de forma integrada, sem a hierarquia de uma grande liderança, de maneira a construir resultados que são verdadeiras colchas de retalhos, mas com acabamento preciso e em harmonia com o fim primeiro de apresentar o trabalho aos públicos mais distintos.

Para esse ponto de partida, é possível concluir que os espaços edificados pela maioria dos grupos de teatro dizem respeito a um ambiente propício para estabelecer uma dinâmica constante de trocas, o que possivelmente favorece um processo de formação que de alguma maneira se enquadra nos princípios da educação não formal.

Ainda não nos é possível fazer afirmações convincentes, pois se tratam de argumentações ainda incipientes, sem resultados sistematizados por estudiosos, pesquisadores e até mesmo pelos próprios grupos. Os estudos seguem em uma permanente construção à medida que vamos tendo oportunidade de transformar perguntas em respostas convincentes.

---

Poliana Nunes Santos de Carvalho é atriz, professora de Teatro e produtora cultural. Graduada em Artes Cênicas – Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2006). Mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). É sócia-fundadora do Grupo de Teatro Finos Trapos (BA). Tem experiência na área de Artes, desenvolvendo trabalhos como intérprete, arte-educadora e produtora. Atualmente desenvolve junto ao PPGAC-UFBA, projeto de pesquisa intitulado *Organizar para Administrar: uma análise da gestão dos grupos Galpão e Bando de Teatro Olodum*. Seus estudos são focados em temas como teatro de grupo, administração, gestão e produção cultural.

## Referências

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas Sobre a Experiência e o saber de Experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, 2002.
- CAETANO, Nina. A Textura Polifônica de Grupos Teatrais Contemporâneos. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, ano 6, n. 6, 2006.
- CARREIRA, André. Teatro de Grupo: a busca de identidades. *Revista Subtexto Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, ano 5, n. 5, 2008.
- CARREIRA, André. Um olhar sobre o teatro de grupo e sua diversidade. In: *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.
- GUINSBURG, Jacob; FARIA, Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, edições Sesc-SP. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIMA, Mariângela Alves de. Os Grupos Ideológicos e o Teatro da Década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale. *O Teatro Através da História: Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, vol. 2, 1994.

NICOLETE, Adélia. Criação Coletiva e Processo Colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, ano 2, n.2, 2002.

RINALDI, Miriam. O Ator no Processo Colaborativo do Teatro da Vertigem. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*. São Paulo, ano 6, n.6, 2006.

RODRIGUES, Eder Sumariva. A Construção do Projeto Artístico Pedagógico do Teatro de Grupo. *Revista da Pesquisa*. Santa Catarina, ano 7, n. 7, 2007.



# A criação em contato com o sensível: a prática do Contato Improvisação para além do desenvolvimento de competências técnicas necessárias ao ator

Marcia Berselli

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0606.71-83>

**Resumo:** Qual o papel das competências técnicas no processo de criação cênica? Como ir além da técnica, como encontrar outros elementos que propiciem a emergência de novos espaços no processo de criação? Partindo destas inquietações e de diversas outras sobre competências técnicas e processo de criação, nos propomos pensar a prática e o estudo de princípios do Contato Improvisação como possibilidade de emergência de aspectos do sensível na criação do ator. Tencionando uma não separação entre desenvolvimento de competências técnicas e o processo de criação, dialogamos com Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski iniciando um pensamento que passeia entre rigor e espontaneidade, apontando para a noção de contato como emergência do sensível.

**Palavras-chave:** contato, processo de criação, competências técnicas, Contato Improvisação

**Abstract:** What is the role of technical skills in the scenic creation process? How to go beyond technique, how to find other elements that facilitate the emergence of new spaces in the creation process? Based on these concerns, and many others on technical skills and creation process, we propose to think Contact Improvisation principles practice and study as a possibility of emergence of the sensitive aspects on actor's creation. Intending to a non-separation between skills development and the creation process, we dialogue with Constantin Stanislavski and Jerzy Grotowski starting a thought that travel between rigor and spontaneity, pointing to the contact notion as an emergence of the sensitive.

**Keywords:** contact, creation process, technical skills, Contact Improvisation

# A criação em contato com o sensível: a prática do Contato Improvisação para além do desenvolvimento de competências técnicas necessárias ao ator

## Competências X Criação

Em um processo de criação cênica, são exigidas, em maior ou menor grau, determinadas competências ao ator: atenção, concentração, disponibilidade corporal, capacidade de reação, entre outras. O desenvolvimento de tais competências técnicas pode acontecer através de diversas práticas e técnicas, de jogos teatrais a artes marciais e práticas orientais, a práticas de dança ou exercícios acrobáticos. O que essas práticas e exercícios buscam é capacitar o ator para que este esteja apto a responder aos estímulos no momento da criação. Para Stanislavski (2013), o ator deveria estudar-se e trabalhar sobre si mesmo diariamente. Para Grotowski (1987), o exercício era um meio de liberar o ator, deixando-o livre para reagir a seus impulsos.

Assim, podemos perceber que o desenvolvimento das competências técnicas, a partir de Stanislavski e

Grotowski, era um trabalho sistemático, de aprofundamento da arte do ator. No cerne destas competências, está o desejo de atingir a “vida” em cena, ou seja, a organicidade das ações do ator.

Contemporaneamente, com os processos de criação de *performances* e/ou de teatro performativo, esta organicidade e a reação viva aos impulsos, que se procura manter também frente ao público no momento da apresentação, é questão sempre presente, ocupando um lugar especial no trabalho de criadores. Assim, desenvolver as competências técnicas para que o ator esteja disponível em cena, apto a reagir, a criar e a recriar sua obra em tempo real, é um ponto primordial.

Muitas práticas, algumas citadas anteriormente, desenvolvem certas competências, mas, pensando na cena atual, algumas delas parecem separar demasiado o momento da técnica do momento em que esta se cobre de véus sendo atualizada na criação. Ou seja, em determinadas práticas, o momento da técnica desvincula-se do processo de criação. Apreende-se a técnica, pratica-se, desenvolve-se as competências. E então há um corte, para em seguida iniciar o “processo” de criação.

O que tencionamos desenvolver aqui é um pensamento sobre como aproximar ambos os momentos, ou ao menos diminuir este “corte”. Pensar como o desenvolvimento das competências técnicas pode estar conectado efetivamente ao momento de criação. Para tanto, propomos a prática da dança Contato Improvisação no processo de criação. Buscaremos, neste artigo, lançar um olhar sobre esta prática tanto do ponto de vista de desenvolvimento de competências técnicas, como de mote para a criação. Com vistas a uma prática que leve em conta os elementos da ordem do sensível, tentaremos não cindir ambos os momentos do processo. Como base teórica e balizadores para uma comparação, traremos dois grandes pesquisadores do processo de criação do ator que apresentaram processos bastante diversos no que concerne a estética de seus trabalhos: Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

### Um olhar para além da técnica em Stanislavski

Na abordagem do processo criador, Stanislavski aponta competências necessárias ao ator. São elas: a capacidade de atenção e concentração, capacidade de agir e reagir, comunicação, adaptação, imaginação, consciência de si, disponibilidade corporal e vocal. Estas competências são atingidas através de exercícios e práticas sistemáticas. Segundo Stanislavski, o ator deve “ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada” (STANISLAVSKI, 2013, p. 44), a preparação, os exercícios devem estar presentes diariamente para o ator. Para o mestre russo “nenhum artista está acima da necessidade de manter em ordem seu aparelhamento físico por meio de exercícios técnicos necessários”. (STANISLAVSKI, 2013, p. 197)

A técnica oferece subsídios com os quais o ator se oferece ao processo, porém não é trabalhada para ser vista em cena. Servirá de estofa para o ator alcançar outros estados e ir além dela no momento da criação. Neste momento os procedimentos de criação farão uso das técnicas com uma intenção diferenciada, com a finalidade da criação. A técnica agora é incorporada e serve a determinados fins, transformando-se em algo novo.

Além dos elementos técnicos desenvolvidos através de exercícios sistemáticos, Stanislavski exigia um profundo estudo por parte de seus alunos.

O artista deve olhar o belo (e não só olhar, mas saber ver) em todos os campos da arte e da vida próprios e dos outros. Ele precisa de impressões de bons espetáculos e artistas, concertos, museus, viagens, bons quadros de todas as tendências, das mais esquerdistas às mais direitistas, porque ninguém sabe o que lhe vai inquietar a alma e revelar os mistérios da criação. (STANISLAVSKI, 1989, p. 38)

Em seus escritos sobre o processo de criação do ator, Stanislavski deixa clara sua preocupação com que o ator se exercite diariamente, praticando “constantemente, para alcançar uma verdadeira disposição criadora em todas as ocasiões”. (STANISLAVSKI, 2013, p. 317) Através da prática constante, o ator vai descobrindo e trabalhando sobre os mecanismos que transformam suas competências artísticas em estado de disponibilidade de criação.

### Outro olhar para além da técnica em Grotowski

Grotowski, ao buscar a “organização” de exercícios e pesquisa do treinamento físico, cita que procurava “um determinado método de formação capaz de dar, objetivamente ao ator, uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais”. (GROTOWSKI, 1987, p. 107)

Para Grotowski, o ator não deveria domesticar seu corpo em um treinamento puramente técnico. Quando o ator parecia dominar o exercício, este não servia mais para ele, pois segundo Grotowski: “o que precisa fazer é liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal”. (GROTOWSKI, 2010, p.170) Os exercícios seriam assim uma forma de eliminar hábitos antigos e os bloqueios de cada ator. Grotowski enfatizava a questão da busca individual, da relação de cada ator com o exercício, sempre encontrando um novo ponto a ser pesquisado.

Porém Grotowski sempre manteve uma preocupação em deixar claro que estes exercícios não deveriam ser realizados como mera tarefa ou atividade física, mas que

deveriam engajar todo o ser do ator, estando em contato com o exterior. Assim, há uma preocupação em fazer emergir a imaginação do ator.

Mesmo durante os exercícios de aquecimento, o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. (GROTOWSKI, 1987, p. 109)

Em sua pesquisa, Grotowski enfatiza a questão da imaginação. Nos exercícios e jogos que propõe aos atores, a imaginação de cada um é elemento primordial para que o “estado de jogo” se estabeleça e o ator se coloque totalmente presente no momento da criação. A ação-reação, em Grotowski, está totalmente ligada à imaginação que seria uma ponte entre a cena “externa” e as associações pessoais, o interno do ator. Separar a criação nessas noções de externo e interno não parece o mais adequado; porém, em vistas a tentar melhor entender estas questões ligadas ao processo de criação e às associações pessoais, valemo-nos desta separação, consciente de sua limitação.

Para Grotowski, que postulava a dupla rigidez e espontaneidade na criação teatral – forma e fluxo de vida – a estrutura permite ao ator maiores possibilidades e descobertas, como se, em limites estreitos, a criação do ator fosse potencializada. Em Grotowski, a noção de estrutura apresenta aproximações com a noção de “ação física” que o encenador polonês desenvolve a partir de seu mestre Stanislavski. A ação física “não é somente algo físico. É algo que envolve você todo: a sua carne, mas também o seu pensamento, a sua vida, os seus desejos e os seus medos e, além disso, a sua vontade, as suas intenções”. (BIAGINI apud LIMA, 2005, p. 60) Segundo Lima, estas intenções “não são pensamentos racionais e nem devem ser entendidas de maneira apenas psíquica ou emocional; elas existem também ao nível muscular do corpo”. (LIMA, 2005, p. 60) Ou seja, mais do que ações organizadas racionalmente, elas postulam um espaço de reação mais amplo ao ser do ator.

### Terceiro olhar: para além da técnica no Contato Improvisação

Além da questão do preparo físico, a prática do Contato Improvisação possibilita a atualização e desenvolvimento de diversas competências importantes para o trabalho do ator – atenção, concentração, foco, capacidade de tomar rápidas decisões e fazer escolhas são algumas das competências que podem ser desenvolvidas a partir da prática do Contato Improvisação.

O treinamento físico do Contato enfatiza a liberação do peso do corpo sobre o chão ou sobre o corpo do colega. No Contato, a experiência das sensações internas e do

fluir do movimento entre dois corpos é mais importante que formas específicas ou posições formais. Os dançarinos aprendem a se mover com a consciência da comunicação física implícita na dança. (ALBRIGHT, 2012, p. 23)

Em cena, apesar das competências individuais, o grupo como um todo tem de estar continuamente em relação, em contato, agindo e reagindo no aqui-e-agora. Pensando em um processo de criação, a prática do Contato Improvisação vai além, priorizando a questão da relação, ao dar espaço para elementos que são da ordem do sensível.

Ao tratarmos do Contato Improvisação, nos aproximamos de uma prática que envolve muito mais do que apenas movimentos físicos e acrobáticos. O corpo que dança Contato Improvisação está com todos os sentidos disponíveis para a dança, em uma unidade corpo e mente. Segundo Paxton,

Contato Improvisação foi escolhido como um nome porque expressa bem isto. É um nome estranho, eu acho, mas não parece o ter prejudicado em tudo porque é preciso. É definitivamente uma arte física e você lida com a outra pessoa fisicamente, mas há também todos os outros aspectos da pessoa que está contatando com outro. (PAXTON apud JOHNSTON, 1997, p. 1, tradução nossa)

Mais do que o exercício da técnica em si, a prática dessa forma de dança atualiza objetivos em comum entre os envolvidos, sendo assim mais do que um exercício físico. Para além da técnica, o Contato Improvisação é criação, unindo assim dois momentos, ao desenvolver as capacidades técnicas já dentro da criação.

### Um véu sobre a técnica – O contato

O Contato Improvisação possibilita a emergência de um “entre”, um contato efetivo entre os bailarinos/atores. Ao relacionar este contato a Stanislavski, podemos entender essa relação como uma troca, um intercâmbio entre os atores. Na visão do mestre russo, há uma diferença quando, em uma cena, um ator

quer compartilhar seus sentimentos com o outro, ou convencê-lo de alguma coisa em que acredita, enquanto esse envia todos os esforços para captar sentimentos e pensamentos.

Quando o espectador presencia uma dessas trocas emocionais e intelectuais, é como se testemunhasse uma

conversa. Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com as experiências dos dois. Mas só enquanto esse intercâmbio prossegue entre os atores é que os espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena.

Se os atores de fato querem prender a atenção de uma grande plateia, devem fazer todo o esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos, pensamentos e ações. (STANISLAVSKI, 2013, p. 239)

Da mesma maneira, Grotowski enfatizava a questão de buscar o contato com o exterior, com o espaço, com os companheiros.

Durante a representação, quando a partitura – o texto e a ação claramente definidos – já está fixada, deve-se sempre entrar em contato com os companheiros. [...] Nada é deixado ao acaso, nenhum detalhe é modificado. Mas há mudanças de última hora neste jogo de partituras, toda vez que ele representa diferente, e vocês devem observá-lo intimamente, ouvir e observá-lo, respondendo às suas ações imediatas. [...] No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. O problema não é ouvir e perguntar qual é o tipo de entonação, e sim apenas escutar e responder. (GROTOWSKI, 1987, p. 188)

Escutar e responder: agir e reagir. Para que a reação aconteça, é necessária uma conexão efetiva entre os atores. No Contato Improvisação há uma relação específica que se cria entre as pessoas envolvidas neste acontecimento, um contato efetivo. Além da técnica de manter um ponto de contato, há uma relação mais vertical que se estabelece entre os corpos que mantêm contato na prática do Contato Improvisação, e que pode efetivar não só a preparação de um grupo de teatro, como potencializar o momento de criação e mesmo a experiência na relação com espectadores na atualização da criação em seu momento de apresentação ao público.

É importante ter em mente que para atingir o contato em uma criação, cada ator deve ter sua própria bagagem de experiências e estudos individuais, que serão potencializados no trabalho coletivo, mas que são imprescindíveis. Segundo Stanislavski, alguns atores “acham que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados. Quando o caso é completamente diferente”. (STANISLAVSKI, 2013, p. 343) O ator

deve fornecer suas próprias emoções vivas e com elas

dar vida a seu papel. Se todo ator de uma produção fizesse isto, estaria contribuindo não só para si mesmo como também para o trabalho de todo o elenco. Se, ao contrário, cada ator vai depender dos outros, haverá então uma falta total de iniciativa. O diretor não pode trabalhar por todos. Um ator não é um fantoche.

Vocês veem, portanto, que cada ator tem a obrigação de desenvolver sua própria vontade e técnicas criadoras. Ele e todos os demais têm o dever de executar sua própria quota produtiva de trabalho em casa e no ensaio. (STANISLAVSKI, 2013, p. 352)

Steve Paxton (1997) também aborda a questão da busca individual, enfatizando que o Contato Improvisação não é uma dança com frases de movimentos definidas a serem copiadas, mas uma exploração de movimentos individual em certo ponto, na qual o praticante se move a partir de seus reflexos, intuições e motivações. Propomos uma aproximação, assim, ao trabalho do ator numa busca individual e de trabalho sobre si mesmo. Entendemos que a criação teatral é realizada em conjunto, mas, como citado por Stanislavski, deve haver respeito e rigor com o próprio trabalho, em um sentido de uma profunda exploração pessoal na busca de um caminho próprio.

Neste sentido, também é interessante perceber que este individual pressupõe a relação com o outro – sempre estando em relação ao outro: espaço, parceiro, objetos – não sendo, portanto, “autorreferencial” ou um trabalho do ator voltado a ele mesmo e em sentido interno, mas em relação ao exterior. Na perspectiva do Contato Improvisação, isto fica bastante visível quando Paxton afirma que a dança solo não existe. “O dançarino dança com o chão: adicione outro dançarino e você tem um quarteto: cada dançarino com o outro e cada um com o chão”. (PAXTON, 1997, p. 103, tradução nossa)

Para Grotowski, como citado anteriormente, esta relação com o exterior também é bastante evidente. Em diversos momentos, Grotowski traz a ideia de que o ator “conversa” com o teto, com a parede, com o “companheiro imaginário”. (GROTOWSKI, 1987, p. 187) Há sempre contato, sempre em relação ao exterior. Assim também para Stanislavski, ao trazer a noção de “círculo de atenção” (STANISLAVSKI, 2013, p. 116), tornando clara a relação do ator com o exterior. No contato com o exterior, o ator se colocaria em estado de reação em toda sua potencialidade.

O contato com o exterior também proporciona uma reação efetiva que não passa primordialmente por direcionamentos racionais. Grotowski, por exemplo, utilizava uma série de exercícios físicos com o intuito de retirar os bloqueios do ator, em busca dessa reação pura e profunda que não fosse determinada por escolhas advindas de uma consciência totalmente racional. Grotowski ao tratar do corpo-memória, explicita que

Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. (GROTOWSKI, 2010, p. 173)

Assim é no Contato Improvisação, no qual

a consciência aprende a ser uma “testemunha serena” do surgimento do desconhecido, em vez de o bloquear, daí uma capacidade de aprendizagem imensamente maior. A dança-contato procura novas alianças, novas circulações entre os níveis de organização conscientes e inconscientes que determinam a emergência do movimento. (SUQUET, 2008, p. 535)

A mente, neste processo, ocupa um local de observação mais do que de atuação. Segundo Paxton, “a consciência pode apenas observar o que acontece”. (PAXTON apud NEDER, 2010, p. 05) Retornando a Grotowski, este complementa: “o estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se ‘quer fazer aquilo’ mas antes ‘renuncia-se a não fazê-lo’”. (GROTOWSKI, 2010, p. 106) Neste estado, o que encontramos é a reação do ator. Este estado de reação é exatamente o que o Contato Improvisação desenvolve e atualiza a cada nova dança. Ao estar presente no aqui-e-agora, agindo e reagindo em contato com o parceiro, o dançarino de Contato não antecipa os movimentos, mas desenvolve a dança em um comum acordo não verbal entre parceiros.

### A técnica de tocar o sensível

Disponibilidade, abertura ao outro e ao espaço, atenção, concentração, capacidade de agenciar e ajustar o corpo em relação aos “elementos” com os quais o ator compõe, capacidade de ação e reação: estes são alguns elementos necessários para estabelecer o contato com o outro ou com o ambiente. Na manutenção deste contato, será exigida do ator uma capacidade ampla de gerenciar suas diversas competências.

Entrar em contato com o outro – o parceiro de cena, o espaço, os objetos – não depende apenas de uma vontade ou de uma escolha racional. Há um aspecto do sensível que é chamado a atuar para que todos os “outros” envolvidos se coloquem disponíveis a esta possibilidade de contato. Neste momento, os exercícios podem ser o mote fundamental para propiciar a emergência das competências necessárias para o estabelecimento do contato. Ainda assim, a disponibilidade dos indivíduos pode ser encarada como o aspecto do rigor, diante da necessidade de seriedade com o trabalho em busca deste espaço do sensível. Porém, temos que ter em vista que esta disponibilidade não parte necessariamente de uma escolha racional, mas da ordem do sensível, do que é convocado pelos sentidos.

Assim, o aspecto de rigor poderia ser pensado como as regras dos jogos e dos exercícios propostos. Por mais amplas e abertas que estas regras sejam, haverá pelo menos uma que sempre estará presente: manter ao menos um ponto de contato. A partir desta regra – e de outras necessárias de acordo com cada proposta de exercício – estabelece-se o sentido do rigor, que será sobreposto pela espontaneidade do jogo quando efetivamente estabelecido. Podemos assim entender que o que leva ao estado de jogo inicia-se pela regra – o rigor – e no desenvolvimento é através do contato que o “estado de jogo” – disponibilidade, abertura, comunhão – estabelece-se. Não nos referimos a um estado conquistado a partir de indicações diretas e racionais, mas de algo que vai sendo construído dentro do próprio exercício, quando este vai se transformando efetivamente em jogo.

Estar em jogo pressupõe uma ordem para além do racional no topo dos “comandos”; mas que, no imprevisto do jogo aqui-e-agora, abre espaço para desorientações e reorientações rapidamente efetivadas. Segundo Albright, “ao trabalhar com desorientação, meu corpo pode se abrir para lugares e ideias que a minha mente tem dificuldade em encontrar por conta própria”. (ALBRIGHT, 2013, p. 62)

Assim, no processo de criação, existem elementos da ordem do sensível que também são chamados a emergir e que dão vida à criação quando a mente não é a única a comandar – ou a primeira a responder aos comandos. Em contato, no criado na relação entre as pessoas que se colocam disponíveis em determinados espaço e tempo, este sensível ganha espaço. Transformando as competências ao mesmo tempo em que as desenvolve, atualizando-as e reatualizando-as. Para além de um processo de criação totalmente direcionado, princípios do Contato Improvisação podem auxiliar o ator a unir efetivamente rigor e espontaneidade. Elementos da ordem do racional e da ordem do sensível.

A prática do Contato Improvisação também auxilia a transformar o processo de criação em um espaço de experiências, de descobertas. Criando a partir da concretude dos corpos no espaço, outros elementos não tão controlados por uma ordem completamente racional possibilitam desestabilizar formas já conhecidas, truques amalgamados ao ser do ator. Albright traz uma imagem interessante quando, ao falar de suas aulas, revela

que sugere aos alunos que imaginem o mundo invadindo suas cabeças “em vez de os olhos tendo que se esforçar para captar o mundo visualmente”. (ALBRIGHT, 2013, p. 58) É um momento de possibilidade de relação diferenciada com o exterior, De ruptura das formas de relação já estabelecidas.

Neste sentido, utilizar princípios advindos do Contato Improvisação no processo de criação do ator também permite que o teatro acesse alguns elementos abordados no campo da dança – como noções de corpo, sujeito, experiência – fomentando o pensamento a respeito da prática. Segundo Suquet,

Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o “eu” e o outro, o interior e o exterior. E também participa plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo. (SUQUET, 2008, p. 538)

A cena contemporânea busca organicidade. Inovação. Novos olhares sobre o mundo. Novas sensações. Quebras de paradigmas. Talvez um novo olhar sobre o processo de criação permita a emergência de novos lugares. Permita ir além. Habitar outras terras. Encontrar novos sentidos para rigor e espontaneidade, e compartilhá-los no encontro entre pessoas que as artes da cena primordialmente proporcionam.

---

Marcia Berselli é atriz e professora de Teatro. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), no qual desenvolve a pesquisa *Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato* sob orientação da Profa. Dra. Marta Isaacsson.

## Referências

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. In: ISAACSSON, Marta (Org.); MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; SILVA, Suzane Weber da. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: AGE, p. 49-67, 2013.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Movendo-se através da diferença: dança e deficiência. *Cena: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, n. 12, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOHNSTON, June. Interview with Steve Paxton by June Johnston. In: *Contact Improvisation Source Book: Collected Writings and Graphics from Contact Quaterly Dance Journal*. Massachusetts: Contact Editions, 1997.

LIMA, Tatiana Motta. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. *Sala Preta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo*. São Paulo, n. 5, 2005.

NEDER, Fernando. Steve Paxton. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010.

PAXTON, Steve. Solo Dancing. In: *Contact Improvisation Source Book: Collected Writings and Graphics from Contact Quaterly Dance Journal*. Massachusetts: Contact Editions, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, J. Jaque; VINGARELLO, Gedges. *História do Corpo, 3: as mutações do olhar*. O século XX. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 509-540.



# O espaço biográfico da Companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade

Elton Mendes Francelino  
Lucimara de Andrade

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.85-96>

**Resumo:** Neste artigo pretendemos discutir a existência de um espaço biográfico (proposto por Leonor Arfuch) constituído a partir do percurso de criação de espetáculos da Luna Lunera, companhia teatral criada em 2001, em Belo Horizonte. Serão levadas em consideração as experiências da Companhia com os ensaios afetivos, com o processo colaborativo de criação e com os espetáculos *Não desperdice sua única vida* (2005) e *Aqueles Dois* (2007). Acreditamos que, a partir deste estudo, possamos situar a Companhia Luna Lunera como um espaço biográfico, no qual aspectos ou elementos de vida dos atores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia.

**Palavras-chave:** Companhia Luna Lunera, espaço biográfico, memória, narrativa, performatividade

**Abstract:** In this article, we intend to discuss the existence of a “biographical space” (proposed by Leonor Arfuch) constructed from the trajectory of creation and staging of some plays of Companhia Luna Lunera, a theater group created in 2001, in Belo Horizonte. We will consider the experiences of the group with the “affective assays”, the collaborative process of creation and the theatrical plays: *Não desperdice sua única vida* (2005) and *Aqueles Dois* (2007). From this study, we hope we may allege the creation of a “biographical space” wherein affective, intimate and autobiographical aspects of the creators contribute to building of identity feature of the Companhia Luna Lunera.

**Keywords:** Companhia Luna Lunera, biographical space, memory, narrative, performativity

# O espaço biográfico da Companhia Luna Lunera: memória, narrativa e performatividade

## 1. Introdução

Luna Lunera, de Belo Horizonte, é uma companhia de teatro fundada oficialmente em janeiro de 2001. *Perdoa-me por me Traíres*, de Nelson Rodrigues, foi o primeiro espetáculo montado pela Companhia, recebendo várias premiações e sendo considerado um sucesso de público e de crítica, passou por diversas capitais brasileiras e representou o Brasil no Chile nos festivais de Puerto Montt, Valdivia e Santiago.

Em 2003, o grupo participou do *Projeto Cena 3x4* – uma iniciativa do Galpão Cine Horto e da Maldita Companhia de Investigação Teatral, ambos de Belo Horizonte – que tinha como proposta a construção de espetáculos a partir do *processo colaborativo* de criação<sup>1</sup>. Dessa experiência, o Luna Lunera<sup>2</sup> construiu o *Nesta data querida*, com direção de Rita Clemente e dramaturgia de Guilherme Lessa. Em 2005, esse espetáculo realizou o Circuito Usiminas, pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura, e foi com ele que a Companhia retornou ao Chile para o festival XVI Temporales Internacionales de Teatro Año 2005 nas cidades de Puerto Montt, Valdivia e Concepción.

1 Por processo colaborativo compreende-se um modo de criação em que há a horizontalização das relações entre os criadores de um espetáculo teatral, que se colocam ativos no sentido de exercerem sua própria “autoridade”, designação que os próprios atores do Luna Lunera usam para caracterizar essa ideia. Stela Fischer (2010) esclarece que essa dinâmica é democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes, “propondo um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral”. (FISCHER, 2010, p. 61-62)

2 Utilizaremos algumas vezes a designação “do Luna Lunera” como uma referência “ao grupo” Luna Lunera, modo como os próprios atores, durante entrevistas a nós concedidas no ano de 2011, usam para se referirem à Companhia.

## 1.1 *Não desperdice sua única vida: autobiografia e ensaios afetivos*

Ainda em 2005, seis atores da Companhia optaram por iniciar um processo de criação, inicialmente sem a presença de um diretor, partindo de seus *ensaios afetivos* que, como esclarece o ator Zé Walter Albinati, “é onde partilhámos as expectativas de cada um, esboçando leituras, fragmentos de cenas, pequenas instalações cenográficas. Isso cria uma ambiência muito fértil para deflagrar a pesquisa. Daí a gente determina o foco a ser explorado”. (ALBINATI, 2004)

No novo processo, cada ator realizaria o seu ensaio afetivo como modo de apresentar aos colegas a sua proposta de montagem. Houve, então, quatro propostas diferentes, todas elas extraídas de obras literárias. Nesse ínterim, os atores optaram por convidar para a direção Cida Falabella que, após alguns experimentos com aquelas propostas, implementou a construção colaborativa de um texto partindo de estímulos extraídos daquelas obras e que guiassem os atores na improvisação de cenas.

Ainda em 2005, estreia *Não desperdice sua única vida*. O momento inicial do espetáculo, chamado pelos atores de *Autobiografias*, era composto de seis monólogos que ocorriam simultaneamente, cujas dramaturgias foram propostas por cada ator que as encenava. Nessas cenas de abertura os atores falavam sobre sua vida e sobre sua opção pela profissão de ator. O público era dividido em seis grupos e depois guiado até as cenas, de modo que cada grupo de espectadores assistiria, naquela noite, a apenas uma delas. E é a partir desses monólogos autobiográficos que os espectadores entram na história de *Não desperdice sua única vida*.

Partindo das condições citadas, podemos considerar *Não desperdice sua única vida* um espetáculo que reúne elementos assumidamente autobiográficos em sua composição.

## 1.2 *Aqueles Dois: semanas de direção, afetividade e Observatório de Criação*

Em maio de 2007, quatro atores do Luna Lunera decidiram iniciar um treinamento interno usando algumas técnicas que eles próprios traziam, sendo que o texto escolhido para as práticas foi o conto *Aqueles Dois*, de Caio Fernando Abreu. Adiante, decidiram iniciar um trabalho de autodireção: a cada semana de agosto, cada ator envolvido no processo de *Aqueles Dois* se incumbiria de trazer uma proposta de trabalho e teria a possibilidade de exercitar a direção, colocando suas ideias em prática. A esse período, os atores chamaram de “semanas de direção”.

Já em setembro daquele ano, eles inauguraram o que passou a ser chamado de *Observatório de Criação*: quando os ensaios do espetáculo, com a dramaturgia ainda em construção, passaram a ser abertos à apreciação e opinião do público. Como sabemos, no *processo colaborativo*, como o texto dramático não existe *a priori*, ele vai sendo construído em uma *dramaturgia em processo*, ou seja, concomitantemente à cena, baseado nas improvisações e experiências particulares dos atores na sala de

ensaio. (FISCHER, 2010, p. 63)

Nisso, entendemos que a dramaturgia de *Aqueles Dois* é composta não somente pelo texto de Caio Fernando Abreu, mas também pelo diálogo estabelecido pelas provocações que o texto ainda suscita nos atores, as sugestões que cada um trouxe em suas semanas de direção, as impressões do público no *Observatório de Criação* e ainda os elementos afetivos como objetos, músicas, filmes prediletos, lembranças que emergem da memória afetiva daqueles atores.

## 2. Teatro contemporâneo: performatividade em cena

Ao referir-se ao teatro dos anos 1970 aos 1990, Hans-Thies Lehmann afirma que muitos dos traços da prática teatral que então eram considerados “pós-modernos” (como a presença de traços estilísticos heterogêneos, o uso de mídias e a relação com a *performance*) “não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática”. (LEHMANN, 2007, p. 32) Assim, à prática teatral desse período, Lehmann prefere o adjetivo “pós-dramático” que designa um teatro que opera “para além do drama, não necessariamente para além da modernidade”. Nesse movimento, Lehmann acrescenta que as fronteiras entre o teatro e a “arte performática” tornaram-se fluidas. (2007, p. 223)

Contudo, em artigo recentemente publicado no Brasil ao final de 2013, Lehmann retorna doze anos após a emergência do termo “pós-dramático” para analisar alguns de seus desdobramentos frente às mudanças ocorridas na cena contemporânea, sobretudo na primeira década deste século. Em seu novo trabalho, Lehmann reafirma o distanciamento do teatro do paradigma dramático e a sua relação com a noção de *performance*, sem que haja a necessidade de se “estabelecer uma linha divisória clara entre o teatro e a *performance*”. (2013, p. 875) Na atualidade,

o teatro e a *performance* são mais sobre a pesquisa da vida cotidiana que acreditamos conhecer muito bem. Suas técnicas são mais apresentação do que representação, mais uma exposição astuta das realidades e da criação de teatros de situação do que uma representação das ficções dramáticas sobre eles – embora essa prática certamente não tenha desaparecido por completo. (LEHMANN, 2013, p. 864)

Josette Féral, ao preferir dar à poética contemporânea do teatro a alcunha “teatro performativo”, diz que, “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero” (2008, p. 198), dentre eles a

transformação do ator em *performer*, descrição dos

acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2008, p. 198)

O diretor Antonio Araújo aponta, na cena contemporânea, a existência de uma “encenação performativa” (2008) na qual se inscreve o caráter multidisciplinar de cruzamento de diferentes linguagens artísticas, característica tão axial na *performance*. Além disso, o trabalho do ator apresenta forte teor autobiográfico, não-representacional e não-narrativo (já que nenhuma narrativa linear mantém os elementos unidos), buscando uma contraposição à ilusão na intensificação da presença e do momento, em um acontecimento compartilhado com a plateia. (ARAÚJO, 2008, p. 253)

Com isso, é possível notarmos que algumas dessas características performativas apresentadas no teatro contemporâneo têm sido frequentes em alguns dos últimos espetáculos da Companhia Luna Lunera. A seguir, procuraremos apresentar algumas dessas características.

### 3. Não desperdice e *Aqueles Dois*: autobiografia e performatividade

Em 2011, realizamos duas etapas de entrevistas com cada um dos atores que passaram pela cena de *Aqueles Dois*. Nelas, os atores mencionam a história da Companhia e de seus espetáculos, os processos criativos e as experiências com diferentes diretores, mas também relatam a sua trajetória pessoal no teatro.

Conforme avaliam Araújo (2008) e Féral (2008), o ator contemporâneo aproxima-se do *performer* no sentido de colocar a si mesmo, em uma recusa do personagem. Araújo assegura que é precisamente “essa instauração da presença do corpo e da pessoa do próprio *performer*, não mediada por instâncias ficcionais, que marcou a cisão entre ‘representação’ – associada ao teatro – e ‘apresentação’ – elemento-base da *performance* – [que] será revista e rearticulada pela encenação contemporânea”. (ARAÚJO, 2008, p. 253-254)

Já no processo criativo de *Aqueles Dois* os atores conseguem colocar sua voz, suas intenções subjetivas, sua compreensão de mundo, devido à autonomia fornecida pelo processo colaborativo de criação. Quando vai para cena, o uso do revezamento (estratégia presente no *Sistema Coringa*<sup>3</sup>) reforça a presença particular de cada ator ao propiciar que eles revezem na encenação dos mesmos personagens, oferecendo àquelas *personas* as suas próprias características.

Durante a encenação, nota-se a intenção de criar uma aproximação com o espectador, não na busca de uma representação ou interpretação atoral, mas de uma “presentificação”,

3 Segundo Guinsburg (2006), o sistema coringa foi concebido por Augusto Boal e refere-se à possibilidade de um mesmo intérprete desempenhar diferentes papéis. Contudo, em *Aqueles Dois*, não há a preocupação de caracterizar cada personagem com características físicas ou psicológicas específicas. Então temos, em cena, a presença de quatro versões de interpretação cada um dos protagonistas, dadas as peculiaridades físicas e técnicas de cada ator, e o modo como empregam essas potencialidades.

borrando os limites entre realidade e ficção, não raras vezes, pela tentativa de diálogos informais e de improviso com a plateia. Josette Féral afirma que são esses atores que

cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem, mas que na sequência saem dele completamente. O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa. (FÉRAL, 2008, p. 202)

Pecerbe-se, na ocasião do estudo da criação e encenação de *Aqueles Dois*, a presença de elementos afetivos, íntimos (cartas e canções, menções a pessoas, filmes e fatos rememorados) e notadamente autobiográficos que são presentes não apenas no espetáculo estudado, como também em *Não desperdice sua única vida*.

#### 4. O espaço biográfico do Luna Lunera

Em *Tempo Vivo da Memória*, ao explorar o campo da experiência pessoal que se abre para narrativas destoantes da história oficial, Ecléa Bosi questiona:

Nós devemos então contar histórias? A nossa história? É verdade que, ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa. Porém o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta [...]. (BOSI, 2003, p. 35)

Para Bosi, “a memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (2003, p. 27), com a capacidade de resgatar o tempo mediante imagens. Todavia, ao relatar sua própria experiência com narradores orais, pessoas que se entregaram à rememoração, Bosi afirma que “ouvindo depoimentos orais constatamos que o sujeito mnemônico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência”. (BOSI, 2003, p. 44)

A professora Beth Lopes, da Universidade de São Paulo, traz uma importante contribuição

ao estabelecer conexões entre memória e performatividade. Para ela, a memória é um *procedimento performativo*, e tem relevante papel na corporalidade do artista, ao ponto de configurar-se como “a raiz dos procedimentos criativos do *performer*” (LOPES, 2003, p. 135), tendo em vista que a cartografia e os meios utilizados em sua arte têm, de algum modo, a presença da memória como impulso, motivação ou tema dos seus trabalhos, estando sempre associados ao desejo de “produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado)”. (2003, p. 135)

Nesses termos, a memória erige uma dinâmica criadora que surge “na fricção entre o corpo no teatro e o corpo cotidiano”. (LOPES, 2003, p. 140) Em seu trabalho com a cena, Beth Lopes tenta mostrar como a memória pode ser uma importante ferramenta para a formação, para o treinamento e para o processo criativo do *performer*, atuando como instauradora de uma linguagem singular, um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo.

O trabalho do *performer* consiste em se confrontar, dia a dia, com a percepção de si. Amplia-se, desta forma, o poder de observação de si e dos outros. A sua expressão se constitui não só um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre a qual pesam as tensões e os dilemas de sua época. (LOPES, 2003, p. 138)

Nesse sentido, o ato de performar, para Beth Lopes, traduz-se na

tensão entre vida e arte, entre *performer* e personagem, entre técnica e o acaso, entre o *performer* e o espectador, entre a contingência e a coerência. Nesse campo de forças, atravessado por mil discursos, tatuado por mil culturas, desarticulado por mil vanguardas surge o corpo vibrátil do *performer*. (2003, p. 140)

Nas entrevistas que realizamos em 2011 com o Luna Lunera, seja no processo criativo, na encenação ou mesmo naquele ato de rememoração daqueles processos por meio dos depoimentos orais, percebemos a manifestação da memória enquanto força capaz de desencadear novos devires. Tratar-se-ia do tempo messiânico evocado por Walter Benjamin, *kairós*, o tempo do agora vivido na rememoração; ou seja, a atuação de uma *memória redentora* que apresenta afinidade com a proposta de Ecléa Bosi. Para a pesquisadora, a rememoração

é mais que um reviver de imagens do passado. Pode existir no narrador oral um minuto em que ele intui a temporalidade. Seu caminho familiar entre os infinitos

caminhos possíveis é uma trilha de formiga: o tempo vivido pela biografia é aquele *pouco* captado pela memória narrativa. (BOSI, 2003, p. 45).

Ao realizar um estudo sobre a relação entre tempo e narrativa, na qual o narrador é o protagonista da própria história, Regina Dalcastagnè ressalta que a prática de tais narrativas tem um forte intuito de marcar a identidade e dotar de sentido a existência. Por esse motivo,

muito longe de toda a teoria sobre a realidade e a nossa percepção dela, prosseguimos, na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta da nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo. [...] Daí as inúmeras histórias de vida, as narrativas biográficas, que tentam dar sentido à existência” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 113-114).

Em *Espaço Biográfico*, a argentina Leonor Arfuch nos diz que a internet foi grande responsável por popularizar as novas modalidades autobiográficas das pessoas comuns que “podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea”. (2010, p. 150) Surge, assim, um “novo traçado do espaço público” que passa a transformar de maneira decisiva os gêneros autobiográficos canônicos.

Todavia, o conceito de autobiografia é escorregadio, refletindo uma tendência a caracterizarmos como “autobiográfica” qualquer manifestação que apresente alguma similaridade com os fatos da história de vida do autor. Em *Pacto Autobiográfico*, publicado pela primeira vez em 1975, o francês Phillippe Lejeune atribuiu ao gênero autobiográfico a definição de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (2008, p.14) Partindo desse conceito estrito, quaisquer outras manifestações (literárias ou não) que escapem à designação proposta por Lejeune vão situar-se fora do gênero, impossibilitando, inclusive, a ideia de uma encenação de cunho autobiográfico. A principal dificuldade talvez resida na falta de aparato teórico específico para o estudo da construção autobiográfica no teatro, terreno ainda muito pouco explorado. Em seu estudo sobre o teatro de Mauro Rasi, Leonardo Ramos de Toledo se indaga:

como seria uma autobiografia teatral no sentido mais rigoroso de definição? Podemos enumerar diversos exemplos de peças de inspiração autobiográfica. Em todas elas, no entanto, notamos que falta algum elemento definido na teoria de Lejeune. Ora temos um ator em cena falando da própria vida, mas dizendo o texto

que uma outra pessoa escreveu; ora temos o dramaturgo estruturando a narrativa a partir de experiências pessoais, mas sem conferir seu nome ao personagem. (TOLEDO, 2008, p. 9)

Arfuch defende ainda que a multiplicidade das formas que compõem o *espaço biográfico*<sup>4</sup> oferece um traço em comum: elas contam, de diferentes modos, uma história ou experiência de vida, inscrevendo-se assim em uma das grandes divisões do discurso: a *narrativa*. Contudo, Martha Ribeiro esclarece que a aproximação entre teatro e vida está na base das vanguardas do início do século XX.

Há um forte componente autobiográfico, tanto nos processos de vivência cênica, quanto na realização de espetáculos: ator e autor se confundem com a identidade do eu espetacular [...]. Há um duplo aspecto nas experiências do Teatro Novo, isto é, ator e personagem se mesclam em uma espécie de presença que torna o personagem tão real quanto o primeiro. O ator, dentro deste processo de criação, cria uma alteridade (personagem) tão forte e “real” que atinge (por contágio) de modo profundo o público. A distinção entre vida e ficção fica muito tênue, o espectador acaba por vivenciar uma possível identidade entre o criador e a criatura. Aquilo que é (o ator no palco vivendo uma situação fictícia) se aproxima muito daquilo que poderia ser (o ator vivendo a situação real em tempo real). No palco o jogo do ator é ambíguo, o que torna difícil para o espectador separar a ficção da realidade [...]. São estes deslizamentos entre o ator e a personagem que possibilitam a abertura de uma espacialidade autobiográfica. (RIBEIRO, 2006)

O entrecruzamento de todas essas “narrativas vivenciais”, nos dizeres de Arfuch, estaria impregnado pelo discurso da pós-modernidade, o qual sintetiza o decisivo “descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos”. (2010, p. 17).

Assim, talvez possamos dizer que essa simultaneidade de vozes narrativas, num sentido de confluência e circulação de semelhanças, proximidades e diferenças possibilitam a constituição de um *espaço biográfico* pelo Luna Lunera a partir do percurso de criação e encenação de espetáculos em que aspectos ou elementos afetivos, íntimos e autobiográficos dos criadores contribuem para a construção de um traço identitário da Companhia.

4 O conceito de “espaço biográfico” é empregado por Leonor Arfuch como “horizonte de inteligibilidade”, como a articulação ou a confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa: “mais do que uma especificação particular de cada gênero, importa antes a interatividade entre eles, ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade”. (ARFUCH, 2010, p.16)

---

Elton Mendes Francelino é mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ) e doutorando em Poéticas e Processos de Encenação pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com financiamento do CNPq.

Lucimara de Andrade é mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ) e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com financiamento do CNPq.

## Referências

ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 8, p. 253-258, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BOSI, Ecléa. *Tempo vivo da memória: ensaios em Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 112-125, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e Gênese da Cena. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, 2013.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Revista Sala Preta*, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, n. 9, p. 135-145, 2009.

RIBEIRO, Martha. O Novo Teatro e a explosão do espaço autobiográfico. In: *Anais do Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, ano 4, 2006. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2011.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras & Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008. 125 p.

### Entrevistas com os atores do Luna Lunera:

ALBINATI, José Walter. Entrevista concedida para o SESC-SP em 30 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&ID Categoria=2983>>. Acesso em: 08 set. 2011.

PAES, Isabela. *Agenda Rede Minas: Cia. Luna Lunera*. Entrevista concedida a Daniella Zupo para o programa televisivo da Rede Minas. Belo Horizonte, out. 2013. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=OBuJvU\\_7l88&feature=youtuve\\_gdata&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=OBuJvU_7l88&feature=youtuve_gdata&hd=1)>. Acesso: 5 nov. 2013.

PAES, Isabela. Cidade dos Leitores: Clarice Lispector. Entrevista concedida a Leila Richers para o canal online Cidade dos Leitores. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Jwyb259VEuU&hd=1>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

# portfólio



# *(DES)CENTRALIDADES* [2013-2014]

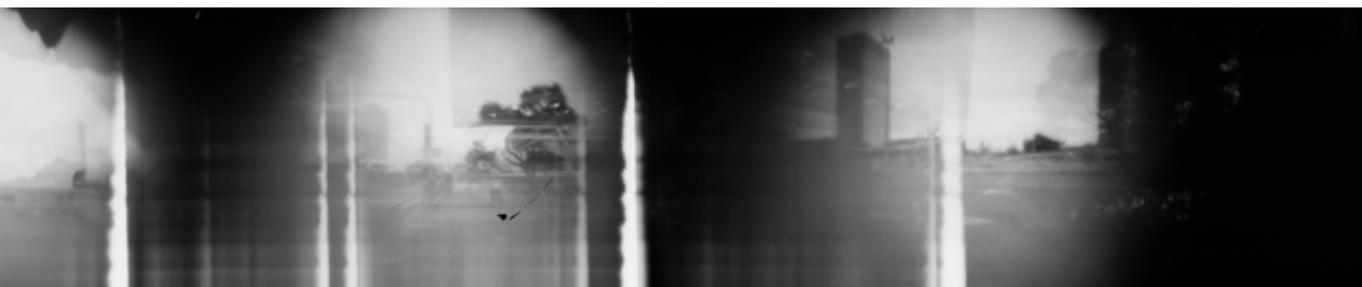
Ana Hortides

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.99-109>

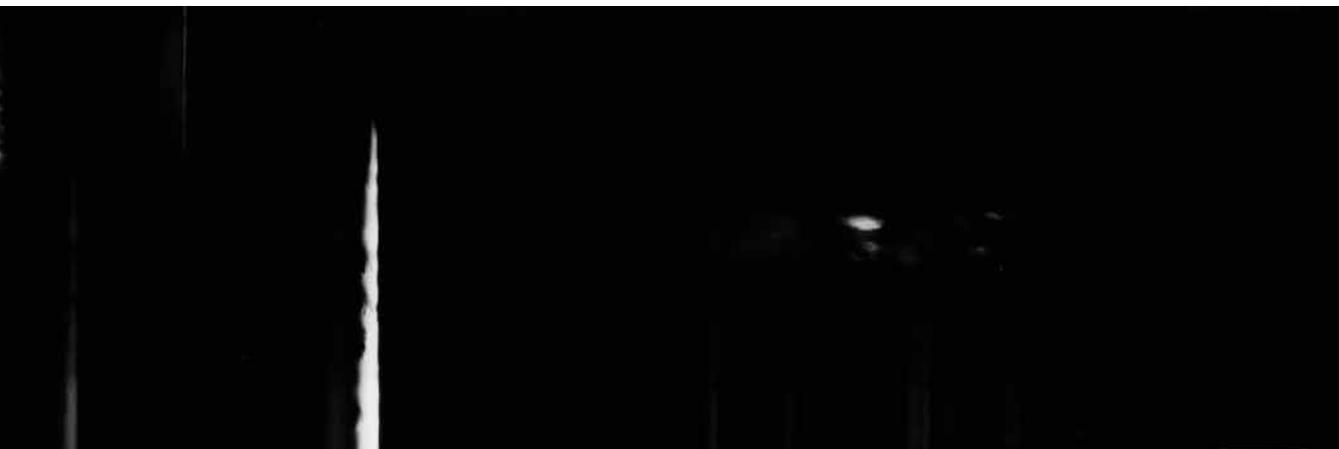
*(DES)CENTRALIDADES* [2013-2014] busca a ampliação de visualidades e percepções, através da construção de imagens onde o olhar vem do centro para o seu entorno. As fotografias pinholes foram realizadas na região da Estação Central do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro/RJ – Brasil , onde ao final do projeto foram abandonadas.

Esse projeto contou com o apoio do Programa Práticas Artísticas da PROAES (2013) e do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

















---

Ana Hortides é artista visual, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), estudante do curso de Artes na mesma instituição e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Seu trabalho de artista-pesquisadora investiga as relações entre corpo artista e câmera pinhole na constituição da imagem no campo das artes. É integrante do grupo de fotografia Pinhole Rio.





# entrevista



# Gambiarra entrevista Ardiley Queirós

Josafá Marcelino Veloso  
(entrevistador)

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.113-124>

**Resumo:** Diante do forte impacto da exibição do filme *Branco sai, Preto fica* no III Colóquio de Estética e Política organizado pela UFF, propusemos ao diretor Ardiley Queirós uma conversa exclusiva para a GAMBIAARRA. Estética e política se fundem em uma conversa sobre o processo de realização do filme, os dilemas do progresso na cidade de Ceilândia (Distrito Federal) e a busca de uma linguagem que dê conta de ressignificar a história recente da comunidade da qual Ardiley faz parte. Nos meandros da conversa, como hipertexto de apoio, entram algumas reflexões de autores como Jacques Rancière, Jean-Claude Bernadet e Ismail Xavier.

Imagens:

Página 116:  
Leonardo Feliciano  
*Dois Amigos, série Divulgação, 2013.*  
(Fonte: Produtora Cinco da Norte)

Página 119:  
Leonardo Feliciano  
*Viajante do Tempo, série Divulgação, 2013.*  
(Fonte: Produtora Cinco da Norte)

Página 121:  
Leonardo Feliciano  
*Adeus Recalque! Série Divulgação, 2013.*  
(Fonte: Produtora Cinco da Norte)

Página 123:  
Leonardo Feliciano  
*Blade Runner, série Divulgação, 2013.*  
(Fonte: Produtora Cinco da Norte)

# Gambiarra entrevista Ardiley Queirós

No início de abril de 2014, aconteceu o III Colóquio Internacional de Estética e Política, organizado pelo Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Por três dias inteiros, intelectuais do Brasil e do mundo compartilharam pesquisas que, de uma forma ou de outra, pensavam filmes ou autores atentos aos dilemas do humano no mundo contemporâneo, e como esses dilemas e inquietações transfiguram-se em linguagem audiovisual.

Para a abertura do Colóquio, um filme contundente, de raro rigor, surpreendeu grande parte dos presentes: Branco sai, Preto fica de Ardiley Queirós, que no 15º Festival de Tiradentes já havia causado impacto com seu filme anterior, A Cidade é uma Só, que, assim como o filme exibido em pré-estreia no Colóquio, versava sobre a comunidade em que vive Ardiley: Ceilândia (DF), cidade satélite de Brasília. Sobre sua cidade natal, diz Ardiley: “Meus pais foram expulsos da cidade de Brasília, sou da primeira geração pós-aborto territorial. Moro em Ceilândia, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte do meu trabalho está relacionada com este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília”.

*Branco sai, Preto fica* navega entre o documentário e a ficção científica, entre a fábula e o filme militante. Estaria seguramente dentro daquilo que Jacques Rancière chamou de “regime estético das artes”:

Trata-se nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E esta questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal. (RANCIÈRE, 2009, p. 29)



Ardiley Queiros não se considera um “autor” no sentido proposto por André Bazin. (BAZIN, 1991) Talvez se considere mais uma espécie de “ferreiro-artesão”, que com fogo em alta temperatura deu a “liga” necessária para que *Branco sai, Preto fica* se tornasse a viga vigorosa que é. Ardiley também não é um intelectual e nem quer ser: “Frequentar a faculdade para mim era mais para poder ir às festinhas. Não sou mesmo muito fã da lógica, não. Eu não conseguiria expressar o que eu penso no discurso da academia. Teria imensa dificuldade. Deve ser por isso que eu faço cinema. Eu trabalho com metáforas. Para mim elas são muito mais poderosas!”.

De todos os três dias de Colóquio, o que talvez tenha permanecido mais tempo no tecido nervoso dos participantes foi a fala de Ardiley após a sessão de suas metáforas exibidas na tela grande, amalgamadas por ele e por seus amigos colaboradores, todos da comunidade de Ceilândia, Centro Oeste do Brasil.

Na conversa a seguir, pode-se ainda arriscar reconhecer outra força motriz para a realização de *Branco sai, Preto fica*. A mesma que levou Eduardo Coutinho a finalizar *Cabra Marcado para Morrer*, que nas palavras de Jean-Claude Bernadet seria “um projeto histórico (grifo meu) preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado”. (BERNADET,

2003, p. 227)

*Branco sai, Preto fica* busca também ser “ponte” entre um trauma e a reconstrução de uma identidade individual, coletiva. De toda uma comunidade real e ao mesmo tempo “comunidade cinematográfica”, termo usado por César Guimarães (UFMG) em sua fala no Colóquio após a projeção do filme.

Propus a Ardiley uma conversa para desvendar minimamente as potências humanas que se somaram para que o filme alcançasse tal força incomum, reconhecida na pele dos espectadores que viram o filme no Colóquio e nos organizadores do encontro que sensivelmente programaram o filme para a abertura do evento.

[GAMBIARRA] Enquanto via seu filme, algo nele me remeteu ao cinema de Ozualdo Candeias. A combinação de crueza e poesia latente nos filmes dele. Notava em *Branco sai, Preto fica*, assim como nos filmes de Candeias, uma ausência, digamos, de certo “verniz intelectual” entre a câmera e os personagens. Um corpo a corpo com os atores muito honesto. Você de alguma forma se identifica com o cinema dele?

[Ardiley Queiros] Totalmente. *Meu nome é Tonho* é talvez o filme que eu gostaria de ter feito. Eu o conheci certa vez, o Candeias. Foi inesquecível. Seu cinema é de uma força que me toca fundo. Os filmes dele são quase como literatura na relação dele com os personagens. Ele conseguia construir uma atmosfera única nos filmes, quase fabular mesmo. Fico até meio comovido por você ter associado o *Branco sai, Preto fica* com o Candeias.

[GAMBIARRA] Quais outros diretores te impulsionam?

[Ardiley Queiros] Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, praticamente todo o cinema marginal de São Paulo. O Andrea Tonacci para mim é o melhor cineasta do mundo. Bang Bang é genial. Serras da Desordem, por exemplo, tem uma coragem de ir filmando sem saber onde vai dar que é parecido com os processos de todos os filmes que fiz até aqui, desde os curtas. É uma aventura arriscada porque pode não dar certo. Ah, lembraria do Edgar Navarro também, não posso me esquecer dele.

[GAMBIARRA] Imaginei que você citaria o Glauber. Alguma razão específica para não lembrar dele?

[Ardiley Queiros] Não, gosto muito dele. Não lembrei dele porque toda a minha geração amava o Glauber. Acho que é só vontade de não chover no molhado. Aliás, acho que o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* é um filme fundamental para mim. Para minha vida mesmo. Glauber rompeu fronteiras ali. Ir para o sertão, reunir aquela

comunidade de famintos e vê-los cantar seus cantos sagrados desde as quatro da manhã e depois ligar a câmera às seis, sete horas do dia. É uma peça de teatro mágica mesmo. Uma atmosfera muito instigante entre o real e o imaginário. Isso que eu acho o mais importante: conseguir criar uma atmosfera única. Olha, eu aprendi a fazer cinema com 35 anos. Não ligo muito para roteiro no sentido clássico, grandes sets de filmagem, aquela coisa toda. Estou em outra busca, de outra linguagem que vá além daquela visão costumeira que certa esquerda tem sobre os, digamos, explorados do mundo. Essa coisa de tratar os mais pobres que nem coitadinho, oprimido. Essa coisa toda eu odeio! Mas voltando ao *Dragão* do Glauber. Esse filme consegue essa atmosfera sensacional, em que a fábula atravessa e alimenta o real, e esse real é ressignificado. Acho que nós tentamos alcançar isso em *Branco sai, Preto fica*.

[GAMBIARRA] Sobre as últimas imagens de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, quando o mítico Antônio das Mortes caminha de costas para câmera pela estrada, escreveu Ismail Xavier:

Antônio segue de costas à beira da estrada, ao lado do posto Shell, enquanto a energia própria dos movimentos dos carros e caminhões definem outro ritmo e ligação com um mundo maior. Terminar o filme com os sinais de integração desse pequeno mundo (palco do teatro do oprimido) na rede de relações que evoca até a ordem internacional. (...) essas imagens do mundo técnico atestam a incorporação de uma situação de fato que o filme deseja reconhecer e incluir em seu jogo. (XAVIER, 2012, p. 309)

Você disse: “*nós tentamos fazer isso*”. Tenho certeza que sim, de que você é o diretor do filme, aquele que pensa o Todo. Mas seu filme é essencialmente colaborativo, coletivo. Você não se considera um “autor” no sentido tradicional do termo?

[Ardiley Queiros] Eu sou assim. Todos os filmes foram assim, desde os curtas. Eu não escrevo um roteiro e chamo as pessoas para fazerem aquilo que eu quero fazer. Eu primeiro pergunto para os meus amigos que filmes eles querem fazer. Aí a coisa toda começa. Foram muitos anos para esse filme ficar pronto, muito tempo de maturação. Era um trauma fortíssimo na vida desses meus dois amigos: Marquinhos e Joao Vitor, que sofreram amputações no próprio corpo. Um trauma de toda uma cidade, uma comunidade que é a Ceilândia. Cidade formada de imigrantes nordestinos que vieram construir Brasília. Cidade periférica mesmo. Sem autoestima. Mas que nos anos oitenta viu sua identidade ganhar força com o movimento negro, os bailes de *black music*, que foram em seguida fortemente reprimidos. *Branco sai, Preto fica* é sobre isso: dois amigos de infância que tiveram seus corpos amputados realmente. Nós fizemos este filme, foi uma conjunção de muitos desejos. Mas agora, como falar desse trauma sem cair na nostalgia, no melodramático, no oprimido coitadinho. Não queríamos

fazer um documentário tradicional, queríamos todos fazer uma ficção científica! Uma ficção científica muito estilizada. Uma vez decidido ir por esse caminho, tivemos muito cuidado na construção dos ambientes, sua luz, a composição dos enquadramentos.

[GAMBIARRA] Muito elaborado, realmente. Creio que toda a sua *mise-en-scène* vem a partir do trabalho da cenografia. Um trabalho muito interessante. Quem colaborou com você? Acho importante registrar aqui.

[Ardiley Queiros] Denise Vieira foi quem fez a arte. Uma arquiteta, na verdade.

[GAMBIARRA] Dito isso sobre essa camada futurista do filme, é bom lembrarmos do terceiro personagem central do filme. Justamente um viajante do tempo vindo do futuro para coletar dados que comprovem que houve uma repressão brutal aos bailes nos anos oitenta e que é necessária uma indenização do Estado.

[Ardiley Queiros] Sim, pois é. Nós todos adoramos o *Blade Runner*. Fizemos entre nós sessões em tela grande do filme. Queríamos fazer algo por aí. Criar uma atmosfera fabular, de ficção científica distópica. Fazendo de Marquinhos e João Vitor personagens de si mesmos numa Ceilândia do futuro totalitária, solitária. Um fascismo controla a cidade, no futuro, e conseqüentemente na reflexão sobre o *aqui agora* da cidade que queremos propor com o filme. Entre essas duas figuras tem o viajante do tempo que é feito pelo Dilmar Durães, que é um poeta, quase uma figura mítica de Ceilândia. Ele está em todos os filmes que eu fiz. Ele queria trabalhar no filme de qualquer jeito, e queria fazer um personagem totalmente diferente daqueles que ele já tinha feito. Aos poucos chegamos a esse viajante do tempo que navega pelo espaço- tempo em um contêiner com luzes de discoteca que eu mesmo operava. Aí um bando de brutamontes



balançava o contêiner enquanto a gente filmava. Ele é um cara que cria metáforas vinte quatro horas por dia. Ele é na verdade a chave para a narrativa do filme! Paralelo às dores de Marquinhos e Joao Vitor, este viajante do tempo costura uma camada fabular, irônica e performática que amarra o filme.

[GAMBIARRA] Sobre o filme, escreveu Juliano Gomes na revista eletrônica Cinética:

O campo de batalha de Adirley é justamente o do cruzamento entre os espaços do mundo e as ficções que se instalam neles e lhes dão sentido. Tais operações são o que fazem de um espaço um país, uma propriedade privada, um terreno, e tornam um punhado de imagens um filme e um apanhado de sons uma música. Um território é necessariamente uma ficção. (GOMES, 2014)

É uma imagem muito curiosa, original, essa máquina do tempo em um contêiner. Este personagem entra também como um contraponto cômico em todo filme.

[Ardiley Queiros] Ele improvisava a maioria das falas. Porque aquilo que ele já tinha na memória de seu corpo, na sua história pessoal, de sua luta, entrou no filme. Tudo aquilo ele passou para o personagem. É um jogo, memória, ficção e tudo junto! Esse contêiner também nos faz lembrar dos navios negreiros, dos caminhões que levavam os nordestinos de Ceilândia para irem trabalhar na construção de Brasília. Marquinhos e Joao Vitor são também personagens de um filme de ficção científica, mas que trazem com seus corpos mutilados uma história documental de dor, lembranças. E de nostalgia também, claro. Não dá para apagar isso. Eles eram garotos adolescentes que sabiam todos os “passinhos” de *black music* para poder conquistar todas as meninas do baile, aí entra a polícia atirando e faz um ficar preso a uma cadeira de rodas e outro obrigado a usar uma perna mecânica. A indenização pelo que foi feito ainda é uma luta nossa, como você lembrou. Essa luta pela indenização do Estado aos moradores de Ceilândia é real, e é justamente por esta luta estar envolta em fábula, ficção científica, é que eu acho que essa reivindicação fica ainda mais poderosa! No filme você pode ver o sonho daqueles caras. A parte da vida e do corpo deles que lhes foram arrancadas.

[GAMBIARRA] Creio que para eles foi um rito de passagem a feitura do filme. Quero dizer: reviver seu passado para reinventar um futuro. Com ou sem indenização, mas fundamentalmente reinventar a si mesmos.

[Ardiley Queiros] Sim, foi fortíssimo para eles. Fizemos uma sessão do filme para eles. Muitas das imagens que desenhávamos no processo tinham a ver com fogo, destruição. Queríamos de alguma forma incendiar aquele passado.

[GAMBIARRA] Sim, uma das cenas mais fortes do filme: Marquinhos queimando um sofá onde guardava seus discos antigos. De uma época que ele adora e sente falta,

mas que tem que superar. Praticamente um rito. Areia, vento e fogo, muito fogo. E ao lado um homem confinado a uma cadeira de rodas, simbolicamente destruindo suas “muletas” que talvez o impedissem de seguir em frente.

[Ardiley Queiros] Eu acho também. Você matou a charada. Foi isso mesmo. Queríamos acabar com esse passado, acabar com esse recalque. Sabe, eles todos queriam voar nessa ficção. “Voa, Marquinhos!”, esse é o filme, na verdade.

[GAMBIARRA] De alguma forma, Ceilândia é o Brasil. Brasil é a Ceilândia?

[Ardiley Queiros] É. Brasília especificamente nasceu de uma proposta urbana e arquitetônica moderna. Um projeto carregado com símbolos de progresso em sua arquitetura e que sustenta o discurso de um novo momento político e econômico. Um projeto que pretendia pensar um novo Brasil, um novo modelo de convivência com a cidade. “Cidadãos iguais” para uma capital promissora.

Todavia, esse modelo ordenado e hermético logo cai por terra. Afinal, onde vai morar a massa de operários que trabalha na construção civil e os migrantes que não param de chegar? Esses habitantes indesejáveis pelas autoridades logo são taxados de invasores, termo pejorativo que, aqui, foi assimilado em substituição ao igualmente pejorativo “favelado”. Desta forma, graças à ideologia de sua gênese e motivada pela vontade das autoridades, a nova Capital Federal sustenta a representação desse modelo asséptico de urbanização e afasta para bem longe de seus limites os “invasores”. Brasília começa sua história tornando invisíveis aqueles que a construíram.



[GAMBIARRA] Essa lógica do progresso que acua toda a nossa cultura. Destrói, especula e não põe nada no lugar, essa é a tragédia, não é?

[Ardiley Queiros] Pois é, como no Rio de Janeiro. Um aborto de civilização. Pagar mil, dois mil reais de aluguel para viver. O meu ambiente seguro é a Ceilândia. Eu sempre vivi lá e vivo lá até hoje. Eu caminho muito pela cidade. E ela começa a ter uma contradição agora, porque ela começa a verticalizar, então ela vai virar uma grande favela, com grandes prédios, com essa coisa da especulação imobiliária. Então vai criar na cidade um novo *apartheid*. Aquelas pessoas que construíram a cidade, que lutaram para que a cidade ficasse aquilo que é, elas não conseguem mais segurar a especulação. Porque chega alguém, por exemplo, com quinhentos mil reais e compra a tua casa. Daí você vai para outra favela, que é Águas Lindas. Então, o processo continua. Mas quero com o filme repensar nossa identidade, nossa história. Ressignificar esse passado para poder ir em frente. Porque aqui não tem nenhum coitadinho, não: luta. Mas isso fundamentalmente no sentido da linguagem, buscar uma montagem, um ritmo que favorecesse encontrar uma atmosfera própria, fora da narrativa clássica. Para ser sincero, acho o cinema contemporâneo muito “coxinha”. Como se ainda só existisse uma maneira de narrar. Amo a poesia do cinema, entende? Acho que há muita poesia no cinema do Coutinho também.

[GAMBIARRA] Quando estreia seu filme?

[Ardiley Queiros] Nada certo ainda. Claro, há os festivais, dá para ele viajar. Mas o que eu gostaria mesmo é que o filme fosse vendido nas barraquinhas de camelô de Ceilândia. A garotada toda poder ver e tal. Por outro lado, conseguir emplacar o filme nos cinemas seria fundamental pela luta que ele traz. Não posso negar que uma publicidade significativa seria boa para todos os envolvidos do filme.

[GAMBIARRA] Boa sorte para você. Boto fé. Faltam filmes como o seu.

[Ardiley Queiros] Obrigado a você também e a todos da UFF. A conversa me fez pensar, reconhecer certas coisas do filme que eu ainda não havia pensado. Há um tempo já comecei um diálogo com o César Guimaraes da UFMG e o Cezar Migliorin da UFF. É muito raro eu ter um diálogo como o que eu tenho com vocês. Aqui em Brasília não temos isso, não. E a imprensa está muito presa a esse ideal da indústria, do produto bem acabado. Outros jornalistas ou pessoas que trabalham com cinema vêm me perguntar se eu quero ir a Cannes, Veneza... Olha, eu posso até ir para a França, mas Cannes não conhece o Tonacci, entende? Poxa, o melhor diretor do mundo eles não conhecem! O que eles pensam é que documentário é a pior coisa do mundo. O que há de mais forte hoje no cinema brasileiro contemporâneo está no documentário, com certeza. Posso até ir a Cannes, mas não sou um deslumbrado, não. Estou em outra.



[GAMBIARRA] Obrigado, Ardiley.

Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. (RANCIÈRE, 2009, p. 47)

---

Josafá Marcelino Veloso é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP), estudou cinema documentário na Escola Santo Antônio de Los Baños (EICTV), em Cuba. É também músico, violinista e compositor com passagem pela Universidade Livre de Música (ULM). Atualmente realiza seu primeiro longa-metragem, um filme ensaio a partir da obra do cineasta Eduardo Coutinho: *Banquete Coutinho*.

### Referências

BAZIN, André. *Qu'Est-ce que le cinema?* (1958-62), 4v. Paris: Éd. Du Cerf, 1975 [ed. bras.: *O cinema: Ensaios*, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991].

BERNADET, Jean- Claude. *Cineastas em Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMES, Juliano. Fogos e artifício. *Cinética: Cinema e Crítica*, fev.-mar., 2014. Disponível em: <[revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014](http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014)> Acesso em: 30 abril 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

# portfólio



# A Maré marca, o Museu fica

Ítala Isis

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0606.127-135>

No dia 18 de outubro de 2014, sábado, realizei a ação “Cidade Marca” na Maré, junto a dois jovens moradores de lá, Anderson Alexandre e Matheus Frazão, por ocasião do Ato pela permanência do Museu da Maré, ameaçado de remoção. Na ação, cada um de nós mergulhou um pano branco em um balde com tinta de piso, vermelho goiaba, uma tinta que seca rapidamente e resiste mais ao tempo. Depois, arrastamos os panos pelas ruas, marcando o trajeto da nossa caminhada, principalmente pela Avenida Brasil, uma das principais avenidas da cidade. Em certos momentos, batíamos os panos no chão. Compartilhamos, entre olhares e comentários, a sensação catártica e extasiante de estar ali. Como se cada batida gritasse ao mundo “daqui não saio, daqui ninguém me tira”.

Quando imaginei essa ação, estava com muita raiva. Nem sei de quê. Aluguel subindo, cidade cada vez mais cara, militarizada, controlada, manifestações políticas reprimidas na base do gás lacrimogênio e da bala de borracha. Um ato a favor da educação pública no Rio acabou com diversos professores feridos pelo cassetete de policiais. Mas a ação não aconteceu por causa de nada disso. Não tem um por quê.

Realizei a ação pela primeira vez na Lapa, no final de agosto de 2014, apenas eu e Jamie Duncan registrando. Passamos pelas ruas Men de Sá, Gomes Freire, pelos Arcos da Lapa, pela rua Joaquim Silva, depois voltamos pela rua Riachuelo. No dia seguinte, caminhei por ali, deixando as marcas me lembrarem de que pisei naquele chão. Algo como escrever e ler minha história no corpo da cidade.

Realizar a ação na Maré ganha outros sentidos, principalmente dentro de um ato pela permanência de um museu, cujo acervo foi doado pelos próprios moradores das dezesseis favelas que compõem o bairro. Um espaço onde a história desses moradores está inscrita.

No dia seguinte, começaram a aparecer nas redes sociais os registros do ato. Pensei então em prolongar a memória do ato nas redes, através de uma campanha de divulgação que intitulei “A Maré marca. O Museu fica.”. São imagens construídas a partir do “roubo” das fotos do evento, postadas nas redes sociais da internet, e do tratamento no *photoshop*, realçando a cor da tinta usada na ação.

A ação passa algo de violência sim, nasceu da raiva. Mas é principalmente uma declaração de amor pela cidade e, sobretudo, pelos praticantes dela. Esses e essas que, assim como eu, inventam o chão onde precisam pisar.



**A MARÉ MARCA  
O MUSEU FICA !**



Imagens:

Página 129:  
Edição feita com fotos de Valdirene Militão (acima) e  
Marcelo Freixo (abaixo).

Página 131:  
Edição feita com fotos de Flávio Vidaurre (acima) e Ratão  
Diniz (abaixo).

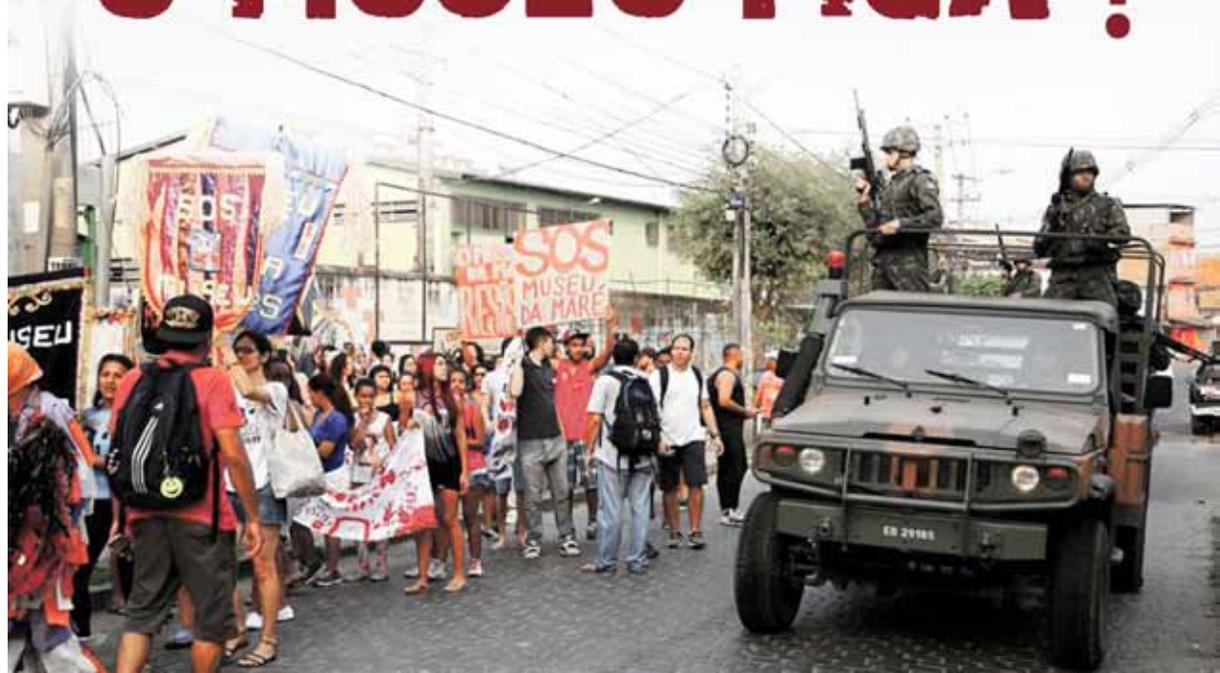
Página 132:  
Edição feita com foto de Valdirene Militão.

Página 133:  
Edição feita com fotos de Matheus Frazão e Valdirene  
Militão.

Página 135:  
Edição feita com fotos de Flávio Vidaurre (acima) e  
Marcelo Freixo (abaixo).



**A MARÉ MARCA  
O MUSEU FICA !**



# A MARÉ MARCA O MUSEU FICA !





# A MARÉ MARCA O MUSEU FICA !



---

Ítala Isis é *performer*, artista visual, poeta e educadora. Seus interesses e pesquisas transitam entre o híbrido, o periférico e a invenção como políticas de (r)existência. É fundadora e integrante do Movimento Cidades (in) Visíveis, atuando em espaços variados, promovendo encontros e ações artísticas de natureza híbrida com destaque para as ações de rua.

# A MARÉ MARCA O MUSEU FICA !





## UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

### **Reitor**

Roberto de Souza Salles

### **Vice-Reitor**

Sidney Luiz de Matos Mello

### **Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação**

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

### **Coordenador de Pós-Graduação Stricto Sensu da PROPPi**

José Walkimar de Mesquita Carneiro

### **Coordenadora de Pesquisa da PROPPi**

Andrea Brito Latge

### **Pró-Reitor de Graduação**

Renato Crespo Pereira

### **Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social**

Leonardo Caravana Guelman

### **Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**

Luciano Vinhosa

### **Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

© 2014 by Universidade Federal Fluminense (PPGCA)

A GAMBARRA é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. As ideias apresentadas e as expressões empregadas nos trabalhos publicados na Gambiarra são de exclusiva responsabilidade de seus autores.





