

*Revista do Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais UFPE-UFPB  
Nº 2 | Ano 1 | Junho de 2013  
ISSN - 2316-9311*



# CARTEMA

*Uma 59*



# CARTEMA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA

## UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

### REITOR

Prof. Anísio Brasileiro de Freitas Dourado

### VICE-REITOR

Prof. Sílvio Romero de Barros Marques

### PRÓ-REITOR PARA ASSUNTOS DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Prof. Francisco de Sousa Ramos

### DIRETOR DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof. Walter Franklin Marques Correia

### VICE-DIRETORA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

Prof<sup>a</sup> Cristiane Maria Galdino de Almeida

### CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof. Carlos Newton Júnior

### SUBCHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Prof<sup>a</sup> Izabel Concessa Arrais

### COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof<sup>a</sup> Madalena de Fátima Zaccara Pekala

### VICE-COORDENADORA GERAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPE)

Prof<sup>a</sup> Maria Betânia e Silva

### COORDENADORA LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof<sup>a</sup> Lívia Marques Carvalho

### VICE-COORDENADORA LOCAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (UFPB)

Prof<sup>a</sup> Annelisina Trigueiro de Lima Gomes

## EDITORA UNIVERSITÁRIA DA UFPE

### DIRETORA

Prof<sup>a</sup> Maria José de Matos Luna

### REVISTA CARTEMA

ISSN - 2316-9311

### EDITORES

CARLOS NEWTON JÚNIOR (UFPE)

ERINALDO ALVES DO NASCIMENTO (UFPB)

### CONSELHO EDITORIAL

Arão Nogueira Paranaguá de Santana (UFMA)

Everardo Araújo Ramos (UFRN)

Fábio Rodrigues (URCA)

Helena Tania Kats (PUC- SP)

Irene Tourinho (UFG)

José Afonso Medeiros Souza (UFPA)

José Carlos de Paiva (Universidade do Porto, Portugal)

Luís Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Lívia Marques Carvalho (UFPB)

Madalena Zaccara (UFPE)

Maria Virgínia Gordilho (UFBA)

Marie-Christiane Mathieu (Université. Laval – Québec, Canadá)

### CRÉDITOS

*Imagem da capa: Desenho de Carlos Scliar (retrato de Walmir Ayala, 27,5 x 22 cm, nanquim, 1959)*

*Diagramação: Érika Viviane*

*Revisão: os autores*

*Montagem e Impressão*

**Editores**  
**Universitária UFPE**

*Editora associada*

**ABEU**  
Associação Brasileira de  
Editores Universitários

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE | CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

# CARTEMA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPA

ISSN - 2316-9311

Nº 2 ■ Ano 1 ■ Junho de 2013

Editora  
Universitária  UFPE



# SUMÁRIO

EDITORIAL	7
ARTE E GÊNERO: PINTURAS DE <i>CAPRICCIOSO INGEGNO</i> DE SOFONISBA ANGUISSOLA E DE LAVINIA FONTANA <i>Fernando António Baptista Pereira</i>	9
A LINGUAGEM DOS CAMPOS E O URRO DAS FLORESTAS <i>Marcelo Continho</i>	25
DANÇA E DESCONSTRUÇÃO: OLHANDO PARA A OBRA DE PINA BAUSCH, WILLIAM FORSYTHE E MEG STUART <i>Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda</i>	39
DE METRÓPOLIS A AVATAR: O PÓS-HUMANO ANTECIPADO NO CINEMA <i>Cláudio C. Paiva</i>	63
INQUIETUDE ARTÍSTICA E EDUCATIVA DE UM INVESTIGADOR <i>José Carlos de Paiva</i>	79
MENINOS DO CAMPUS: EXPERIMENTANDO ARTE NO CAC <i>Milena Leite de Azevedo</i> <i>Maria Betânia e Silva</i>	91

NARRATIVAS EM CULTURA E ARTE CONTEMPORÂNEA: *105*  
EXPERIÊNCIA DIDÁTICA VIA MITEA NA FORMAÇÃO  
DE PROFESSORES EM ARTES VISUAIS  
*Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos*

ARQUITETURA DO ESPETÁCULO: *117*  
UM TEATRO PARA A PROVÍNCIA  
*Izabel Concessa P. de A. Arrais*

CARTEMA Documento: *131*  
DIÁRIOS  
*Walmir Ayala*

OS AUTORES *139*

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE TRABALHOS *143*

# EDITORIAL

Se vivo estivesse, Walmir Ayala teria completado, em janeiro de 2013, oitenta anos de idade. Nascido em Porto Alegre, em 4 de janeiro de 1933, e falecido no Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1991, Ayala foi, além de poeta, dramaturgo e romancista, um dos maiores críticos de arte do seu tempo, tendo acompanhado, sistematicamente, por três décadas, o que de melhor se produziu no campo das artes visuais entre nós, escrevendo em jornais, revistas especializadas, livros e enciclopédias. Entre muitos outros títulos no campo das artes visuais, é autor do *Dicionário de pintores brasileiros* (2 v.), cuja primeira edição saiu em 1986.

Como forma de homenagear Walmir Ayala, *Cartema* publica, neste segundo número, na seção “Documento”, trechos do diário inédito do escritor, selecionados pelo também crítico de arte e de literatura André Seffrin, legatário da obra de Ayala. E traz, na capa, retrato de Ayala desenhado por Carlos Scliar, também pertencente ao acervo particular de André Seffrin.

Agradecemos a André Seffrin e a Elio Scliar a presteza em atender nossa solicitação, bem como a autorização para a publicação desse rico material; agradecemos, também, a todos os nossos colaboradores, sem os quais jamais veríamos realizado o sonho de *Cartema*.

*Carlos Newton Júnior*



# ARTE E GÉNERO: PINTURAS DE *CAPRICCIOSO INGEGNO* DE SOFONISBA ANGUISSOLA E DE LAVINIA FONTANA

*Fernando António Baptista Pereira*

*Universidade de Lisboa*

## Resumo

O nosso texto vai debruçar-se sobre algumas obras de duas importantes pintoras dos séculos XVI e XVII – Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625) e Lavinia Fontana (1552-1614) – procurando interpretar elementos iconográficos, compositivos e narrativos que constituem as especificidades do modo como cada uma das artistas tenta dar visibilidade a valores femininos, tanto nos assuntos representados como na maneira como os representam. Procuraremos enquadrar todos esses aspetos nos contextos pictóricos de um longo período que assiste, por um lado, à formalização do retrato de corte e à afirmação de uma pintura mitológica cortesã, em ambos os casos dentro da matriz artificiosa e «cult» do que designamos por Maneirismo, e, por outro, à emergência de novos géneros atentos ao «real» (instantâneo, notação do quotidiano, paisagem, natureza morta) que irão marcar toda a posteridade que se convencionou chamar de barroca.

## Abstract

The present text will approach some of the works by two important painters from the 16th and 17th centuries: Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625) and Lavinia Fontana (1552-1614). It will attempt to interpret iconographical, composition and narrative elements which will show how each of the artists tried to manifest feminine values, both in themes and in representation manner. Born to a noble family from Genoa, Sofonisba Anguissola was born in Cremona, a town belonging to Italian territories under Spanish domination. While she was still very young, she became an apprentice in the workshop of the Cremona painter Bernardino Campi, together with her sister Elena, where she served three years. The reputation of her artistic qualities and her accomplished education gained her in 1559 the invitation to the Court of Castile, to serve as the painting teacher of the new wife of Philip II, Elisabeth of Valois, as well as court portrait pain-

ter. There she would remain until the unexpected death of Elisabeth of Valois in 1568. Sofonisba played a decisive role in the formalization of the Spanish court portrait. On the other hand, Lavinia Fontana was the daughter of Bolognese painter and collector Prospero Fontana, in whose workshop she trained in the taste of late Mannerism, being influenced by Sofonisba Anguissola, the paintings of Northern European masters, with whom she was in touch, and, as well, by the renovation led by the Carracci in her hometown. She married painter Gian Paolo Zappi, with whom she established a greatly successful partnership, both in the affairs of the home (they had eleven children) as well as in the affairs of their workshop (they had orders from several patrons). Our text analyses the most important self-portraits by both painters, which show us how they saw themselves, and especially how they wanted to be seen. There are clear resemblances but also differences. Both present themselves as virtuous maidens, learned and well-versed in the realms of the liberal arts. They are different in their social contexts: Sofonisba, the noble girl with the accomplished education and her main goal to develop her art as portraitist (in a princely court – such as Spain’s – as court lady, teacher and artist, albeit not entitled to a professional title) contrasts with the proud executer of a liberal art (and mother) Lavinia, in her productive workshop which somehow continued her father’s, counting on her husband to be her main helper and collaborator. Finally, this text will deal with some of the «in action» portraits by Sofonisba, especially with the innovations introduced by the painter to an apparently iconic genre – the court portrait – which she helped to codify and to revolutionize. The text will also deal with two allegorical compositions by Lavinia, where the valuation and exhibition of the female body and feminine attributes become clear.



As investigações realizadas nas últimas décadas no âmbito dos estudos de género aplicados às temáticas da História e da História da Arte<sup>1</sup> revelaram, para além dos dis-



1 A bibliografia de referência é já numerosa. Para o período que nos ocupa, ver: Merry E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, 2ª ed. [1ª ed. 1993]; Paola Tinagli, *Women in Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester e Nova Iorque, Manchester UP, 1997; Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews (eds.) *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance 'Virtuosa': Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999; Claudio Strinati e Joanna Pomeroy, *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, cat., Washington DC, National Museum of Women in the Arts, 2007; e Jane Fortune (com Linda Falcone) *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2009. Especificamente sobre as artistas em questão, ver: Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., Milão, Mondadori, 1987; Maria Kusche e Sylvia Ferino-Pagden *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, cat., Washington DC, National Museum of Women in the Arts/Skira, 1995; Beatriz Porqueres Giménez, *Sofonisba Anguissola (c. 1535-1625)*, Madrid,

tintos modelos de comportamento feminino agenciados pela Literatura e pelas Artes, a existência de inúmeras mulheres artistas nos séculos XVI e XVII. Porém, para mais de metade dos nomes recenseados não se encontra obra identificada ou que possa ser atribuída, uma vez que, na maioria dos casos, estamos perante meras referências em dados documentais ou diante de tópicos em elogios poéticos. Em muitas ocasiões, as obras de autoria feminina foram erroneamente atribuídas a pintores do sexo masculino mais conhecidos na posteridade, como aconteceu com as duas pintoras que abordamos (só para citar alguns exemplos, pinturas de Sofonisba foram anteriormente atribuídas a Ticiano ou a Sanchez Coello, enquanto as de Lavinia foram dadas a Antonis Mor ou a Parmigianino antes de lhe serem assignadas). No sentido inverso, também houve um caso de uma pintora – Josefa de Óbidos – cuja fortuna crítica absorveu a obra do seu pai, Baltasar Gomes Figueira, e só pouco a pouco a obra deste tem sido reconstituída nos últimos anos, graças, principalmente, ao labor de Vitor Serrão ou de Jorge Estrela<sup>2</sup>.

Acresce que a questão da clarificação de percursos artísticos «no feminino» que se diferenciem no seio dos movimentos artísticos de épocas recuadas como a que estamos a tratar não tem sido pacífica. Como já foi amplamente estudado, as fontes disponíveis sobre as mulheres artistas dos séculos XVI e XVII são principalmente constituídas por referências críticas ou elogios poéticos escritos por homens que, se reconhecem a existência de uma nova categoria entre as mulheres, a de artistas, não deixam de sublinhar a superioridade masculina nesse domínio e, de caminho, impõem um certo «acantonamento» da produção artística feminina sob os epítetos de «afecção feminina» ou de «graça feminina»<sup>3</sup>. Está para nós fora de questão «reabilitar» essa estratégia de «acantonamento» da produção artística das duas pintoras que escolhemos, mas tentar surpreender em cada uma delas particularidades de um «olhar feminino» e a maneira como esse modo de estar na pintura singulariza cada uma delas no seu respetivo contexto.

Foi graças ao atrás citado estudo de Fredrika H. Jacobs *Defining the Renaissance*

---

Ediciones del Orto, 2003; Maria Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, Milão-Roma, Jandi Sapi, 1989; Vera Fortunati, ed., *Lavinia Fontana 1552-1614*, cat., Museo Civico Archeologico di Bologna, 1994; Vera Fortunati, ed., *Lavinia Fontana of Bologna, 1552-1614*, cat., Milão, Electa, 1998; e Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven and London, Yale UP, 2003.

2 Cf. Vitor Serrão (org.), *Baltazar Gomes Figueira*, catálogo da exposição, Óbidos, CMO, 2004, em especial os estudos de V. Serrão e de Jorge Estrela. Não obstante o importante esforço desenvolvido nesse catálogo para separar a obra dos dois pintores, sobretudo ao nível da documentação e das questões de estilo que se reportam à técnica de execução pictórica, não se definiram, a nosso ver, critérios claros para distinguir as composições de cada um dos dois artistas que se integram nos géneros que Baltazar introduziu na Pintura Portuguesa – a Natureza Morta e a Paisagem. Em comunicação que apresentámos num colóquio internacional sobre o Barroco realizado no Porto e que se encontra ainda inédita defendemos, a partir das escassas composições assinadas por cada um dos pintores, que existe um «modo» de compor as naturezas mortas que os diferencia radicalmente: enquanto Baltazar deixa inúmeros espaços « vazios » entre os diferentes elementos, Josefa «preenche» a composição como se se tratasse de um tecido ou tapeçaria.

3 Cf. Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance 'Virtuosa'...*, cit., pp. 1-4.



## Duas mulheres artistas de quinhentos, dois distintos percursos biográficos

Não deixa de ser significativo que Sofonisba Anguissola, apesar de consideravelmente mais velha do que Lavinia Fontana, tenha sobrevivido a esta última ainda vários anos. Interessantes aspetos das respetivas biografias podem ajudar a esclarecer a acentuada diferença de longevidades.

Oriunda de uma família da pequena nobreza genovesa, Sofonisba nasceu em Cremona, cidade então integrada nos territórios italianos sob domínio espanhol. A data de nascimento é ainda desconhecida mas situa-se à volta de 1535<sup>9</sup>. Sofonisba recebeu do pai, Amilcare, além do pouco usual nome, que recorda uma célebre heroína de Cartago, cidade de cuja história o progenitor era aficionado, uma esmerada educação humanista, que foi partilhada com as suas irmãs, cujos nomes espelham também o ambiente cultivado vivido pela família: Elena, Europa, Minerva, Lucia...

Ainda muito jovem, Sofonisba realizou uma aprendizagem de três anos, com a sua irmã Elena, na oficina do pintor de Cremona Bernardino Campi, ele próprio formado na famosa oficina de Giulio Romano, discípulo e continuador de Rafael. Campi terá adestrado as duas jovens nas várias modalidades do desenho e na técnica da pintura a óleo. Quando Campi saiu de Cremona, as duas jovens prosseguiram os seus estudos com um outro pintor local, Bernardino Gatti, dito *il Soljaro*.

Desde muito cedo na sua carreira a jovem Sofonisba despertara a atenção dos meios artísticos como uma espécie de menina-prodígio da pintura<sup>10</sup>. O pai escreveu, em 1557 e 1558, duas cartas a Miguel Ângelo e terá pedido ao mestre um desenho para a filha colorir<sup>11</sup>. A fama das suas qualidades artísticas e da sua esmerada educação (nas



9 Cf. Rossana Sacchi, «Sofonisba Anguissola» in Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 71.

10 Cf. referência a numerosas obras da jovem pintora que circulavam em Roma, numa carta de Francesco Salviati a Bernardino Campi, professor da artista, recolhida em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 363.

11 Ver as cartas transcritas em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., pp. 364-365. Tommaso Cavalieri conta, numa carta de 1562, que Miguel Ângelo teria visto um desenho de Sofonisba representando uma jovem a rir e que lhe teria escrito mostrando interesse em ver um outro com um *putto* a chorar, o que levou Sofonisba a enviar-lhe uma composição muito apreciada por Vasari na segunda edição das suas *Vite*, em concreto na *Vita di Properzia de Rossi*, descrevendo-a do seguinte modo: «uma jovem ri-se de um menino que chora, porque, tendo-lhe dado um cesto cheio de lagostins, um deles morde-lhe um dedo» (um desenho de Sofonisba com o mesmo assunto subsiste no Museu Capodimonte em Nápoles); antes, Vasari começara por elogiar Sofonisba, nessa data (1568) na corte de Espanha, afirmando que a artista não só tinha desenhado, colorido e tirado do natural e copiado excelentemente coisas de outros mas também tinha ela própria realizado «*cose rarissime e bellissime di pittura*» (cf. Mina Gregori, «Fama e oblio di Sofonisba Anguissola» in Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., pp. 11-12). Vasari refere-se uma segunda vez circunstanciadamente a Sofonisba, nas *Vite di Benvenuto Garofalo e Girolamo Carpi*, relatando uma visita a Cremona onde teve oportunidade de admirar várias composições da pintora, em especial os retratos de membros da família, considerando «*che non manchi loro che la parola*» (ver a transcrição dos fragmentos de Vasari em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat.,

humanidades e na música, de acordo com o que recomendara B. Castiglione para as mulheres da nobreza) valeram-lhe o convite, em 1559, para se dirigir à Corte de Castela para ser a professora de pintura da nova esposa de Filipe II, Isabel de Valois, e retratista áulica. Permaneceria ao serviço da soberana até ao inesperado falecimento desta em 1568, desempenhando um papel decisivo na formalização do retrato de corte espanhol. Nessa data, Alonso Sánchez Coello realizou treze cópias do Retrato do Príncipe D. Carlos pintado por Sofonisba<sup>12</sup>. Como dama da corte da falecida rainha, a pintora deveria retirar-se para o seu país de origem. Porém, terá ficado ao serviço de Joana de Áustria até que Filipe II, em recompensa pelos seus serviços e dedicação, lhe arranhou um vantajoso casamento, com avultado dote, em 1573, com Fabrizio Moncada, que a fez retirar-se para a Sicília, onde viveria cinco anos. Precocemente viúva, em virtude de um acidente sofrido pelo marido (afogado na sequência de um assalto de piratas ao navio em que seguia, ao largo de Capri<sup>13</sup>), viria a casar, em Pisa, com o genovês Orazio Lomellini, nos finais de 1579, e, passado algum tempo, radicar-se-ia em Génova até 1615, data em que adquiriu, com o marido, uma grande casa em Palermo, onde ficaria a viver até ao fim dos seus dias (16 de Novembro de 1625). Filipe II e o seu sucessor Filipe III continuaram a protegê-la com o pagamento de uma tença anual. Pouco antes da sua morte, foi visitada, a 12 de Julho de 1624, em busca de conselho, pelo grande retratista Anton Van Dyck, que do acontecimento deixou uma vívida descrição do encontro e um retrato da pintora<sup>14</sup>.

Por seu turno, Lavinia Fontana era filha do pintor e colecionador bolonhês Prospero Fontana, em cuja oficina se formou no gosto do Maneirismo tardio, tendo recebido influência da obra de Sofonisba Anguissola, da pintura de mestres do Norte da Europa, com quem entrou em contacto, nomeadamente Denys Calvaert (1540-1619)<sup>15</sup>, e, também, da renovação que estava a ser protagonizada pelos Carracci na sua cidade natal. A teologia e o imaginário emergente da Contra-Reforma terão sido também uma das suas referências<sup>16</sup>, dominante no meio cultural em que decorrera a sua formação e reforçada com a eleição do bolonhês Ugo Buoncompagni para Papa, sob o nome de Gregório XIII. Por volta de 1578-79 era já conhecida e admirada nos círculos académicos de Bolonha

---

cit., pp. 404-405).

12 Cf. informação documental recolhida em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 373. Relativamente a seis das cópias o nome de Sofonisba é explicitamente mencionado. Uma delas foi localizada por Annemarie Jordan no Palácio da Vila, em Sintra, posteriormente repintada como Retrato de D. Sebastião. Ver o excelente artigo desta autora «The Image of a King: Court Portraits in the Collection of Philip II», in Pedro Navascués Palacio (ed.), *Philippus II Rex*, Madrid, Lunewerg ed., 1998, pp. 53-68.

13 Ver os relatos transcritos em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., pp. 382-383.

14 Ver o relato transcrito em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 401 e a reprodução da folha do Diário do artista com o retrato da pintora na p. 32.

15 Cf. Vera Fortunati, «Lavinia Fontana. Una pittrice nell'autunno del Rinascimento» in *Lavinia Fontana 1552-1614*, cat., Museo Civico Archeologico di Bologna, 1994, pp. 14-20.

16 Cf. Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven and London, Yale UP, 2003, especialmente a introdução «Art and Society in Sixteenth-century Bologna».





artista, se associam a prática do desenho, as letras e o conhecimento e inspiração na cultura artística do mundo clássico. A inscrição latina, além da data, acrescenta o sobrenome Zappi ao seu nome de solteira, sublinhando o seu novo estatuto familiar e social.

Entre as diferenças que encontramos nas imagens que de si procuraram dar as duas pintoras, temos, em primeiro lugar, uma clara inscrição nos distintos contextos sociais de partida: a menina nobre de esmerada educação humanista Sofonisba e o seu principal objetivo para desenvolver a sua arte enquanto retratista – uma corte principesca (como a de Espanha), como dama da corte, professora e artista, embora sem direito a um título profissional – em face da orgulhosa executante de uma arte liberal (e mãe) Lavinia, na sua prolífica oficina, que, de algum modo, continuou a do seu próprio pai, tendo no marido o seu principal ajudante e colaborador.

As diferenças nesses contextos sociais de partida prolongar-se-iam ao nível da clientela, trabalhando Sofonisba principalmente como retratista para a corte de Espanha e para grandes famílias da alta nobreza, embora também tenha realizado pequenos quadros religiosos para devoção privada e não retábulos para igrejas, enquanto Lavinia respondeu, como qualquer outro artista do seu tempo, a uma enorme diversidade de comitentes, sobretudo na sua cidade natal, Bolonha, e em Roma, tanto religiosos como laicos, e, entre estes, a uma específica clientela de mulheres nobres que ansiava ser por ela retratada.

Recentemente, foi revelado o que poderá ser um autorretrato de Lavinia numa das suas últimas gravidezes, datável, portanto, da década de 1590. A especialista da obra de L. Fontana Vera Fortunati atribuiu-a à pintora, corrigindo uma anterior atribuição a Scipione Pulzone feita por Caroline Murphy, e uma outra grande especialista da biografia e obra da artista, Maria Teresa Cantaro, confirmou-a, aceitando que se trate de um autorretrato<sup>26</sup>. Vemos nesta obra não apenas o reforço de uma autoimagem de mãe que a pintora deseja orgulhosamente assumir, mas também a confirmação do particular interesse da pintora em temas que exploram aspetos do mundo circunscrito da feminilidade, como a representação de recém-nascidos no berço, a expressão de afetos protagonizados por mulheres ou a exposição do próprio corpo feminino como expressão diferencial de feminilidade e dos seus atributos e não como mero objeto de desejo, em composições alegóricas e mitológicas, como veremos a seguir.



26 Ver a fortuna crítica recenseada pela casa Dorotheum, no seu site ([www.dorotheum.com](http://www.dorotheum.com)), com destaque para o texto de Vera Fortunati “Toward a History of Women Artists in Bologna between the Renaissance and the Baroque: Additions and Clarifications”, in *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Washington D. C., National Museum of Women in the Arts, Março-Julho de 2007, pp. 45 e 47. Além de Maria Teresa Cantaro (que publicara o livro de notas do marido de Lavinia com os nascimentos e batismos dos seus onze filhos, nascidos entre 1578 e 1595, em *Lavinia Fontana bolognese “pittora singolare”, cit.*, pp. 304-305), confirmou a atribuição Massimo Pulini, que considera o quadro datável de 1592.









Fig. 1  
Sofonisba Anguissola,  
*Autorretrato em miniatura*,  
1555-56, Boston,  
Museum of Fine Arts



Fig. 2  
Sofonisba Anguissola,  
*Autorretrato ao cavalete*,  
1556, Lancut,  
Museu Zamek



Fig. 3  
Lavinia Fontana,  
*Autorretrato*,  
1577, Roma,  
Museu da Academia  
Nacional de São Lucas



Fig. 4  
Lavinia Fontana,  
*Autorretrato*,  
1579, Florença,  
Galleria degli Uffizi



Fig. 5  
Sofonisba Anguissola,  
*Bernardino Campi retrata  
Sofonisba Anguissola*,  
finais da década de 1550,  
Siena, Pinacoteca Nacional



Fig. 6  
Sofonisba Anguissola,  
*Retrato de Alexandre Farnese*,  
ca 1565-66, Dublin,  
National Gallery of Ireland



Fig. 7  
Lavinia Fontana,  
*Minerva vestindo-se*,  
1613, Roma,  
Galleria Borghese



Fig. 8  
Lavinia Fontana,  
*Alegoria da Prudência*,  
ca. 1590, comércio de arte

# A LINGUAGEM DOS CAMPOS E O URRO DAS FLORESTAS

*Marcelo Coutinho*

*Universidade Federal de Pernambuco*

## Resumo

Este artigo analisa o conceito de “campo disciplinar” em especial quando aplicado à produção artística contemporânea. Questiona até que ponto tal disciplinarização do saber não implicaria em um fechamento epistemológico e autofágico. Quando aplicado à produção artística, o raciocínio disciplinar não levaria a uma domesticação do poder intempestivo da arte?

**Palavras-chave:** arte contemporânea, epistemologia, filosofia, cultura visual contemporânea.

## Abstract

This article analyses the concept of disciplinary field, when applied to a contemporary art piece in particular. It questions to what degree said disciplining of knowledge does not result in an epistemological and autophagic closure. When applied to an artistic production, wouldn't the disciplinary reasoning lead to a domestication of the untimely power of art?

**Keywords:** contemporary art, epistemology, philosophy, contemporary visual culture.



## 1. Um campo para a arte

Não seria o “campo” a metáfora máxima da posse e da demarcação, do que deixou de ser floresta e agora é território arado e produtivo? O “campo” não seria a tentativa de deixar de fora toda uma teratogenia que está sempre para além da ordem do discurso? Este teratismo de que fala Michel Foucault, monstruoso e sem face, que acossa o dizer









O especialista bem poderia ser visto com esse tipo especial de estrangeiro, a saber, o turista, que passeia, entre a admiração e a náusea, em meio a costumes que não são os seus mas sente-se sempre desautorizado diante desse alheio. O olhar deste nômade contemporâneo, o turista, ou o especialista, é desencarnado, distante e indireto, sempre defendido por lentes: destes deslocamentos não resta muito mais que fotografias. A figura do “observador participante” da antropologia britânica moderna inexistente para as incursões entre disciplinas feitas pelo especialista<sup>13</sup>.

Em um texto do artista, crítico e curador Ricardo Basbaum vê-se claramente os efeitos desta epistemologia de controle aplicada à arte. Basbaum dirá sobre o vídeo, a fotografia, o cinema e as artes visuais:

“Todos estes meios, hoje, configuram-se como disciplinas autônomas, dotados de linguagem, objeto, meios técnicos e conceitualizações que lhes são próprios, de modo que podemos considerá-los como diferentes saberes (...)” (BASBAUM, Ricardo. 2007. p. 23-24)<sup>14</sup>

Submerso no paradigma próprio ao conhecimento de tipo disciplinar, este raciocínio não se dá conta que “meios”, “linguagens”, e “conceitualizações” são peças dentro de um sistema social de significações que estabelecem entre si uma dinâmica circular auto-referente.

Esta circularidade é muito semelhante ao que ocorre na ciência. Edgar Morin descreveu exaustivamente este ponto cego, esta imensa margem de incerteza que constitui toda produção de conhecimento, desenhando a inevitável circularidade existente entre

---

*da Arte e da Crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008. p.139)

13 A “observação participante” nasce com o pai da antropologia social inglesa Bronislaw Malinowsky em sua famosa etnografia “Os Argonautas do Pacífico Sul”, de 1922. O antropólogo William Foote-Whyte aprofunda este método usando-o não em culturas exóticas, porém em sub-grupos culturais de sua própria cultura. Em seu estudo da comunidade periférica italiana de Cornerville, Foote-Whyte, professor de Harvard, vê-se obrigado a misturar-se com seu campo a ponto de passar a falar “(...) mais entusiasticamente, engolindo os finais das palavras e gesticulando muito.” E continua: “Enquanto estava em Cornerville, durante as minhas visitas a Harvard eu me via de língua travada. Eu simplesmente não podia manter discussões sobre relações internacionais, natureza da ciência e assim por diante, nas quais antes me sentia à vontade”. De “observador”, ou “sujeito” da pesquisa, o professor de Harvard tornou-se secretário do Clube Comunidade Italiana e passou a participar das “discussões de rua sobre baseball e sexo” junto com seus “objetos” de estudo. (William Foote-Whyte. *Treinando a Observação Participante*. In GUIMARÃES, Alba Zaluar. *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves. p. 82-83)

14 Logo mais adiante, Basbaum usa Foucault e Deleuze para lembrar que haveria “agenciamentos” a serem levados em conta. Porém, fica claro que, para o autor, estes agenciamentos ocorrem entre linguagens e meios do interior do sistema de arte e nunca de elementos vindos de fora do sistema. Logo mais a frente Basbaum deixa clara sua posição de delimitação entre linguagens artísticas: “Assim, os diferentes meios de produção de visualidade podem ser particularizados através da prática específica empregada na realização de tal agenciamento”.



tificativa de “desterritorialização” e “hibridismo” que se mantêm, ao menos no discurso, como sendo a pedra fundamental da arte contemporânea?

O'Reilly não se refere a operações de ironia ou citação, tampouco os textos críticos que tive acesso parecem se deter neste tipo de procedimento. A obra, assim, parece manter-se subliminar, protegida sob a sombra frondosa de uma história recente da arte ocidental.

Porém, o *Construtivismo Rural* de Nelson Leirner, que refaz em couro de boi obras do movimento construtivo, deixa clara essa intenção de comentário e ironia cáustica. Refazer o *Espaço Modelado* de Lygia Clark no preto e branco do couro de boi, o mesmo couro que recobre cadeiras de gosto duvidoso, seria como quer Tadeu Chiarelli, uma “sarcástica e direta sátira” aos valores entronizados do próprio circuito de arte.

Mas como uma obra que se quer crítica a valores de entronização, e quer supostamente operar uma desconstrução do sistema de arte é exibida na Bienal de Veneza de 1999, serve de “parâmetro” para artistas emergentes em uma das mostras do Panorama da Arte Brasileira 99 e é adquirida pelo MAM-SP, um dos museus mais tradicionais do Brasil? Para Tadeu Chiarelli não há qualquer contradição:

“Ora, no caso de Nelson Leirner e dos trabalhos que apresenta neste Panorama o que o museu poderia fazer? Recusá-los? A crítica à instituição, afinal está tão institucionalizada quanto a própria arte... e, além do mais, as peças apresentadas pelo artista podem ajudar numa compreensão maior e extremamente crítica do próprio circuito...” (CHIARELLI, Tadeu. Panorama 99: O Acervo como Parâmetro. *In Panorama da Arte Brasileira 1999*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. p. 38)

Neste oroboro, onde a arte narcisicamente afoga-se em seu próprio reflexo, parece-me igualmente emblemático que a artista Laura Vinci defenda sua Instalação “Ainda Viva” das críticas do jornalista Luciano Trigo e do poeta Ferreira Gullar se utilizando das armas vindas de seu campo de especialista:

“A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existem ‘300 maçãs’ expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte. Imagino então se ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. Se ele visse que mesmo assim, numa dimensão de Ceasa, uma maçã é uma maçã que sempre lembrará Cézanne. Que postas numa superfície de mármore, que tem a dignidade do altar, da lápide e da tela branca, elas estão ali falando da tradição da natureza-morta na pintura. Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que “natureza-morta” se diz em inglês “still life”, vida parada, ou ainda vida. Que

isso é uma pergunta sobre o destino da arte, e não uma confusão da arte com o lixo.” (Laura Vinci. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001544.html>)

É curioso que nunca me viria à mente em primeira instância que “uma maçã sempre lembrará Cézanne”. Nunca pensaria em uma “tela branca” como análoga ao mármore ou ao “futuro da arte”. A história da maçã ou do mármore é longa demais, transcende qualquer *still life* e vai para muito além da arte. Antes, pensaria em uma morte duplicada, onde a carne apodrecida não deixaria de si sequer sua semente que, sobre o mármore, nunca brotará. Ou ainda, pensaria em todas as maçãs nunca mordidas, que nunca chegaram a oferecer ao homem sua gloriosa queda...

Estes são alguns exemplos entre inumeráveis outros possíveis. Invariavelmente, o horizonte de grande parte da produção de arte hoje é a própria arte. E a citação passou a ser um dos dados legitimadores de boa parte da chamada arte contemporânea. Seja esta citação explícita ou dissimulada.

A replicação de estratégias de montagem consagradas pela história recente da arte é uma das formas dissimuladas de citação. Vê-se em várias obras atuais o uso claro de uma aparência de espacialização minimalista, de uma documentação aos moldes de *land-art* ou da arte conceitual. O que um dia foi registro e documentação de um pensamento ou ação que não possuía suporte possível, que exatamente por não passar de documentação um dia abalou o sistema econômico de museus, galerias, vendedores e compradores, é agora mostrado como obra, como forma fetichizada.

Oblitera-se a força instauradora que em 1962 forjou as pequenas pinturas de datas, distribuídas monotonamente nas paredes do espaço expositivo ou mesmo a potência exigente que agiu sobre os cartões postais enviados de OnKawara. Negligencia-se a presença inaugural das unidades repetidas de 24 tubos de fibra de vidro aparentemente iguais, feitos à mão por Eva Hesse em 1968.

Que estranha força é essa que leva alguns a repetir, não mais que repetir, depois de 40 anos, o mesmo emasculamento de Vito Acconci que, em 1967, esconde seu pênis entre as pernas fazendo dele uma vagina? Ou reproduzir a fórmula da repetição serializada do minimalismo apenas pela superfície, juntando tijolos sobre o chão de uma galeria, na mesma configuração de “Equivalent III”, de 1964, de Donald Judd?

Esta espécie curiosa de formalismo pós-moderno apropriou-se fartamente também da riquíssima operação de descontextualização de objetos, cenas, ações, ou eventos, nascida com o Dada, o Surrealismo e o *ready-made* duchampiano, retomado e ampliado com imensa fertilidade pelas últimas vanguardas dos anos 60 do século XX.

Estas obras à sua época não eram meras operações de montagem. Tampouco eram procedimentos estáveis em seus contextos. Eram verdadeiramente inaugurais para o dizer. Ao que parece, acessar a história da arte através da aplicação de uma estratégia de







## Referências bibliográficas

- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.
- SOUSA, Edson Luis André de. *Uma Invenção da Utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- DELEUZE, Gilles e Claire Parnet. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *O Enigma Vazio: Impasses da Arte e da Crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008.
- GULLAR, Ferreira. Do fazer ao Exibir-se. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 de julho de 2010.
- William Foote-Whyte. Treinando a Observação Participante. In GUIMARÃES, Alba Zalar. *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Ed. Zouk., 2007.
- MORIN, Edgar. *O Método III- O Conhecimento do Conhecimento*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. *Panorama 99: O Acervo como Parâmetro*. In *Panorama da Arte Brasileira 1999*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- Laura Vinci. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001544.html>)
- O Mercado de Futuros e Suas Aplicações*. Mesa de Operações BM&F. Banco Bradesco.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Ed. Casacnaify, 2006.
- HEGEL, G.W.F. Apud PETERS, Michael. *Pós Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2000.





com que as obras dos coreógrafos Pina Bausch, William Forsythe e Meg Stuart sejam tão desestabilizadoras e provocadoras. Realizamos tal investigação pelo viés da teoria da desconstrução, partindo de suas questões filosóficas para poder relacioná-las com os procedimentos criativos, propostas cênicas e abordagem de corpo dos referidos coreógrafos.

## A teoria da desconstrução e correlações

As ferramentas conceituais concebidas por Jacques Derrida formam um dos mais importantes arcabouços teóricos da contemporaneidade. Ele preocupou-se em dissolver polaridades que têm constituído o pensamento e a filosofia ocidentais. Critica o Estruturalismo e o privilégio que este concede à linguagem para ser um explicador universal dos eventos do mundo, tendo como foco a importância altamente desproporcional conferida à *forma* em detrimento da *força*, ou melhor, por separar a *forma* da *força*.

Derrida propõe uma *desconstrução* da estrutura: “A estrutura, então, pode ser *metodicamente* ameaçada a fim de que possa ser compreendida mais claramente e revelar não apenas seus suportes mas também aquele lugar secreto no qual não é nem construção nem ruína mas labilidade” (DERRIDA, 2008: 5). A desconstrução surge como uma *economia* que escape ao sistema de oposições metafísicas: duração-espço, qualidade-quantidade, força-forma, profundidade de significação-superfície das figuras. Nela, as diferenças examinadas seriam, simultaneamente, de sítio e de força. Para quebrar essa estrutura de oposições, proceder-se-ia através de um certo arranjo estratégico que usa as forças do próprio campo para virar seus estratagemas contra ele, produzindo uma força de deslocamento, que se espalha através do sistema inteiro, fissurando-o em toda direção e delimitando-o completamente (ibid.: 22). Derrida explica que essa ideia de desconstruir, de descentrar, de pensar a estruturalidade da estrutura, não surgiu de um único evento, uma única doutrina ou um único autor; ela é parte da totalidade de nossa era.

O espaço de tensão entre polaridades — forma-força, natureza-cultura, presença-representação, significante-significado, dentro-fora, imagem-realidade, corpo-alma — é um espaço que precisa ser habitado, um espaço de adiamento, de *labilidade*, de desestabilização, de devir, que não é valorizado pela filosofia e pela cultura ocidentais, justamente porque estas têm se baseado nessas polaridades para se produzir (2006: 66).

Um elemento importante para habitar esse espaço é o conceito de *rastro*. Derrida nega que haja uma presença absoluta, “uma lacuna intransponível existe entre ter um pensamento e registrá-lo e entre experienciar um sentimento e sabê-lo” (SCHROEDER, 2005: 281). Então, o que percebemos é o rastro, o próprio significante, o que é acessível da realidade. “A desconstrução da presença passa pela da consciência, logo, pela noção

irredutível do rastro” (DERRIDA, 2006: 86). O conceito de *arqui-rastro* arranca o conceito de rastro ao esquema clássico que faria derivar de uma presença ou de um não rastro originário.

O *rastro* é verdadeiramente a origem absoluta de sentido em geral. O que vem afirmar, mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O *rastro* é a *diferência* que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo. (ibid.: 80)

Desfaz, portanto, a ideia de uma origem, ideia fundamental para uma onto-teologia. “Só o infinito positivo pode suspender o rastro, sublimá-lo. [...] As teologias infinitistas são sempre logocentrismos, quer sejam ou não criacionismos.” (ibid.: 87)

Desfazendo a ideia de origem, desfaz-se a ideia de passado absoluto e dissolve-se a ideia de passado, presente e futuro, pois o tempo é considerado uma passividade fundamental (ibid.: 82). Derrida diz que os filósofos frequentemente se enganam porque eles tomam o presente como anterior à rede encoberta que o faz possível (SCHROEDER, 2005: 285).

*Espaçamento* é outra ferramenta conceitual para habitar este espaço entre polaridades. Relaciona-se a pausa, branco, pontuação, intervalo em geral etc. São espaços de devir, de formação da significação.

O *espaçamento* [...] é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente. (ibid.: 83)

[...] o *espaçamento* como escritura é o vir-a-ser ausente e o vir-a-ser inconsciente do sujeito. Pelo movimento de sua deriva, a emancipação do sujeito retro-constitui o desejo da presença. [...] E a ausência original do sujeito da escritura é também a da coisa ou do referente. (ibid.: 84)

O conceito de *diferência* [*différance*] está baseado em uma “proliferação interminável de contrastes que multiplicam significações” (SCHROEDER, 2005: 284). A *diferência* age numa dimensão temporal e numa dimensão espacial. Na primeira, a significação é adiada até que o próximo elemento na série emerja (entretanto, a série nunca termina); na segunda, produz novas possibilidades de significação, contrastando termos uns com os outros (ibid.). A *diferência* dissolve as polaridades, pois não é nem uma origem nem um resultado, é tanto ativa quanto passiva, tanto produto quanto produção; também quebra o fundamento cartesiano principal, a separação corpo/mente, pois descreve o

funcionamento dos processos mental e físico. Quando se dá a compreensão das implicações desse processo de *diferência*, muitas das distinções e polaridades fundadoras da filosofia e da linguística implodem.

A metafísica da presença, o logocentrismo, as ideias de estrutura, origem, passado absoluto, verdade, significado transcendental, todos eles, para funcionar, exigem um centro, uma presença central. O grande golpe desconstrutivista proposto por Derrida é a noção de que este centro não existe, de que o *centro* de cada estrutura é *faltante*.

A estrutura — ou antes, a estruturalidade da estrutura — apesar de ter estado sempre funcionando, tem sempre sido neutralizada ou reduzida, e isto por um processo de dar-lhe um centro ou de referir-lhe a um ponto de presença, uma origem fixa. A função deste centro foi não apenas orientar, equilibrar e organizar a estrutura — não se pode de fato conceber uma estrutura sem organização — mas, acima de tudo, certificar que o princípio organizador da estrutura limitaria o que poderíamos chamar de jogo da estrutura. Orientando e organizando a coerência do sistema, o centro de uma estrutura permite o jogo de seus elementos dentro da forma total. E até hoje a noção de uma estrutura da qual falta um centro representa o próprio impen-sável. (DERRIDA, 2008: 352)

Barthes afirmou que “descrever sistemas significantes postulando um significado último é tomar partido contra a própria natureza do sentido” (apud PERRONE-MOISÉS, 2005: 98). A noção de *centro faltante* ataca de frente o significado último.

Entretanto, para compensar esse centro faltante, esse não lugar [*nonlocus*], a estrutura terá que se valer da violência de uma verdade para se impor. Então, vai receber, sucessiva e regularmente, diferentes formas e nomes, em uma série de substituições de centro para centro.

A história da metafísica, como a história do Ocidente, é a história dessas metáforas e metonímias. Sua matriz — se me perdoarem por demonstrar tão pouco e por ser tão elíptico a fim de chegar mais rapidamente ao meu tema principal — é a determinação do Ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra. Poderia ser mostrado que todos os nomes relacionados a fundamentos, a princípios, ou ao centro têm sempre designado uma presença invariável — *eidós*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito), *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, e daí pra frente. (DERRIDA, 2008: 353)

Fizemos uma ligação desses conceitos derridianos com as ideias de Homi Bhabha (1998) de “momento de trânsito”, “sensação de desorientação”, “emergência dos interstí-

cios”, “temporalidade intervalar”, “entre-lugar”, as quais, entre outras, evocam este lugar do entre, das lacunas, dos vãos, lugares onde novas significações surgem e se transformam. É nesses espaços que as criações desses três coreógrafos transitam. São trabalhos fronteiriços porque habitam essa *tensão entre polaridades*, esse *entre-lugar*.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998: 27)

Derrida (2006: 88) comenta sobre os “significantes acústicos”, que equivalem a um conceito linearista de tempo, unidimensional, que corresponde ao conceito de signo que permanece inserido na história da ontologia clássica, a relação biunívoca entre face significante e face significada. Ciane Fernandes (2007) relaciona três maneiras nas quais se lida com o tempo na produção de significações:

- a) o tempo linear, que liga passado-presente-futuro, numa configuração teleológica, o futuro como um alvo a ser conseguido, através de uma progressão;
- b) o tempo circular, que evoca tradições por meio da repetição, revivendo e reproduzindo eventos, pensamentos, mitos; um tempo que foca no passado;
- c) o tempo tridimensional, representado na figura do anel (ou fita) de Moebius, onde polaridades se confundem, o dentro converte-se em fora e vice-versa e, conseqüentemente, onde relações biunívocas se desestruturam: o passado torna-se presente, que torna-se futuro, que está adjacente/sobreposto a passado, onde *força* se encadeia junto a *forma*.

O anel de Moebius é o próprio *espaço entre polaridades*, onde as significações se pulverizam, não são estanques e são dinâmicas. Fernandes o utiliza para falar sobre o legado de Rudolf Laban e para pensar o procedimento coreográfico de Bausch. Aqui afirmamos que os trabalhos de Bausch, Forsythe e Stuart habitam essa relação do anel de Moebius. “A identidade a si do significado se esquiva e se desloca incessantemente” (DERRIDA, 2006: 60).

## Sobre o *medium* da dança

Para que possamos fazer a ligação entre a teoria da desconstrução e a obra dos referidos coreógrafos, teceremos, primeiramente, algumas considerações sobre o *medium* da dança. Este é formado pelas interrelações, ou nexos, entre os componentes da dança, segundo Adshead (1988) e Preston-Dunlop (1998), Movimento, Dançarino(a), Espaço/Ambiente Visual e Elementos Sonoros.

São as relações entre os componentes que formam a estrutura, daí o movimento e outros elementos de natureza visual e sonora serem manipulados e colocados juntos em maneiras particulares para criar uma forma. Especificamente, as relações são criadas pelo movimento no tempo e espaço em associação com materiais visuais e sonoros. (ADSHEAD, 1988: 41)

O nexo é a rede invisível de conexões que mantém a obra una. Ele representa incontáveis decisões artísticas que nascem da visão de mundo em geral do artista e sua visão do lugar da dança dentro dele. (PRESTON-DUNLOP, 1998: 04)

É importante considerar a natureza de multicamadas da dança. Preston-Dunlop aponta que “uma apresentação de dança não comunica diretamente, mas contém camadas de elementos significantes criados pelos vários participantes no evento, incluindo o espectador” (1998: 7). Essas camadas são compostas de símbolos discursivos e afetivos, segundo Burt (1995). Gil profere que “uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço” (2004: 71). Fernandes aponta que “[n]a cadeia significativa, os movimentos da dança necessariamente multiplicam suas possibilidades de interpretação, ao invés de conceberem uma clara mensagem ou significado.” (2007: 58). Parte dessas camadas são os vários canais de percepção e sensação, ativados na apreciação de uma dança: cinestésicos, visuais, auditivos (LACERDA, 2010: 74).

Tanto Preston-Dunlop (1998) quanto Sanchez-Colberg (1996) consideram que, num corpo dançando, estão em operação tanto discursos — sistemas de relações — semióticos quanto fenomenológicos. Lá estão signos presentes na interação humana, que incorporam pensamentos e sentimentos, em interrelação com a experiência fenomenal do corpo em dança, no aqui-e-agora, no espaço e no tempo experienciados (PRESTON-DUNLOP, 1998). Se chamarmos esses signos de agentes externos ao corpo, são agentes externos internalizados, “impingindo no corpo” (SANCHEZ-COLBERG, 1996: 46), incorporados — como diz Foucault (1988) —, ao mesmo tempo que esse corpo segue necessidades inerentemente físicas, aspectos da experiência em não significação, como movimentar-se, respirar, comer, suar, cansar, e também a fenomenalidade desse corpo

em sua espacialidade própria, sua relação com o espaço circundante e com o espaço interno, a experiência em si de, por exemplo, uma transferência de peso. Gil diz: “há duas espécies de equilíbrio corporal: o puramente mecânico, de um sistema físico; e um outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo. O movimento dançado nasce da colaboração destes dois equilíbrios” (2004: 17). O grau de modulação e também o grau de visibilidade entre as instâncias semiótica e fenomenológica irão variar de acordo com gêneros e estilos de dança, em diferentes épocas e contextos e também entre diferentes criadores.

Para não correremos o risco de polarizar essas instâncias, seria interessante e saudável levar em consideração a proposta de Gil de um *corpo paradoxal*:

Consideramos aqui o corpo já não como um “fenômeno”, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando, outros corpos e outros espíritos e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. (ibid.: 56)

Visões baseadas em opostos, ainda hoje em dia, pautam o que se entende, se faz e se fala sobre dança, principalmente quando esta é confrontada com o teatro. Persistem oposições entre dança e teatro, dançarinos e atores, movimento e palavra, espontaneidade e representação, feminino e masculino.

[Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam à ideia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo. Corpo/mente, coração/cabeça – nessas construções binárias nós mais uma vez encontramos a dicotomia básica do masculino/feminino. (KERKHOVEN apud FERNANDES, 2007: 27)

Pensar em termos de polaridades leva a uma tendência a se pensar em fatos consumados, estados rígidos, em detrimento à qualidade de transformação permanente: “A explicação do mundo das formas de dança não deve ser confinada à enumeração de estados rígidos. Este mundo deve ser considerado como ondulações (transformações) vivas em constante mudança” (LABAN in BARTENIEFF apud FERNANDES, 2007: 36).

Fernandes explica que:

para alcançar tal noção “dinâmica”, Laban baseou suas teorias de movimento num “*continuum* entre polaridades”, como mobilidade e estabilidade, e interno e externo. Como na simbólica correspondência entre sentimento e forma, movimento e notação, corpo e mente, tais polaridades se relacionam dentro de um todo unificador. (FERNANDES, 2007: 36).

O fato de Laban considerar a relação entre opostos como um processo transformativo, um “*continuum* de re-definições e buscas” (ibid.), nos faz conectá-lo aos pensamentos de Derrida.

## Pina Bausch e o Wuppertal Tanztheater: desestruturando e confrontando polaridades

Observamos a contribuição de Bausch para o alargamento do que pode ser entendido e aceito como dança, dos vários tipos de materiais que podem compô-la, especialmente no que concerne ao corpo e os materiais advindos dele, como movimento, voz, emoções, histórias pessoais, o próprio material fisiológico – pele, partes, cicatrizes, etc. –, com suas fragilidades, ideologias impingidas, fragmentações, fluxos de desejo e repressão e consciência corporal. Mais do que tentar unificar polaridades, Bausch as confronta e as “joga” na espiral tridimensional do Anel de Moebius. Assim, palavra-movimento, representação-apresentação, espontaneidade-condicionamento, homem-mulher, dança-teatro, dançarinos-plateia, circulam nesse Anel, forçando-se e redefinido-se uns aos outros, continuamente.

Perguntada se o movimento não é o bastante para o que ela quer dizer e, daí, precisar de palavras, Bausch devolve:

Palavras? Não posso dizer exatamente. Mas, então, novamente, ao contrário... poderia ser um movimento. É simplesmente uma questão de quando é dança, quando não é. Onde é que começa? Quando a chamamos de dança? Tem a ver, na verdade, com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas, então, não é preciso ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma bem diferente e ainda ser dança. Basicamente, quer-se dizer algo que não pode ser dito, então o que se faz é fazer um poema onde se pode sentir o que se quer dizer. E, então, palavras, acho, são um meio – um meio para um fim. Mas, as palavras não são o verdadeiro alvo. (BAUSCH in HUXLEY e WITTS, 1997: 59)

A fricção entre dança e teatro ganha contornos de confronto, ao invés de complementaridade ou completude, nas mãos de Bausch.

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidos ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza linguística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. (FERNANDES, 2007: 28)

Expectativas de uma unificação ou integração entre artes são postas por terra por Bausch. *Expondo* a lacuna, não só entre as artes, mas entre outras polaridades, Bausch consegue alargar o que pode ser considerado dança, ou espetáculo, e, como uma cadeia, questionar o que pode ser considerado teatro, mulher, homem, espetáculo, plateia.

O lugar de resolução desses confrontos, dessas lacunas expostas, é o próprio corpo: “O corpo dançante torna-se um instrumento de seu próprio questionamento como natural ou linguístico” (ibid.: 42). Aqui as instâncias fenomenológica e semiótica são postas mesmo em estado de confronto: “a linguagem da dança é a da crítica a qualquer esquema de princípios fixos e finais. É a linguagem do paradoxo, a linguagem da não-linguagem” (ibid.). Fazemos uma conexão com os conceitos de *não-lugar* de Bhabha e do espaço de *labilidade* de Derrida: uma arena onde acontecem os desencontros, os desafios, as redefinições, um lugar para o exercício do paradoxo.

Sobre a relação com os espectadores, Bausch tem consciência da relação de poder existente entre estes e a obra apresentada (espetáculo, dançarinos). Noções de valor monetário – o ingresso pago – e de valor simbólico – o status internacional da companhia, subsidiada por um município de um país desenvolvido e reconhecida internacionalmente –, expectativas por parte do espectador de ser divertido ou enlevado e de presenciar o virtuosismo dos dançarinos e a excelência da produção etc., são questões postas em jogo.

Em uma cena de *Kontakhof* (1978), os dançarinos assumem temporariamente o papel de plateia, assistindo – e julgando – o que está em cena, assumindo o olhar de *voyeur* e de comprador. Na visão de Fernandes, isto é mais um aspecto do que está “em jogo” na espiral tridimensional do Anel de Moebius que Bausch faz funcionar, trabalhando a desconstrução do *medium* da dança em sua recepção pelos espectadores.

Aplaudindo-se a si mesmos, os dançarinos atuam o papel do públi-

co e incorporam seu poder. A dança passa a discutir criticamente a relação entre seus executores e espectadores, todos incluídos nesta cadeia significante em busca de um significado social e estético – a atenção e o reconhecimento alheios. Neste contexto, as dicotômicas relações entre indivíduo e sociedade, autêntico e mecânico, dançarinos e público, arte e vida, tornam-se cada vez mais sobrepostas, entrelaçadas e reciprocamente desafiantes e transformadoras. (FERNANDES, 2007: 73)

Outra expectativa frustrada é a de ser saciado por um espetáculo cheio e movimentado. As pausas e as inações são muito presentes e funcionam tanto para criticar o meio da dança e a relação com os espectadores quanto nas temáticas tratadas. Pausas e imobilidades são particularmente desconfortáveis para o espectador:

O público quase não pode suportar pausas no teatro. (...) Beckett; ele deu durações exatas para as pausas porque sabia que os diretores e os atores têm medo delas. Um ator já fica tenso de medo quando não pode mover-se ou dizer qualquer coisa por apenas dez segundos. É contra o acordo. Há um acordo, uma regra: Eu pago e você trabalha. O ator trabalha e eu, como espectador, pago. Mas eu quero que ele sue, este ator, pelo dinheiro que eu estou lhe pagando. Se ele não fizer nada por algum tempo, significa que está relaxando, o porco, com o meu dinheiro, e eu não vou aceitar isso.” (MÜLLER apud FERNANDES, 2007: 120)

Arriscamos dizer que esse desconforto deve-se ao fato de que a pausa, o *gap*, é o próprio espaço de devir, *não lugar, entre-lugar, centro faltante, espaçamento, rastro, ausência*.

Podemos reconhecer que a dança-teatro, gênero de dança que Bausch integra e ajudou a desenvolver e difundir, é, por excelência, um *espaço entre polaridades* e um *entre-lugar*. Fernandes diz que é no “hífen” entre dança e teatro que a dança-teatro reside:

[...] é o “entre”, a transição, o sistema conjuntivo que liga diferentes estruturas corpóreas e destas para o espaço externo e de volta para o espaço interno. É a arte da fronteira, do abismo entre sono e vigília; é dançarino cantando, atriz dançando, tijolos caindo e maçãs voando (*Palermo, Palermo*, Bausch); é um constante transitar entre os muitos “eus” e “tus”, desafiando e desestabilizando identidades a partir da relação com o “outro”, o “diferente”. (FERNANDES, 2006: 375)

Traçamos o início da dança-teatro com a prática e pensamento de Laban, não sem

motivo mencionado anteriormente e relacionado a Derrida no que diz respeito a ocupar o espaço entre polaridades. É impressionante que ambos os autores utilizem o termo *labilidade* para evocar esse espaço de desestabilização, de devir. Alguns fatos fazem de Laban o precursor da dança-teatro: considerar o dançarino como um ser integrado que “pensava-sentia-fazia” (BARTENIEFF apud FERNANDES, 2007: 27); entender a dança como algo que é experienciado e entendido, sentido e percebido pelo indivíduo como um ser completo, não como algo com um enfoque puramente cognitivo ou intelectual (OSBORNE apud FERNANDES, 2007: 27); a criação de um sistema de notação (a *Labanotation*) apropriado ao entendimento da dança como linguagem cinestésica ou simbólica, diferente de expressão espontânea e de linguagem discursiva, evidenciando o fato de que a dança tem um conteúdo significativo, compreensível (FERNANDES, 2007: 27).

A dança-teatro também traz como bagagem uma herança de mão dupla das vanguardas teatrais e de dança (SANCHEZ-COLBERG, 1996), mas, principalmente, no que se fez no contexto em que estava presente a dança pós-moderna norte-americana, iniciada nos anos 1960, especialmente na cidade de Nova York. Nesse contexto, poetas e artistas plásticos dançavam, dançarinos participavam de *performances* e *happenings* de artistas plásticos, dançarinos e não dançarinos atuavam numa mesma obra artística, dançarinos escreviam e também dirigiam filmes. A relação entre as artes e os espectadores foi questionada e, gradativamente, a preocupação principal com o produto final e seu efeito aurático foi mudando de foco, para incluir o processo.

Bausch foi influenciada por Laban, tanto em sua formação em dança quanto em sua prática artística inicial, pois, em ambos, trabalhou juntamente a Kurt Jooss, ex-aluno e colaborador de Laban. Também morou dois anos em Nova York nos anos sessenta, estudando e dançando. Bausch incorpora e altera essas influências, mas de uma forma crítica, conforme Fernandes (2007: 23). As peças de Bausch materializam essas características, na forma de um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e plateia, sem rejeitar a grandiosidade teatral (FERNANDES, 2007: 23).

As significações que brotam em suas peças emergem, dissolvem-se e sofrem mutações, funcionando numa constante transformação. Na temática de suas obras, movimentos e elementos da vida diária são incorporados com o intuito de expor que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. O que surge de espontaneidade, acontece como um resultado do recurso das repetições, mecanismo que faz girar a espiral tridimensional do Anel de Moebius de Bausch. O que impele seu giro é uma “constante incompletude, busca e transformação dentro de um pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado.” (ibid.: 29). Conectamos essa constante incompletude com o *centro faltante* de Derrida.

Partindo do princípio de que o corpo individual é um corpo social – uma construção a nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder – Bausch radicaliza na dissecação de nossos mapas corporais, adquiridos através da repetição desde a infância. Experiências

passadas, suas e de seus dançarinos, tornam-se matéria prima para o desenvolvimento de suas obras. Essas experiências são, inicialmente, reconstruídas e, posteriormente, moldam a forma estética. Mais tarde, provocarão “diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua platéia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais” (ibid.: 51).

Um outro tema tratado por Bausch é o próprio *medium* da dança: expondo os processos de aprendizagem de dança (especialmente o balé clássico) que utilizam a repetição como meio de atingir a perfeição; mostrando os bastidores de ensaios no aprendizado de uma sequência de dança; mostrando a falha como uma possível opção de dança, além da almejada perfeição; problematizando a questão do corpo ideal e perfeito para a dança.

Critica-se a natureza positivista do aprendizado do balé, nascido da falta de perfeição motora, indo em direção a uma perfeição e a um virtuosismo e total controle do corpo. Fernandes (ibid.: 108) conecta isto a Foucault, crítico radical da estrutura positivista de conhecimento e controle/poder sobre o corpo. Esse pensamento também está ligado à medicina, que trabalha a partir da *falta* de saúde. Em *Kontakthof* esse processo de aprendizado através do controle é exposto, repetido e desconstruído. Isto também está exposto no processo tradicional de aprendizado de sequências de dança para um espetáculo, similar ao do aprendizado do balé, no qual perfeição e erro se constituem em polaridades claras: erro é falha; perfeição é o alvo a ser atingido. A falha na sequência coreográfica pode se mostrar muito mais verdadeira e interessante, como também as falhas no corpo podem sair do seu lugar escondido e tornar-se o assunto, ou um dos assuntos, da peça, como em *1980*, obra na qual os dançarinos expõem suas marcas, advindas de acidentes em suas vidas cotidianas e de ensaios e apresentações (ibid.: 87).

Outra temática muito forte nas obras de Bausch é a inabilidade de uma comunicação bem sucedida, da completa expressão e percepção de um único significado, seja entre dançarinos no palco, seja entre estes e a plateia. Em uma primeira tentativa mal sucedida de comunicação, uma outra é repetida, não obtendo sucesso, e assim por diante (ibid.: 111).

Bausch estrutura suas cenas através da técnica da colagem com livre associação: pequenas cenas ou sequências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um desenvolvimento definido na direção de uma conclusão resolutiva (ibid.: 26). A repetição é, ao mesmo tempo, tema, artifício coreográfico e estrutura composicional. Na estruturação propicia que:

- a) o tempo medido e pago seja desestruturado, gerando momentos de suspensão, nos quais os dançarinos questionam e desmontam as expectativas da plateia;
- b) as peças estejam em constante processo, não havendo necessariamente uma separação entre processo criativo e produto final, expondo o processo técnico

co e as imperfeições da dança e dos dançarinos e o valor comercial da dança em relações de poder entre os dançarinos e o público (ibid.: 78);

- c) significante e significado se confundam;
- d) seja feita a desconstrução de: linearidades de memórias e associações de dançarinos e de espectadores; uma identidade ou fixidez da história do sujeito; a movimentação previsível de corpos formados pela técnica do balé e o método socrático de fazer perguntas para descobrir uma verdade (ibid.: 139); significados literais das palavras; vocabulários impostos nos corpos dançantes (o social, do cotidiano, e o estético, dos vocabulários de dança);
- e) a dança incorpore e discuta sua natureza inerentemente paradoxal;
- f) as imagens se imprimam e se transformem na memória do espectador, “resistindo à qualidade efêmera da dança e permitindo novas maneiras de ver.” (ibid.: 64);
- g) a dança e seus participantes se reconstruam a si mesmos.

Podemos perceber a *diferência* agindo: linearidades, polaridade, significações, todas postas em movimento e transitoriedade na espiral tridimensional do Anel de Moebius. “Em cada peça sempre há o seu oposto; assim como na vida. Que também tem algo a ver com tentar encontrar uma harmonia.” (BAUSCH in SERVOS, 1999).

## William Forsythe: polifonias deslizantes

Polifonia, multidirecionalidade, descentramento, desestabilização são palavras que se ligam ao trabalho de Forsythe. O termo polifonia Forsythe encontrou em suas leituras de Barthes. Propomos que seu trabalho possui vários focos de polifonias, trabalhados autônoma e entrelaçadamente: no corpo dançante individual; na relação entre os dançarinos e estruturação das obras; na relação com o observador/espectador.

Os três pilares sobre os quais o trabalho de Forsythe se desenvolveu foram: formação corporal no vocabulário do balé clássico, as teorias de Laban e a leitura de autores estruturalistas e pós-estruturalistas franceses (SERVOS, 1999; NUGENT, 1998; 2003).

Durante sua formação, Forsythe ficou bastante impressionado com o papel que George Balanchine teve para a construção do neoclassicismo no balé, tirando o peso do clássico e organizando-o de modo mais musical que visual (SERVOS, 1999).

O contato com as teorias de Laban aconteceu durante um período em que permaneceu sem fazer atividades físicas, devido a um problema no joelho, em 1971. É in-

interessante que a ausência (um *rastro*, um *espaçamento*) da atividade de dançar tenha promovido um espaço para uma renovação de suas ideias e vontades para a dança. A ideia de que qualquer movimento pode se tornar um movimento de dança foi decisiva. Na Corêutica, parte correspondente à Harmonia Espacial, ele descobriu que “o corpo dançante poderia ser liberado de sua organização centralizante e libertado para se mover através de cinesferas sem limites. Ele começou a gerar sistemas de movimento próprios, que, ao longo dos anos, têm se tornado crescentemente complexos” (NUGENT, 2003: 41). Percebemos uma conexão muito forte com o conceito de *centro faltante* de Derrida, mostrando-se uma ferramenta para novas possibilidades de investigação do corpo dançante, com a liberação do centro trabalhado na técnica do balé e também dos centros de gravidade e levitação, apontados por Laban (1978).

Quanto aos autores que Forsythe leu, Servos (1999) chama a atenção para os conceitos apontados por Barthes, nos anos iniciais, de *desmontar e reorganizar*, e sua visão de uma polifonia de signos e símbolos em ação na dança e no teatro contemporâneos. De fato, quando apreciamos algumas obras de Forsythe, vemos materializadas as ideias de desmontar e reorganizar. De Foucault, não podemos dizer especificamente o que o influenciou; entretanto, fazemos uma ligação com seu trabalho quando Foucault fala que o poder é onipresente, mas não é exercido de um ponto central, e, sim, da relação entre vários pontos, vindos de vários lugares e constantemente instáveis (FOUCAULT, 1988: 103). Com relação a Derrida, não temos certeza de que Forsythe o tenha lido, mas as probabilidades são muito grandes. Podemos estabelecer muitas conexões entre sua obra coreográfica e os conceitos de *desconstrução*, *centro faltante*, *labilidade*, *rastro*, *espaçamento*.

Forsythe também mostra interesse por áreas aparentemente não relacionadas (teoria literária, física, poesia, matemática, mito, ciência), justapondo-as em seus trabalhos (NUGENT, 2003: 43).

De acordo com Servos (1999), Forsythe vê o teatro e a dança mais como um projeto de pesquisa com resultados incertos, um processo no qual as variáveis podem ser mudadas a qualquer momento, em qualquer direção. O resultado é uma liberdade de escolha que funciona para o coreógrafo, para o dançarino e também para os espectadores. O objeto de sua pesquisa é a relação de um signo com outro, signos previamente explodidos em partes individuais e reorganizados puramente por princípios físicos de composição, não por uma narrativa ou por personagens. Nugent (1998: 27) esclarece que, a despeito da vastidão do que ele absorveu, seu ponto de partida é o próprio corpo. Servos (1999) aponta vários aspectos de seus procedimentos:

- a) decupando ao extremo elementos do vocabulário do balé, Forsythe formava séries em repetição infindas, que ele manteve refinando e estendendo, através de artifícios coreográficos como retroceder, adicionar, subtrair etc.; assim, o conteúdo narrativo é dissolvido e a dinâmica do movimento so-

bressai;

- b) respeitar o tempo próprio exigido por cada evento faz com que se tenha maior liberdade ao abordar a música;
- c) o emprego de tempos musicais e de dinâmicas diversos permite que linearidades sejam apagadas;
- d) o uso do espaço é des-hierarquizado, conferindo igual importância a onde quer que se inicie o movimento ou onde o finalize.

Assim como Laban, Forsythe aplicou as teorias da Corêutica ao corpo formado pelo balé. Descobriu que “desfazendo-se da coluna ereta e da rotação externa [o *en dehors*] e eliminando as hierarquias de partes do corpo, de dançarinos específicos e de espaços no palco, novas oportunidades entrariam em jogo” (NUGENT, 1998: 29). Aqui, fazemos duas conexões: uma, com Merce Cunningham, um dos pioneiros na des-hierarquização, tanto de partes do corpo quanto de locais no espaço de apresentação; outra, com o conceito de *labilidade* (de Derrida e de Laban) e o de *centro faltante*. Rubidge (1999: 46) identificou que a abordagem de Forsythe na Corêutica difere radicalmente da original: “Informado por princípios pós-modernistas, ela desestabiliza molduras de referências espaciais padrão, fragmenta unidades e desafia usos prescritivos de corpo-espaço. Em resumo, ele chuta a bola coreográfica para fora de área.”

Sua coreografia parte da proposição de que a linha se torne multidirecional. “Suponha que a aresta externa torce em direção à aresta interna. Suponha que o centro forte a partir do qual todas as linhas do balé fluem é desestabilizado. O que pode emergir?”, propõe Forsythe (in NUGENT, 1998: 26). Dessa forma, os corpos de Forsythe conectam curvas e ângulos em formas que surpreendem o observador. Forsythe foi gradualmente saindo da orientação vertical, e arriscando-se cada vez mais na desestabilização, na *labilidade*. Assim como Laban havia enfatizado que o que importa não são os pontos no espaço, mas, sim, o caminho entre um e outro, a transitoriedade, Forsythe experimenta várias possibilidades.

O descentramento é levado ao ponto de se permitir considerar como centro qualquer parte do corpo, com centros cambiantes, para que “o corpo seja possibilitado a concretizar seu potencial total de movimento”; seu papel, como coreógrafo, “é continuar estendendo esta capacidade percebida” (NUGENT, 2003: 41).

Uma boa visualização dessas características é o próprio Forsythe dançando. Em *Solo* (1995), percebemos todo o trabalho de isolamento de partes e de diversas relações entre estas, diversos percursos espaciais iniciados pelas mesmas e executados sucessiva e simultaneamente, diversas variações dinâmicas e a desestabilização do eixo e suas conseqüentes descobertas de percursos inusitados.

Em *The The*, um dos mais intimistas de seus trabalhos, duas dançarinas estão em

cena, lado a lado, no nível baixo, na base sentada, na direita baixa do palco (ponto de vista dos dançarinos). O que mais chama a atenção é o contraste entre o desenho de suas pernas, trabalhadas pelo balé, estendidas e em ponta, cheias de “S”s, numa posição do cotidiano, desassociada do balé, do dia a dia. Nesse contexto, aquelas pernas “virtuosísticas” do balé podem ser percebidas como “aleijadas”, ainda mais quando o movimento isolado de seus troncos e braços “desconjuntam” o corpo, dando uma sensação vívida de fragmentação. Fortemente, o corpo – desenho, forma e história de sua formação (aulas de dança, coreografias dançadas, experimentos realizados, etc.) – é o próprio assunto da coreografia, o corpo como um rastro movente.

Em *One Flat Thing, Reproduced* (2000), o observador/espectador é bombardeado com uma miríade de pontos energéticos em movimento: partes mínimas do corpo, partes maiores, o corpo como um todo, mesas sendo empurradas, mesas como suporte, mesas como divisores dos níveis espaciais por onde os dançarinos transitam. Os percursos percorridos por essas partes corporais e os corpos como um todo fazem da composição do trabalho um refinadíssimo quadro que desafia a percepção do observador. As relações de dinâmicas parecem átomos em ebulição, fenômenos se fazendo e se desfazendo, gerando as ações que se alimentam sucessivamente.

Em *Enemy in the Figure* (1989), a escala é grande, assim como a carga de energia que permeia o trabalho. Com o uso cambiante de cenário e objetos de cena, utilizados de maneira não narrativa, insólita até, o descentramento trabalhado no corpo vem com uma energia raivosa, aliada à poderosa trilha sonora. É um trabalho mais sombrio, literal (pelas sombras) e metaforicamente.

*In the Middle Somewhat Elevated* (1987) foi comissionada por Rudolf Nureyev, quando diretor do Paris Opera Ballet, e criada em cima do corpo de Sylvie Guillem. É um *pas de deux* cheio de tensão e contrapesos, no qual o vocabulário e o virtuosismo técnico do balé são celebrados, porém, em um contexto de *labilidade*, que fascina e intriga o observador. A trilha sonora eletrônica de Thom Willems – colaborador longo de Forsythe – é um componente poderoso, soando como se os acordes metálicos iniciais de *A View to a Kill* de Duran Duran fossem postos em série numa composição erudita contemporânea. Muito do fascínio dessa obra deve-se à participação de Guillem, tanto no processo quanto na execução da obra. Ela é virtuosística na técnica do balé e tem uma interpretação vigorosa, porém seu talento para trabalhar com coreógrafos contemporâneos é uma característica que a difere de outras estrelas do balé, tendo a capacidade de entrar totalmente na proposta e no jogo desses coreógrafos. Tanto é que, na interpretação desse trabalho, outras dançarinas, apesar de possuírem a técnica que o trabalho demanda, não chegam às arestas que Guillem chega nas desestabilizações e não alcançam a ironia e a atitude *blasé* com que lida com seu material.

*Eidos: Telos* (1995) foi desenvolvido ao longo de uma exploração de dois anos em cima dos mitos gregos, geometria e matemática. Forsythe explica que a chave para assistir a ele é o alinhamento. Uma vez entendido isto, torna-se possível ver todas as formas de alinhamentos passando através do tempo e do espaço. O alinhamento pode nem sem-

pre estar ao longo (como na linha do balé); frequentemente estará através e envolverá tanto similaridade quanto diferença na movimentação, direção e ímpeto. Pode variar, também, em escala, do grande ao minúsculo (NUGENT, 1998: 30).

Várias das obras de Forsythe são remontadas para companhias de balé e algumas são especialmente comissionadas. Em nossa opinião, o resultado não apresenta, em sua plenitude, a desestabilização trabalhada com seus dançarinos. A propósito, Forsythe atrai dançarinos de diferentes países e escolas de formação. Segundo Nugent (2003: 41), sob sua tutela, eles tornam-se extraordinariamente articulados em sua coreografia, interpretando-a com rigor, precisão e uma consciência de cada músculo em seus corpos. Eles o dançam como se fossem donos do movimento.

Isto deve-se a uma gama de exercícios e tarefas de improvisação que Forsythe foi construindo e acumulando ao longo dos anos e que repassa aos seus dançarinos. Uma maneira encontrada para repassar aos recém ingressados esses exercícios foi um tutorial *hightech* (*Improvisation Technologies 1*) desenvolvido quando diretor do Ballett Frankfurt (RUBIDGE, 1999: 46). Em uma versão com conteúdo e funções reduzidas, o tutorial foi produzido e lançado em formato de CD-ROM (*Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, 1999) para comercialização, visando proporcionar a dançarinos, tanto iniciantes quanto com mais experiência em improvisação, a vivência de seus exercícios e alargar sua gama de movimentação. Vemos as tecnologias de improvisação compiladas por Forsythe como um *rastro* dos seus processos criativos, que podem ser vivenciados por outros corpos.

Forsythe estruturava seus trabalhos inicialmente revisitando o repertório do balé clássico, desarranjando-o através da técnica da colagem. Servos (1999) comenta que, gradualmente, isto foi dando cada vez mais espaço para a improvisação, entendendo-a como um sistema de possibilidades para se jogar. Em média, 70% da coreografia final são fixados e o restante, deixado a cargo da improvisação. Isto traz mais imprevisibilidade às apresentações e também uma certa fragilidade, o que confere um frescor ao trabalho, e, ao mesmo tempo, exige uma grande responsabilidade por parte dos dançarinos. A noção de transitoriedade ganha uma grande importância, pois torna-se inerente ao próprio trabalho. A fluidez da dança sentida e vista em cena é também aplicada a tudo o que está em jogo no palco: iluminação, objetos de cena e cenário.

Várias atividades simultâneas e diferentes compõem a estrutura de suas obras. Por vezes, torna-se difícil acompanhar tudo o que está acontecendo no palco e, de tudo aquilo, fazer um sentido. Cada pessoa verá e perceberá diferentemente. Vários elementos podem estar justapostos: relações do próprio movimento dançado entre si ou do movimento dançado com outros meios, como música, elementos de cenário e objetos de cena, imagens projetadas, texto. A noção de *centro faltante*, em atuação tanto na abordagem do corpo dançante quanto na estruturação das obras, também reverbera no espectador, cabendo a este escolher onde concentrar seu foco e tecer relações entre o que acontece no palco, pois nada é oferecido linearmente. O espectador põe para funcionar sua espiral tridimensional do Anel de Moebius.

A questão da perspectiva e o ato de ver são assuntos de extrema importância para Forsythe: “A percepção de uma obra de dança é modificada pelo contexto no qual esta é apresentada” (FORSYTHE in SIEGMUND, 2001b: 73). Em *Artifact* (1984), providenciou que a cortina descesse repetidamente no meio das cenas em andamento, causando um grande estranhamento e incômodo ao público. Estranhamento porque não se sabia se o espetáculo havia terminado ou não. Incômodo porque a expectativa de um espetáculo que valesse o dinheiro do ingresso, com promessas de divertimento, elevação do espírito, belas atuações dos dançarinos – ideias herdadas do Iluminismo – foi atrapalhada. *Artifact* agora é vista como um clássico, opina Siegmund (ibid.), “ela quebrou com o nosso *continuum* de percepção e nos fez conscientes de quão gananciosos nós fitamos o palco. Com efeito, Forsythe questionou o quanto a audiência queria assistir – sem interrupções, por favor – belos dançarinos ocupados com um *pas de deux*”.

Sua subversão está apontada principalmente para a perspectiva central, originada na pintura renascentista, vindo, subsequentemente, a dominar outras formas artísticas, incluindo o balé. Ela presume um olho estático, liberto de um corpo físico, com linhas de visão sempre estáveis encontrando-se num ponto de fuga centralizado no plano de fundo da composição. Um mundo hierarquicamente organizado se estende para um observador que domina a perspectiva central, que pode usá-la como um espelho para auto-reflexão. Não coincidentemente, o desenvolvimento da perspectiva central está associada à ascensão concomitante do humanismo. Seus críticos iniciais objetaram que o olho não é um foco de câmera estático, mas sempre em movimentação.

Forsythe aborda essa tradição de duas formas. Primeiro, em termos de estética de produção, subvertendo a identidade do balé e seus códigos de movimento, na relação com o corpo dançante e na estruturação das obras. Segundo, em termos de estética da recepção, questionando o sujeito que olha.

Vários de seus trabalhos são feitos para espaços convencionais de teatro. Outros, para espaços alternativos. Em *Kammer/Kammer* (2001), apresentado no Bockenheimer Depot, um antigo depósito de bondes em Frankfurt, o cenário compõe-se de quartos de hotel, com dois dançarinos vivendo personagens e o restante deles fazendo pequenas coreografias. Além do cenário, há telas projetando imagens editadas e ao vivo. O desfile de imagens fica em primeiro plano e as ações dos dançarinos, em segundo. As ações são parcialmente cobertas e o público é disposto pelo espaço. Os pontos de vista são cambiantes e o que é oferecido à visão também difere para cada espectador; logo, a recepção e a construção de possíveis significados são um processo muito particular para cada um (SIEGMUND, 2001c: 44-45).

*Endless House* (1999) é composto de duas partes, cada uma realizada em um espaço diferente: o palco da Ópera de Frankfurt e o Bockenheimer Depot. O primeiro lida com a perspectiva central e o segundo, com a visão multidirecional. O espetáculo é composto de coreografia, texto (trechos de citações de Emily Brontë, Charles Manson, entre outros), trilha sonora para cada espaço, cenário com longos metros de tecido e iluminação com cores fortes. Propositamente, os espectadores são levados a experimentar

essas duas formas de recepção e fruição da dança (SIEGMUND, 1996: 46).

Em *The Bouncy Castle* (2001), uma grande instalação em forma de castelo feita com material de espuma, os espectadores entravam e vivenciavam corporalmente a relação com esse lugar, com essa determinada textura. Sobre esse trabalho, Forsythe comenta que “se você não engajar o seu corpo, você não consegue entender. É um experimento cognitivo...” (FORSYTHE in SIEGMUND, 2001c, 74). Aqui as polaridades entre espectador e executor são decididamente borradas.

## Meg Stuart e sua companhia *Damaged Goods*: dançando estados

Meg Stuart é norte-americana, mas seu trabalho teve maior repercussão na Europa. É um tanto nômade, passando alguns anos em cidades europeias (Bruxelas, Berlin, Zurich) que lhe dão patrocínio para desenvolver seus trabalhos. Podemos dizer que esse nomadismo reflete-se em seu trabalho com a exploração da diferença em diversos aspectos:

- a) na variação de modos de apresentação, que pode passar pela dança, instalação e performance e a variação dos elementos utilizados (vídeo, texto, ambientação); pode acontecer tanto ao longo de um trabalho específico, como *Appetite* (1998), quanto entre obras diferentes;
- b) na bagagem diversa dos colaboradores, compostos por dançarinos, atores, artistas visuais e de vídeo, designers, músicos e teóricos;
- c) na rotatividade nômade dos colaboradores: contribuem intensamente para determinado projeto, cedendo o lugar, em um projeto seguinte, para outras ideias, outros elementos e outros colaboradores;
- d) nos dançarinos e atores, com tipos físicos, procedências e formações corporais diversas;
- e) entre espetáculos: como cada um inicia de uma proposta ou colaborações diferentes, cada trabalho tem uma “cara” bem diferente da do outro.

Assim como Bausch e Forsythe, o corpo é o ponto de partida e o laboratório de Stuart, que o considera como “uma entidade física” (AYERS, 1999: 9). Seu interesse na decupagem e desconstrução do corpo faz com que, no ato da apresentação, a qualidade tátil esteja muito presente.

Na visão de Schlicher (2001: 34), Stuart representa a artista obsessiva, atacando,

através de sua pesquisa de movimento, as convenções de normalidade/anormalidade em um nível psico-físico, revelando a vulnerabilidade do corpo deformado e defeituoso. Há duas abordagens principais em seu trabalho: a referência à história das Artes Visuais e a análise do movimento cotidiano, especificamente do movimento e comportamento corporal em situações extremas, de pessoas idosas, de pessoas deficientes. Seu interesse nesse contexto não é o de copiar os movimentos, mas usá-los como *readymades*. Essa fascinação pelo corpo e movimento deformados revela uma afinidade com artistas plásticos como Francis Bacon. Para Stuart, a deformação funciona como uma metáfora para sua percepção e experiência do mundo, um espaço de *diferência*.

Stuart observa, fragmenta e transforma formas e movimentos corporais. Ela busca os defeitos do corpo, as articulações históricas e narcisistas do corpo humano, a escondida estrutura psicológica da deformação anatômica. Ela explora a falha da comunicação humana, assim como Bausch. Seus corpos são geralmente envolvidos em ações repetitivas e isoladas, com movimentos maníacos, e estados de exaustão depressiva. Gradualmente, essa carga física da movimentação foi mudando para uma direção em que, mais e mais, se vê menos e menos dança em sua forma mais facilmente reconhecível.

*Disfigure Study* (1991) foi o primeiro trabalho que lhe deu um reconhecimento grande. Teve como ponto de partida a dissolução da figura humana que Francis Bacon desenvolveu em suas pinturas. Possui uma versão em trio e uma solo. Tendo assistido à própria Stuart dançando, na versão solo, pudemos perceber uma qualidade corporal de descentramento, desarranjamento e dissolvimento do corpo, que desafiam a ideia de um corpo uno, sensual, ou de um corpo-objeto, principalmente em se tratando do corpo de uma mulher, semidesnudo, atlético e desejável, exposto em cena.

Em *Soft Wear* (2000), Stuart passa por poses e *flashes*, inicialmente percebidos como do cotidiano – um cruzar de braços, um coçar de cabeça, uma transferência de peso de uma perna para outra etc. – e repete-os em estados corporais diferenciados, estados que sugerem uma dissolução e um desconforto oriundos de um aprisionamento no próprio corpo, que faz com que se olhe para esse corpo com uma outra disposição, na qual o estranhamento ocupa uma grande parte.

Para Stuart, “dança é um lugar para tentar coisas com as quais você não está necessariamente confortável” (in PEETERS, 2011: 150). Entrando nesse *entre-lugar*, Stuart e seus dançarinos tentam rearranjar experiências e legados do meio da dança em si, experiências da vida contemporânea e experiências de estados corporais diferenciados. No comentário sobre *Visitors Only* (2003), feito por Fernandes e Moura (2004), podemos vislumbrar como esses estados corporais diferenciados compõem a cena:

Residindo numa zona limítrofe, *Visitors Only*, com o grupo Damaged Goods, sob a direção de Meg Stuart, articula linguagens como teatro, dança e música. Há uma série de pequenas narrativas, muitas vezes simultâneas que acontecem numa casa “estripada”, isto é, uma casa rasgada em corte horizontal, que ocupa toda a extensão do pal-

co, em dois pavimentos, com portas, janelas e passagens estranhas e não ergonomicamente pensadas para seres humanos.... pelo menos não para “normais”. Este espaço anormal se relaciona intensamente com seres, aparentemente normais, mas esquizo-mecanicamente alterados pelos processos de modernização, pela tecnologia, pela sede de sucesso, pela perda da doçura, da espontaneidade, que assola e coloniza corpos. Isto está explícito no embate constante entre corpo mecânico-newtoniano e corpo organo-quântico. (FERNANDES e MOURA, 2004)

Uma cena em particular desse espetáculo, com os dançarinos em estado de tremor, cinestésicamente atinge o espectador. Stuart relata (apud PEETERS, 2011) que ela e seus dançarinos fizeram um *workshop* específico para essa técnica de tremor, que leva a um estado de transe e meditação. Essa desestabilização da sensação e da consciência do corpo, através da mudança de estados corporais, é um motor, para Stuart, para novas descobertas.

*Violet* (2012) é todo estruturado em mudanças de estados corporais, individuais e coletivas, que necessitam de um tempo estendido para se desenrolar. Aos espectadores, só resta testemunhar o surgimento, desenvolvimento e transformação desses estados, o que muitas vezes provocam desconforto e também sonolência, por um lado, e perplexidade, por outro. O acompanhamento sonoro, feito por um músico/programador eletrônico, oferece uma esteira de sons que ora acompanham e enfatizam, ora contrastam, com o desenrolar desses estados. Um clima algo opressivo permanece no ar, como se estivéssemos presenciando a fase posterior, ou a sobrevivência, a uma catástrofe. Nesse espetáculo, possíveis significados podem até ter a iminência de surgir, porém *se esquivam* e *se deslocam* quando um novo estado corporal começa a ser ativado.

Stuart também desafia o próprio *medium* da dança, acolhendo e utilizando procedimentos de outras disciplinas, como as artes visuais e o vídeo. Para Ayers (1999), ela frequentemente cruza a linha divisória entre dança e arte da performance e seu trabalho é altamente engrandecido por causa disso.

Em *Are We Here Yet?* (2011) – livro editado por Jeroen Peeters – Stuart e seus colaboradores testemunham sobre o impacto das obras e processos em seus próprios corpos. Com Stuart, os colaboradores efetivamente passam por uma experiência corporal, o que confere uma qualidade diferenciada aos produtos resultantes. Percebemos o corpo funcionando como o próprio *espaço entre polaridades*, se considerarmos que diferentes áreas artísticas e do conhecimento geralmente configuram-se como polaridades entre si.

Os espaços físicos onde as obras de Stuart são apresentadas podem variar, indo de um espaço teatral mais convencional até espaços bem específicos. Consequentemente, a relação com os espectadores é sempre alterada, por conta disto. Mesmo nos espaços mais convencionais, dependendo do colaborador artista visual ou de vídeo em questão, o espaço pode estar recoberto de argila úmida, que, ao desenrolar do espetáculo, vai en-

durecendo e partindo (*Appetite*). Pode estar forrado de peles. Pode estar repleto de telas de vídeo (*Splayed Mind Out*, 1997). Pode ter o cenário de uma sala, dentro de uma estrutura giratória grande que faz o cenário girar com os dançarinos dentro (*Replacement*, 2006). Pode ser o cenário de um apartamento muito estranho (*Visitors Only*). Pode ser este mesmo cenário num espaço de rua (*Revisited*). Pode ser uma instalação, com vários ambientes e saídas, onde o público efetivamente é parte da obra (*Highway 101*). Enfim, a gama de possibilidades é grande.

A percepção e resposta do público são desafiadas por todos esses elementos: desde a pesquisa corporal e seus estados cambiantes até os elementos extrínsecos à dança que com ela dialogam e pelo ambiente em que a dança acontece. Por exemplo, em *Appetite*, Stuart decide deliberadamente não terminar o espetáculo, mas acender as luzes do teatro, uma convenção teatral de que o espetáculo terminou. Já em *Highway 101*, os diferentes espaços de cena e de saída propostos (sugerindo espaços de realidades diferentes) são combinados com diferentes modos de assistir, olhando para cima para uma cena que acontece em cima de um telhado de vidro, deitado sobre a barriga para ter a visão de baixo, etc.

## Considerações finais

Ter entrado um pouco nos mundos coreográficos desestabilizadores (e fascinantes) desses artistas nos faz acreditar na desestabilização como via de mudança e transformação, que é o que a desconstrução propõe. Acredito que a contribuição deles é grande para nos percebermos em relação à contemporaneidade.

## Referências bibliográficas

- ADSHEAD, Janet. (ed.). *Dance analysis: theory and practice*. Londres: Dance Books, 1988.
- AYERS, Robert. "Meg Stuart: not really dance at all" In *Dance Theatre Journal*, vol.15, nº 1, pp. 8-11, 1999.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment*. Pennsylvania: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*. New England: Wesleyan University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo eferves-*

cente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BURT, Ramsay. *The male dancer*. Londres: Routledge, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Writing and Difference*. Londres: Routledge, 2008.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ªed. São Paulo: Annablume: 2006.

\_\_\_\_\_. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane; MOURA, Rogério. “Des-Construindo Casas, Corpos e Cenas: Visitors Only, de Meg Stuart”. In: *Revista Digital Art&*, ano II, n. 01, abril 2004.

FORSYTHE, William. *Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye*. CD-ROM. 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HEUSLER, Dagmar-Lara (ed.) *Körper und Raum*, Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 1999.

HUXLEY, Michael & WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. Londres: Routledge, 1997.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LACERDA, Cláudio. *Representações de Masculinidade na Dança e no Esporte: um Olhar sobre Nijinsky e Jeux*. Recife: O Autor, 2010.

NUGENT, Ann. “Profile: William Forsythe”. In *Dance Theatre Journal*, vol. 19, nº 2, pp. 41-45. Londres: Laban, 2003.

\_\_\_\_\_. “Eyeing Forsythe”. In *Dance Theatre Journal*, vol. 14, nº 3, pp. 26-30. Londres: Laban, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Aquele Que Desprende a Ponta da Cadeira”. In NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: Pensar a Desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at dances: a choreological perspective on choreography*. Londres: Verve, 1998.

RUBIDGE, Sarah. “Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye’ reviewed by Sarah Rubidge”. In *Dance Theatre Journal*. Vol.15, nº 3, pp.46-47. Lon-

dres: Laban, 1999.

SANCHEZ-COLBERG, Anna. "Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre". In *Performance Research* 1(2), pp. 40–56. Londres: Routledge, 1996.

SCHLICHER, Susanne. "O Corpo Conceitual". In *Repertório Teatro & Dança*. Ano 4, nº 5, 2001, pp. 30-36. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2001.

SCHROEDER, William R. "Philosophies of Dispersion". In *Continental Philosophy: a critical approach*. Londres: Blackwell, 2005.

SERVOS, Norbert. Entrevista com Pina Bausch. In: HEUSLER, Dagmar-Lara (ed.) *Körper und Raum*, Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 1999.

\_\_\_\_\_. "William Forsythe". In: HEUSLER, Dagmar-Lara (ed.) *Körper und Raum*, Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 1999

SIEGMUND, Gerald. "March into Death: William Forsythe Opens TAT with 'Endless House'". In *Ballet Tanz*. nº 12, Dezembro 1999, pp. 46. Seelze: Friedrich Verlagsservice, 1999.

\_\_\_\_\_. "A 360-Degree View of Ballet's Invisible Center: William Forsythe's New Ballet 'Wolf Phrase in Frankfurt'". In *Ballet Tanz*. nº 11, Novembro 2001, pp. 20-23. Seelze: Friedrich Verlagsservice, 2001a.

\_\_\_\_\_. "Choreographic Thinking". In *Ballet Tanz Yearbook 2001*. nº 11, Novembro 2001, pp. 72-75. Seelze: Friedrich Verlagsservice, 2001b.

\_\_\_\_\_. "Frankfurt Blinds: 'Kammer/Kammer' by William Forsythe at the Bockenheimer Depot". In *Ballet Tanz*. nº 2, Fevereiro 2001, pp. 44-45. Seelze: Friedrich Verlagsservice, 2001c.

STUART, Meg & PEETERS, Jeroen (ed.). *Are We Here Yet?* Bélgica: Les Presses du Réel, 2010.

# DE METRÓPOLIS A AVATAR: O PÓS-HUMANO ANTECIPADO NO CINEMA

*Cláudio C. Paiva*

*Universidade Federal da Paraíba*

## Resumo

A realidade virtual, proclamada com o advento dos computadores e da internet, há muito tem sido focalizada no universo ficcional da literatura e do cinema, desde obras como *Metropolis* (1927) e *2001: uma odisséia no espaço* (2001: *A space odyssey*, 1968), passando por *Blade Runner* (1982) e *O exterminador do futuro* (*Terminator*, 1984) até *Matrix* (1999). São filmes implacáveis em sua imaginação do futuro e radicais em sua mirada na condição do pós-humano, isto é, a conexão do Ser e da máquina numa simbiose radical. Contemplando a ficção científica do cinema (sci-fi), já disseminada na televisão e na internet, percebemos que as suas imagens e sons contêm o DNA da cibercultura, uma visão do futuro que se tornou presente no “breve século XX”.

**Palavras-chave:** cinema, ficção, cibercultura, realidade virtual.

## Abstract

Virtual reality, proclaimed with the advent of computers and the internet, has long been focused on the fictional universe of literature and film, since works such as *Metropolis* (1927) and *2001: A space odyssey*, 1968, *Blade Runner* (1982) and *Terminator*, 1984 to the *Matrix* (1999) Its relentless in their vision of future and radical imagination in his look in the post-human condition, that is, the connection of the machine and in a radical symbiosis. Contemplating the film science fiction (sci-fi), already widespread on television and on the internet, we realize that your images and sounds contain the DNA of cyberculture, a vision of the future that became present in the “short 20TH century”.

**Keywords:** cinema, fiction, cyberculture, virtual reality.



Do filme expressionista ao cinema em 3D, a realidade virtual – proclamada com o advento dos computadores, internet, games e tecnologia – tem sido projetada no universo ficcional da literatura e do cinema, desde obras como *Metrópolis* (1927), *2001 uma odisséia no espaço* (1968), *Blade Runner* (1982), *O exterminador do futuro* (1984) até *Matrix* (1999) *Inteligência Artificial* (2001) e *Avatar* (2010). São obras ácidas, implacáveis em seu registro do mundo real e na imaginação do futuro, e fulminantes, em sua mirada na condição do pós-humano. As narrativas de ficção previram o ciborgue, o híbrido, o ser e a máquina numa simbiose radical, que envolve e assombra.

Contemplando a ficção científica (sci-fi), hoje em circulação na televisão e na internet, observamos que as suas imagens e sons contêm uma espécie de DNA da cibercultura; uma visão do futuro, inscrita no passado e que se tornou presente no século 21. A sétima arte antecipou uma modernidade tecnológica que simultaneamente causa medo e fascínio. E cabe aos filósofos, especialistas estetas, críticos, pedagogos, jornalistas decifrar o sentido dessas narrativas audiovisuais, históricas e ficcionais, que têm alimentado ideologias e utopias há mais de um século.

Trata-se de um repertório que – incessantemente – têm forjado um universo paralelo, cuja irradiação atravessa inteiramente a realidade sensível. O desafio que se coloca é decifrar o significado dessa modernidade tecnológica, antecipada na literatura, no cinema de ficção e realizada, em grande parte, no atual cenário da vida cotidiana.

Embora hoje encontremos ficção científica em histórias em quadrinhos, videogames, filmes e RPG, o gênero nasceu como narrativa literária. A ficção científica herdou das narrativas de viagens e das fábulas a tarefa de contar histórias sobre seres maravilhosos ou extraordinários, fascinando assim seus leitores. As viagens fantásticas, como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, descrevem seres maravilhosos e lugares exóticos e longínquos, acendendo a curiosidade sobre o desconhecido, mas mantendo em suspense a real existência dos ambientes descritos. A ficção fantástica – a ficção científica e seus primos mais próximos, a fantasia e o horror – são produtos da Idade Moderna, e, constituíram-se no campo da literatura. Diferente da fábula, a literatura é ficcional, mas se compromete a produzir efeitos de realidade. A literatura fantástica permanece, no entanto, com o mesmo objetivo da fábula: criar seres e mundos desconhecidos, despertando curiosidade e deslumbramento em seus leitores.

OLIVEIRA, 2004, *on line*.

Para a elaboração deste trabalho, fizemos um mapeamento seletivo de algumas obras de ficção no cinema, incluindo a ficção científica, muitas delas adaptadas das narrativas literárias. São películas que apresentam um projeto estético e ideológico acerca da vida no futuro, simulando um mundo no qual convivem os seres humanos e as má-

quinas, numa ambiência onde o natural se confunde com o artificial, o orgânico com o tecnológico, o real com o virtual.

Esses filmes, cuja ficcionalidade não cessa de se realizar no plano da vida vivida, contêm as chaves para um entendimento das relações entre os humanos e seus duplos, clones, extensões e alteridades. As artes da literatura e do cinema têm fornecido as pistas para uma imaginação filosófica do seres humanos e as suas relações com as formas de vida artificial, do “universo paralelo”, comum na era das mídias digitais e previsto nas origens da ficção cinematográfica.

Desde um filme ainda tecnicamente rudimentar como *Viagem à lua* (1902) até o recente *Aeon Flux* (2005), informado pela estética dos quadrinhos, desenhos e animações, há obras fundadoras de um campo de visibilidade que traduz o nosso meio ambiente inteiramente irradiado pelas tecnologias.

As obras apontadas aqui, em diferentes registros, têm valor de culto porque são ícones importantes no imaginário ocidental, têm valor afetivo, pois são imagens obsessantes, imagens amadas e têm também valor de troca, uma vez que arrecadam milhões nas bilheterias mundiais. O cinema de ficção tem o poder de entreter, alertar e instigar, face à hiper-realidade cotidiana forjada pelas tecnologias. A ficcionalidade do cinema reafirma estilos de identidade e de identificação dos indivíduos, espectadores, cidadãos imersos na cultura das redes midiáticas. O cinema é, sobretudo, um possante vetor de inteligência e sensorialidade que gera vigorosas modalidades de percepção, cognição e contemplação do mundo.

A obra de ficção científica, ao projetar futuros, fala do presente para entender passados e, assim, aponta alternativas para futuros já irrealizáveis. Por isso, a impossível tristeza desses futuros, como a da cena final antológica da fuga do par amoroso em *Blade Runner* no sobrevôo dos campos verdes e fecundos de estéril solidão (VOGT, 2004).

Há os filmes espetaculares como *Jornadas nas Estrelas* (*Star Trek*, 1979) e *Perdidos no espaço* (*Lost in Space*, 1998), ícones do imaginário pop, cult movies exibidos também na TV, gravados em videocassetes, DVDs, muitos deles já disponíveis nos sites de vídeos da internet. São obras que sedimentam uma camada importante da imaginação mitológica, que funcionam para nós de maneira similar às mitologias antigas para os nossos ancestrais; têm o seu lado clichê, mas a sua elaboração se nutre dos arquétipos primordiais que vêm orientando os humanos desde a origem dos tempos.

Há, por outro lado, os clássicos, como *Metropolis* (1927), *Fahrenheit 451* (1966), *2001: uma odisséia no espaço* (1968), que forjaram uma idéia de modernidade projetada no futuro e hoje acessíveis aos pesquisadores, colecionadores e aficcionados.

A indústria do cinema não cessa de refinar as suas impressões e visibilidades sobre um tempo futuro, que em grande parte já se tornou presente no imaginário e na vida social; isto se vê em filmes como *O exterminador do futuro* (1984), *Robocop* (1987) e

*Inteligência Artificial* (2001).

O cinema de ficção historicamente tem armazenado uma “memória do futuro”, em que a tecnologia constitui uma espécie de “ossatura simbólica”. As telas há muito tempo nos habituaram com a idéia do futuro atravessado pela tecnologia, em que as máquinas, os andróides, os ciborgues, os clones são cópias, cúmplices e rivais dos humanos. Este tipo de filmes tem nos fornecido insights que nos levam a pensar sobre as relações entre os seres humanos e os objetos tecnológicos. O gênero de ficção - seja este visionário, crítico, conformista ou apocalíptico face à tecnologia - não deixa de instigar uma reflexão aguda sobre o enigma do mundo contemporâneo, em que o virtual se tornou atual, em que o mundo imaginário se tornou real, em que o ser humano convive com o “pós-humano”.

## Máquinas de visão e iluminações do pensamento

A ficção científica não nos projeta para o futuro, ela nos relata histórias sobre o nosso presente e, mais importante, sobre o passado que gerou o presente. Contra-intuitivamente, a FC é um modo historiográfico, um meio de escrever simbolicamente sobre história (AMARAL, 2004, p. 4).

As luzes e sombras dos filmes de ficção, hoje, nos dão a impressão de que o mundo utópico de Júlio Verne adquiriu substância histórica e se tornou verdadeiro. Assistindo às adaptações e inspirações cinematográficas dos livros de Asimov (1981), Philip K. Dick (1983) e William Gibson (2003), percebemos como a realidade virtual (fruto da cultura digital) é prenunciada pela ficção científica (produto da cultura literária e audiovisual). Diante do mundo ficcional do cinema, hoje tão semelhante à própria realidade cotidiana, somos impelidos a refletir sobre o significado da chamada “virtualidade real” (CASTELLS, 1999), sobre o sentido desse universo paralelo, uma “outra forma de vida” que nos intriga e, ao mesmo tempo, nos deixa fascinados.

Hoje, em nossas pequenas experiências e vivências eletrônicas, assistimos aos cursos e conferências à distância, interagimos com os expositores e o público, exploramos os relevos e territorialidades do globo terrestre - num programa virtual como o Google Earth; mergulhamos no universo dos games, dos jogos e ambientes virtuais como *Second Life*, onde podemos mudar de personalidade, conhecer e nos comunicar com outras pessoas; também podemos vigiar os nossos lares, observar os filhos, por meio de câmeras e outros dispositivos telemáticos, pode-se até mesmo namorar e a partir dos encontros virtuais nos chats, nas salas de bate-papo. Então, sentimos uma estranha familiaridade, quando revemos as velhas fitas de ficção científica. E hoje, na era digi-

tal, invade-nos a sensação de já termos vivenciado as experiências virtuais, sensação semelhante a uma regressão psicanalítica, que nos remete às antigas imagens do passado, quando revemos os antigos filmes futuristas. Estas películas, com olhares distintos, resgatam (e atualizam) parte de nossas verdades e ilusões perdidas, daí o seu poder de libertação e catarse.

## Uma nova ambiência comunicacional

É importante saber explorar a nova ambiência midiática, tecnológica, que nos envolve; cumpre tirar proveito desta surpreendente hiperrealidade: Primeiramente porque tudo isso transformou os modos de ser-e-estar no mundo, mudou a relação dos seres humanos com o meio ambiente, e isto implica modificações nas modalidades de escolha, nas tomadas de decisão, nas formas de interagir no mundo. Depois porque mudaram os referenciais que nos orientavam no que diz respeito à nossa participação no chamado “mundo real”. E, finalmente, porque mesmo tendo a consciência de que a realidade virtual, o universo paralelo, a hiperrealidade, forjados pelas tecnologias, são produtos da nossa imaginação criativa, da racionalidade humana, de nossa inteligência sensorial e cognitiva, experimentamos a sensação de que essa ambiência fantástica nos escapa e nos controla.

O universo paralelo que nos rodeia é como o enigmático “monólito” do filme 2001: uma odisséia no espaço; então, o desafio que se impõe aos contemporâneos é decifrar o sentido e atuar sobre essa “estranha realidade”, impregnada de ficção e de virtualidade.

Quinhentos anos atrás o mundo se revolucionava porque a Europa havia descoberto o Novo Mundo, território estranho, diferente, misterioso, exótico, que derrubou a ordem estabelecida do Velho Mundo. Hoje, no limiar do novo milênio, o desenvolvimento tecnológico abriu-se para outro novo mundo, desta vez o mundo paralelo da virtualidade. E é neste mundo que viveremos o século 21

MARCONDES FILHO, 1997, p.12.

Uma exploração das obras de ficção pode atualizar decisivamente uma perspectiva histórica do pensamento acerca das influências da cultura tecnológica, sobre as formas de pensar, falar e agir dos humanos. Em sua longa trajetória, o cinema tem desnudado uma história dos usos (e abusos) da tecnologia, e é preciso permanentemente estar atento para as possibilidades abertas por estas criações humanas e fundamentalmente aprender a tirar partido deste fato que pode elevar a qualidade de vida simbólica, afetiva, cultural.

O mundo imaginário do cinema tem traduzido, por meio das imagens e sons,

uma história dos meios técnicos e das mediações humanas. De maneira similar, por meio das noções e conceitos, pensadores como Heidegger, Chardin, Bachelard, Simmel, Benjamin, McLuhan, Flusser têm nos ajudado a entender uma história da relação entre os seres e os dispositivos tecnológicos.

O cinema não cessa de atualizar a filosofia e vai fundo na contemplação da sociedade midiaticizada (e da cultura tecnológica), adicionando um componente audiovisual, lúdico e afetivo, e por meio de uma razão sensível, revigora a imaginação crítica, vigilante e investigativa acerca do chamado “universo paralelo”.

Em nossa época de múltiplas conexões e hipertextualidades, dispomos de um acervo importante de estudos para uma contemplação das relações entre os seres humanos, as artes e as mídias, particularmente, o cinema.

Nesta direção, há livros surpreendentes como *Cinema, imagem-movimento* (DELEUZE, 1985) e *Cinema, imagem-tempo* (DELEUZE, 1990), obras fundamentais no contexto da filosofia pós-moderna e da imaginação do cinema, em que o pensador da pós-psicanálise (esquizo-análise) atualiza e revigora as suas reflexões no campo do desejo (após Freud e Lacan) e do poder (após Marx e seus epígonos). O filósofo coloca em perspectiva a relação entre os homens e os sonhos, mirando o inconsciente, as suas representações e simulacros. Para Deleuze, os simulacros gerados pela arte tecnológica do cinema irradiam uma outra lógica do sentido e são fundamentais para entendermos a forma e o sentido do imaginário do pós-humano, atravessado simultaneamente pelas “imagens ótico-sonoras”, “imagens-lembrança” e “imagens sensorio-motoras”, que nos revelam o mundo distintamente da representação tradicional

*O cinema pensa: uma introdução à filosofia através do cinema* (CABRERA, 2006) é uma obra que, a partir das leituras de pensadores como Platão, Aristóteles, Kant, Heidegger e Wittgenstein, mostra como o cinema apresenta os conceitos-imagens, os conteúdos racionais, sensíveis, lançando luzes sobre a complexidade do mundo vivido, por meio de uma linguagem audiovisual em diálogo permanente com a filosofia.

*Deleuze e o cinema: filosofia e teoria do cinema* (Vasconcelos, 2006) é uma obra em que o autor retoma as noções-chave de Deleuze, a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”. E, dialogando com os conceitos de imagem em Bergson (com ênfase no conceito de “duração”, signo em Peirce (destacando a “tridimensionalidade” do sentido) e tempo em Kant (ressaltando o poder da “faculdade de julgar”), focaliza a narrativa cinematográfica fazendo interface com os problemas da arte, filosofia, técnica e sociedade. *Carta aberta de Woody Allen para Platão* (RIVERA, 2006a), um livro irônico, bem humorado, que apresenta a sala escura do cinema, como uma “caverna iluminada”, como “kairós”, instante, intervalo e oportunidade para exercício do pensamento e da ação. Rivera é autor de outros títulos surpreendentes como *O que Sócrates diria a Woody Allen* (RIVERA, 2004), em que discute questões extemporâneas como a ética, o amor, a felicidade, o acaso, a falta de vontade, o pressentimento inquietante da morte. É autor ainda de *Stars War, mais poderoso do que nunca* (Rivera, 2006b): um texto que – recorrendo a Platão, Aristóteles, Heidegger, Hegel e outros – explora os temas da vida, morte, acaso,

destino, arbítrio, força, potência, mostrando como a ficção científica pode conduzir o leitor-espectador a uma rigorosa modalidade de reflexão filosófica, discurso lúcido e ação afirmativa.

Relembrando Deleuze, há livros para serem lidos como se assiste aos filmes e há filmes para ser assistidos como se lêem os livros. Nessa direção, há filmes densos, bonitos e ao mesmo tempo insólitos como *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999), *Vanilla Sky* (2001), *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004); não são exatamente obras de ficção científica, mas o seu caráter de ficcionalidade pode orientar um debate sobre o universo paralelo forjado pela arte tecnológica do cinema.

Estes títulos constituem exemplos extraordinários pela forma como evidenciam as sensações do Ser na sociedade pós-industrial, num mundo em que os referenciais de espaço e tempo, essência e aparência, identidade e alteridade se modificaram radicalmente. São sinais evidentes de como o cinema pode instigar os nossos pensamentos acerca dos pequenos e grandes enigmas da vida; mostram visualmente as noções que têm sido caras a diferentes filósofos empenhados em discutir o problema da representação e da simulação, do pós-humano e da realidade virtual, como Jean Baudrillard (1997), mais assustado e iconoclasta, ou como Deleuze (1990), mais niilista e provocante. Oscilando entre uma mímese, uma representação fidedigna do real e um simulacro da dita realidade histórica, encontramos ficções que nos tocam fundo, no que respeita às noções de identidade e de alteridade, diferença e repetição, autenticidade e cópia da vida, dos seres, das coisas. O mundo das sci-fi abre as portas, sobretudo, para uma percepção da parte sublime e a estranheza do Ser no “admirável mundo novo” do século XXI.

A civilização que vem chegando aposta no super-homem e na super-humanidade. Teremos supercorpos geneticamente perfeitos, informaticamente equipados com sensores e próteses, superambientes isolados dos vírus e das pestes, supersociedades computadorizadas em que tudo é administrado, corrigido, perfeito. A utopia eleva o místico à estatura do factível. Superciber é a fantasia do futuro, projeto utópico e universal para o homem. Mas – como todas as ideologias – não prevê o furo, o impensável, o assalto do aleatório, do estranho, do “mal”

MARCONDES FILHO, *Superciber*, 1997, p. 5.

## Sexo, afeto e arte tecnológica

Um exemplo radical da experiência simbiótica entre os seres e as tecnologias se verifica no campo dos afetos, das emoções e da sexualidade, em sua versão cibernética.

Esta circunstância reaparece em toda a sua potência quando ingressamos no mundo digital dos chats, das salas de bate-papo, em que se inscrevem o amor on line, as interações, os afetos e as sexualidades virtuais. Concorre para uma elucidação destas experiências o livro *Love on line*, do filósofo inglês Aaron Ben-Zéev (2004), fruto de uma exaustiva pesquisa sobre os amores em rede. Além disso, no Brasil, encontramos as obras de Rachel Paiva (2000) e Sérgio Porto (1999), a primeira, com um olhar mais clínico, psicanalítico, contempla a experiência da sexualidade digital pelo prisma conceitual da “histeria”, uma derivação evidente da obra freudiana; já o livro organizado por Sérgio Porto, filosófico, hermeneuta, é mais compreensivo e liberal, no exame dos afetos e sexualidades virtuais. Embora tais exemplos possam parecer dispersos e desfocados com relação ao tema, apontam para o mundo “surreal” que resulta da simbiose entre a mídia, cultura e tecnologia.

Desde os primórdios, o cinema tem atualizado uma percepção da vida afetiva e sexual por intermédio dos dispositivos tecnológicos. Neste filão, relembramos o ícone pop sensual dos anos 60, *Barbarella* (1968), em que a super-heroína espacial (Jane Fonda) se recusa a fazer o amor virtual apenas tocando as palmas das mãos dos parceiros, seduz um belo anjo cego, fazendo explodir orgasticamente uma máquina sexual. Já em *Fahrenheit 451* (1966), o amor é subversivo, como, aliás, também o é na adaptação (em 1984) do livro de George Orwell, *1984* (2003) e no filme futurista *Gattaca* (1997). Em *Blade Runner* (1982) e *Inteligência Artificial* (A.I. - Artificial Intelligence, 2001), perambulam os andróides sexualizados, que sofrem e gozam como os humanos; em *Mensagem pra você* (You’ve got mail, 1998), o fio condutor é o amor virtual, e os encontros e desencontros amorosos se realizam através da internet; em *O show de Truman* (The Truman Show, 1998), não só o amor, mas a própria vida do protagonista é forjada por uma gigantesca corporação tecnomidiática; em *Medo ponto com* (Fear dont com, 2002), um assassino serial aterroriza as suas vítimas por meio de um site na internet.

Uma fina leitura da condição dos seres humanos nas tramas da realidade virtual do cinema, que antecipa a ambiência tecnológica do século XXI, pode ser encontrada no texto de Vieira e Coelho (2004), sintomaticamente intitulado *Subjetividade virtual em nova carne* e com o subtítulo “O fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado”, uma análise aguda dos filmes de Cronenberg:

*Videodrome* e *eXistenZ* são filmes que se alinham à já tradição crítica de uma realidade gerada pela tecnologia a partir do pós-guerra e representada por [vários] autores [...]. Particularmente em relação ao cinema, os filmes em questão realçam as transformações geradas a partir de nossa relação com a biotecnologia e a partir do discurso da mídia contemporânea. Referem-se a um apagamento de fronteiras de gênero e de suportes tecnológicos de informação, ou entre cultura de elite e cultura popular; entre o real e o imaginário e, principalmente, entre formas hegemônicas e experimentais de represen-

tação audiovisual. Na era dos seres de proveta, cyborgs, clones, pele artificial, proteína animal aplicada em chips e da realidade virtual, o cinema de Cronenberg dramatiza uma espécie de espaço de acomodação para uma nova existência tecnológica. Através de habilidosa combinação de linguagem, iconografia e narração, o choque do novo é simultaneamente estetizado e investigado. O espectador desse jogo acaba habitando e se habituando com um mundo repleto de alterações cognitivas e figurações poéticas, que refletem suas próprias configurações sociais, tais como estão sendo construídas e modificadas pela tecnologia de engenharia genética de ponta

(Vieira e Coelho, 2004, p. 2-3).

O cinema nos habituou às estranhezas mais intimistas da nossa “modernidade líquida”, em que as identidades não cessam de se multiplicar, se desmanchar, se reconstruir. As experiências de construção, desconstrução e reconstrução das identidades, no contexto das mídias e das sociedades (pos)industriais e tecnológicas, já prognosticadas por Walter Benjamin, principalmente em seus estudos sobre a obra de Baudelaire (BENJAMIN, 1989). Tais experiências têm sido revisitadas – em diferentes registros – por autores como Bauman (1998), Hall (2002), Giddens (2002), que buscam os indícios, os sinais, os espectros geradores das formas de agregação e exclusão social. Estes estudiosos nos ajudam a perceber como o cinema, iconicamente, imagetiza as identidades individuais e sociais.

Persiste um certo consenso dentre os intelectuais, “leitores imersivos” dos *cult movies* de ficção, quanto ao fato de termos nos tornado “estranhos a nós mesmos” (KRISTEVA, 1994), de experimentarmos as emanações de “um exotismo interior” (GUILLAUME, 1989).

Esta nova (des)ordem, tão sensível e evidente nos tempos dos *realities shows*, da vida digital, do amor virtual, do Ser no ciberespaço, pulsa na espessura estética e mitológica do cinema, desde as suas origens, e daí podemos tirar alguns ensinamentos.

O medo, a coragem, o horror, a compaixão imaginados visualmente e acusticamente nestes filmes nos habituaram a uma ética-estética afirmativa.

## Ética e estética do cinema na era do virtual

A sétima arte, desde o período da alta modernidade industrial, constitui um locus privilegiado para deciframos o sentido da natureza afetiva, psicológica e cognitiva de nossas extensões tecnológicas. Isto resplandece em obras ficcionais “já antigas” como *O dia em que a terra parou* (The day the earth stood still, 1941), *Poltergeist, o fenômeno* (Poltergeist, 1982) e *O exterminador do futuro* (Terminator, 1984). Aparece estética e

filosoficamente mais elaborado em obras complexas como *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999). No filme, os seres humanos chegam às últimas consequências, em suas pulsões narcisistas e crises de identidade, entrando literalmente na cabeça do Outro, projetando-se organicamente na essência mitológica de um ídolo, no caso, o ator John Malkovich, ele próprio tornado personagem de ficção. O mesmo ocorre com a película *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004): psicologicamente profundo, crítico, problematizador, mostra a relação de um casal que optou por se utilizar de dispositivos tecnológicos para modificar as suas memórias afetivas e sexuais, fazendo com que cada um dos pares se esquecesse das mágoas e decepções recíprocas.

De forma mais extrema, o poder das máquinas de virtualidade, da inteligência artificial atuando sobre a vida dos humanos, mostra-se, com evidência, no espanhol *Preso na escuridão* (Abre los Ojos, 1997), refilmado por Cameron e interpretado por Tom Cruise (Vanilla Sky, 2001): aqui, o avanço da engenharia genética torna possível o ser humano usar a tecnologia para interferir nos processos de longevidade, prolongando o tempo de vida, forjando a própria imortalidade.

Observando as estruturas básicas das narrativas do cinema de ficção científica, encontramos os termos de uma antropológica da comunicação, em que as imagens da vida, do trabalho, da linguagem (Foucault, 1990) são projetadas numa modalidade de memória afetiva que, de longe, do passado histórico-ficcional, pode orientar os indivíduos no século XXI. Os filmes que já eram futuristas, desde as origens do cinema de ficção, podem ser vistos como simulacros fundamentais para visualizarmos e discutirmos as formas do ethos, ética, educação, habitus, consciência, os modos da percepção e dos afetos vigentes hoje, na época da cibercultura. A formação de um “ethos midiaticizado” (SODRÉ, 2002), um ethos tecnológico, norteador do estilo de conduta diante de si, do outro, do meio ambiente, constitui um novo dispositivo sociotecnológico que impõe desafios para os filósofos, estetas, antropólogos e sociólogos contemporâneos.

São importantes, neste sentido, autores-leituras atentos para a potência da razão sensível e inteligência afetivo-sensorial; ver então, as obras e textos de Maffesoli (*Lógica da razão sensível*), Kerckhove (*A pele da cultura*), Di Felice (*Pós Humanismo*), entre outros.

E a propósito, um olhar crítico, sagaz e humorado sobre o homem dominado, que escapa do mundo controlado pelos processos midiáticos, impõe-se vigorosamente, em filmes com finais surpreendentes como *O show de Truman* (1998), visto por Baudrillard como *hors d'oeuvre* que supera – de longe – *Matrix*, ideologicamente e esteticamente, com trilha sonora de Philip Glass.

As novas técnicas de informação e de comunicação são mais que instrumentos, próteses, ou extensões dos nossos sentidos. Internet, ciberespaço e realidade virtual são novas maneiras de integração homem-máquina: a máquina é o novo ambiente das nossas experi-

ências. Nesta integração que é um movimento entre seres biológicos e seres maquínicos, corpo e pensamento, matéria viva e inerte, carne e silício, nossas referências tradicionais se vêem fragilizadas e talvez só possamos compreender o que se passa recorrendo às lições de filmes como *Blade Runner* ou *Gattaca* (TUCHERMAN, 2004, p. 2).

Em se tratando do ciberespaço, existem autores importantes, no campo da comunicação e suas interfaces com os campos da arte, técnica e sociedade, aptos a nos esclarecer acerca da cultura audiovisual, para além da hegemonia do mercado global das imagens. Esboçamos algumas referências do pensamento estético e comunicacional, que tem procurado se aproximar dessa cultura emergente e em permanente estado de transformação: Jameson (1995), Hutchon (1989), Youdice (2004), Barbéro e Rey (2001), Sodré (2002), Machado (2002), Santaella (2004), entre outros, partindo de perspectivas distintas, têm contribuído para um esclarecimento acerca dessa hibridação em que se mesclam a cultura massiva, a cultura midiática e a cibercultura.

## Para entender as tramas do mundo virtual

Sendo este um texto de cunho ensaístico, detemo-nos no campo da especulação, e por esse prisma uma miríade de questões se inquieta, solicitando-nos uma reflexão: Quais os suportes teóricos, metodológicos e epistemológicos para revisitarmos rigorosamente a experiência cinematográfica, quando esta se volta para uma imaginação do futuro? E, mirando o cinema, como poderíamos entender as relações ocorridas no domínio híbrido, em que se entrecruzam os seres, as mídias e as tecnologias? O cinema tem sido fidedigno na representação (e simulação) das inserções vivenciais, históricas, “reais” dos indivíduos no domínio do ciberespaço, da realidade virtual, da engenharia genética, da clonagem humana? Mendonça Filho (2004), Oliveira (2004), Oppermann (2001), Panzenhagen (2001), Quintana (2004), Rivera (2006a; 2006b) são estudiosos, críticos, estetas e cinéfilos que, a partir de diferentes lugares de fala, têm lançado novas luzes sobre essas e outras questões, que perpassam as dimensões do cinema, sociedade e cultura tecnológica.

Partimos de uma perspectiva que entende o cinema como um vetor edificante para discutirmos o enigma da condição pós-humana e a sua inserção no futuro – que já se tornou presente. Enfocarmos as vivências eletrônicas, as inscrições e contingências do Ser nos universos paralelos, virtuais, hiperrealistas nos parece instigante: este é um dos caminhos pelos quais podemos entender os traços psicológicos e sociais, as formas das identidades (e identificações) individuais, sociais, culturais contemporâneas.

Uma estratégia eficaz consiste em explorar o universo das obras de ficção, que já possuem uma história no imaginário ocidental e que não cessam de se refazer, mos-

trando e antecipando novas virtualidades e realidades pouco compreensíveis fora do âmbito da arte e da comunicação estética. Estas experiências podem ser vislumbradas ao assistirmos aos filmes como *Hackers, piratas de computador* (Hackers, 1995), *Johnny Mnemonic*, (Johnny Mnemonic, 1995), *A rede* (The Net, 1995), *Gattaca* (1997), *O homem bicentenário* (The Bicentennial Man, 1999), *Minority Report* (2002).

Nos interstícios da arte, da linguagem e da comunicação aprendemos – com a fina ironia de Umberto Eco (2006) – a rir dos radicais, apocalípticos e integrados, dos bombeiros e incendiários. Após o estouro da cultura de massa e explosão da cultura das mídias, no alvorecer da cibercultura, um desafio se impõe ao olhar contemporâneo: mirar dialogicamente as imagens, compreendendo como a “memória do futuro”, forjada pelo cinema, pode instigar uma imaginação criativa e vigilante acerca da realidade histórica e virtual contemporânea.

Buscando explorar um tema específico como este, focalizando as interfaces do cinema, a realidade ficcional, a cibercultura e o mundo virtual, encontramos o interessante livro-tese de Adriana Amaral, *Visões perigosas, uma arque-genealogia do cyberpunk. Comunicação e cibercultura* (2006), uma varredura profunda da temática *cyber*, cuja apresentação de Erick Felinto se mostra esclarecedora:

Muito mais que imaginação de um futuro possível, a narrativa de ficção científica tem se apresentado como uma ferramenta valiosa para entender o nosso presente, inevitavelmente tecnológico e possivelmente pós-humano. O livro de Adriana Amaral nos apresenta, com competência e clareza, uma análise culturalista e estética da ficção cyberpunk em suas relações com determinadas tendências da tecnocultura contemporânea. Em *Visões perigosas*, penetramos em territórios nebulosos, estranhos e inquietantes, mas, sem dúvida, sedutores. Talvez, de fato, já estejamos vivendo no mundo imaginado por Philip K. Dick, o Virgílio que conduz Adriana pelas ora paradisíacas e utópicas, ora dantescas e apocalípticas paisagens dos novos territórios tecnocientíficos. Mapear esse espaço cultural, com seu imaginário e suas inclinações estéticas – na música, literatura, cinema – é a tarefa árdua que se propõe a autora (FELINTO, 2006, [contracapa]).

## Para concluir

A perspectiva de contemplar o cinema como um dispositivo estético e epistemológico ainda é recente em nosso trabalho; por isso mesmo, buscamos lhe dar a forma de ensaio, trabalhando com noções e conceitos que são provisórios, pois tratam da cultura em processo. A memória do futuro no cinema tem longa data, mais a sua atualização na

era digital é recente. O importante é situar desde já que as leituras imersivas do cinema, que nos envolve inteiramente pelo viés do sensível, do inteligível e do sensorial, são formas privilegiadas de acesso ao conhecimento.

Recorremos às imagens e metáforas, igualmente importantes na elaboração científica, sempre tentando decifrar as especificidades das relações entre os seres e as máquinas, a realidade histórica e a realidade ficcional, o mundo real e o mundo virtual.

Encontramos aqui um pretexto para repensar a imaginação do futuro realizada no cinema, entendendo que este manifesta tanto as formas da ideologia, quanto da utopia, e os cineastas, como os poetas e os filósofos, são também profetas e visionários. Isto se mostra em filmes de horror kitsch, como o repelente *Alien*, o oitavo passageiro (*Alien*, 1979) e num registro oposto, o doce e quase inocente *E.T. – O extra-terrestre* (*E.T. – The extra-terrestrial*, 1982). O cinema é singular ao exercer o seu poder de criar a sensação de liberdade, dar evasão à vontade de sonhar e de despertar, ao construir magníficos paraísos artificiais, em que podemos penetrar e escapar com desenvoltura.

O instante eterno do cinema cintila triunfante nos filmes inesquecíveis de Kubrick, Ridley Scott, irmãos Wachowski e Cameron; todos estes indicam o que há de mais vivo na “cultura da virtualidade real”. Para além do princípio da ficcionalidade, o cinema de ficção escancara uma enorme visibilidade das coisas amadas, sonhadas e realizadas. Numa palavra, diríamos que o cinema tem o poder extraordinário de traduzir o grande enigma humano, o mistério da luz e a vontade de transcendência.

Numa revisão atualiza deste texto, caberia incluir na presente classificação o filme *Avatar* (James Cameron, 2010). E particularmente, gostaríamos de anotar a modesta, sublime e incisiva leitura-interpretação da obra *Avatar – O futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens Digitais* (2010), um trabalho a quatro mãos, de Erik Felinto & Ivana Bentes (2010).

“Livros como este também pressupõem uma leitura acelerada, mas é justamente esse ciclo de respostas rápidas e não distanciadas que permite a comunicação e o diálogo sobre fenômenos que ainda estão vivos na cultura. Por isso mesmo, os ensaios de Erik Felinto – centrados nas relações entre tecnologia e imagem - e de Ivana Bentes – discutindo questões de biotecnologia e poder – podem ser lidos como provocações ao pensamento e como tentativas de tornar presente uma discussão que parecia superada pelo tempo da indústria e do consumo. Assim, como Rimbaud dizia amar as “pinturas idiotas” e extrair delas uma “alquimia do verbo” (MÜLLER, 2010).

A cada dia aparecem mais filmes contemplando a odisséia das imagens prenunciando e atualizando a memória do virtual no cinema. Assisti-los, descrevê-los e comentá-los correspondem a expectativas e necessidades distintas. Aqui, sob o signo de Hermes, o vidente, o mediador, caberia enunciar alguns dos pequenos sustos e maravilhas

que seduzem e alertam o espírito dos e-leitores-cidadãos-espectadores. Para além da função crítica e interpretativa, cumpre demarcar pontos de vista e lugares de fala atentos às metamorfoses que se realizam dentro e fora da tela. E é isto um pouco que fazemos aqui, criando um pretexto para pensar a nossa condição, numa era líquida, hipermoderna, pós-metafísica, em que partilhamos nossas experiências públicas e privadas com os avatares, nossos semelhantes pós-humanos.

## Referências bibliográficas

AMARAL, A. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre, Sulina, 2006.

AMARAL, A. Blade Runner, Total Recall e Minority Reporter: cinema distópico e cyberpunk de Philip K. Dick. Sessões do Imaginário, 11. Acessado em: 03/07/2007, disponível :<http://www.pucrs.br/famecos/pos/sessoes/11/6adriana.pdf>.

ASIMOV, I. *O homem bicentenário*. Porto Alegre, Ed.L&PM Pocket, 1981.

BARBÉRO, M. J. e REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Senac, 2001.

BAUDRILLARD, J. *Tela total: mitotironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre, Sulina, 1997.

BAUMAN, Z. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BEN-ZE'EV, A. *Love on line: emotions on the internet*. Cambridge, ambridge University Press, 2004.

CABRERA, J. *O cinema pensa*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

CASTELLS, M. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Vol. 1: A sociedade em rede. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

DELEUZE, G. *Cinema: imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *Cinema II: imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990..

DICK, P.K. *Blade Runner, o caçador de andróides*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

FELINTO, E. In: A. AMARAL, *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyber-*

punk. Porto Alegre, Sulina, 2006. [contracapa]

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GIBSON, W. *Neuromancer*. São Paulo, Aleph, 2003.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.

GUILLAUME, M. *La contagion des passions: Essai sur l'exotisme intérieur*. Paris, Plon, 1989.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo, Ed. DP&A, 2002.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo, Papirus, 2002.

MARCONDES FILHO, C. *Superciber: a civilização místico-tecnológica do século XXI*. São Paulo, Ática, 1997.

MENDONÇA FILHO, K. Andróides sonham com carneirinhos elétricos? *Revista Cinemascópio*, 15, 2004. Acessado em: 03/07/2007, disponível em: <http://cf.uol.com.br/cinemascopio/artif.cfm?CodArtigo=49>.

OLIVEIRA, F.R. A ficção científica e a questão da subjetividade homem-máquina. *ComCiência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, 59, 2004. Acessado em: 03/07/2007, disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/08.shtml>.



INQUIETUDE ARTÍSTICA E EDUCATIVA  
DE UM INVESTIGADOR

*Ainda assim, por uma investigação implicada  
na construção de uma democracia agonística*

*José Carlos de Paiva  
Universidade do Porto*

A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.

Não agüento ser apenas um sujeito que abre portas,  
que puxa válvulas, que olha o relógio,  
que compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora,  
que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.

Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas.

(Manoel de Barros)



## Resumo

A incerteza do sujeito, protagonista discreto da procura da sua lucidez, não mais mostra do que a angústia suscitada pela procura de um espaço adequado à percepção cultural do mundo contemporâneo e ao modo próprio de sociabilização do seu conhecimento. É na digestão da angústia e na narrativa da indignação que me desloco para dentro de mim, para a inserção em realidades Outras, para fora do tecido cosmopolita desfronteiralizado, complexo, desorientado, desunido, desiludido, para perto do irreverente, onde se procura um outro devir, um destino utópico, novas formas de participação democrática, outras escolas, outros modos de democratizar o exercício do político, de relacionamento humano solidário, de respeito cívico, de respeito pela natureza, ...

*Métier* de professor/artista/investigador.

**Palavras-chave:** educação artística, arte, investigação, intercultural

## Abstract

The uncertainty of the individual, a discreet protagonist searching for his clarity, no longer shows the anxiety caused by the finding of a suitable space to the cultural perception of the contemporary world and the proper way of socialization of his knowledge.

It is in the digestion of anguish and of a narrative of indignation that I move inside me, for insertion into Other realities, out of the cosmopolitan territory without frontiers, complex, disoriented, disunited, disillusioned, close to the irreverent, where I try another becoming, a utopian destination, new forms of democratic participation, other schools, other ways to democratize the exercise of the political, of the human solidarity, of the respect civic, of the respect for nature, ...

A/R/T *métier*,...

**keywords:** arts education, art, research, intercultural



População de Conceição das Crioulas, Salgueiro-PE, assistindo ao primeiro documentário realizado pelo Crioulas Vídeo. Imagem de arquivo IDENTIDADES, 2005

## 1. Cito **CÉSAIRE, Aimé.** (1955:69)

*Há uma lei de desumanização progressiva, em virtude de que, doravante, na ordem do dia da burguesia, há, e agora só pode haver, a violência, a corrupção e a barbárie.*

*Ia-me esquecendo do ódio, da mentira e da presunção.*

Estou inquieto nas Universidades onde habito, insatisfeito com o modo como as epistemologias se constroem e as etimologias se estabelecem, no seu próprio fechamento, refúgio inócuo de imunidade, afastamento de vínculos de interferência no complexo da vida, esquecimento dos espaços bafientos que circundam e abundam e lhe deveriam inundar a missão.

O tempo, tornado ausente pelo espaço dilatado do dominante, que recusa outras possibilidades de circunstância perspéctica, que teme tudo o que estorve a facilidade especulativa, a ganância e o privilégio burguês, tempo congelado, como a vida dos que já não são produtivos, e foram tornados incómodos por quem não quer sentir o cheiro incomodativo de sua sobrevivência, mesmo assim, surpreendente e criativa.

A dificuldade de encontrar um espaço pregnante de resistência e de evidenciação agonística de outras possibilidades, essa dificuldade que convoca a noção de impotência, de produção artística relevante, de impossibilidade de acção educativa autónoma e de produção de pensamento controverso, afasta-me de mim, seca-me o devir de professor /

artista /investigador, esgota o discernimento interventivo, a entrega ao ofício, o optimismo, semeia a inquietude.

A procura de satisfação dos interesses financeiros especulativos e dos monopólios globalizados pelos decisores políticos, desviam o ensino público para funções utilitaristas e eficazes na sustentação dos regimes sociais que inundam os continentes, onde os acordos governamentais de Bolonha são a evidência no espaço do ensino europeu e os resultados do ‘desenvolvimento’, num sentido geral, são um retrato objectivo da sua falência.

A mercantilização da sociedade, a especulação financeira, o logro da responsabilidade individual e do empreendedorismo, a espectacularização do social, a mediatização dos relacionamentos e o estrangulamento das possibilidades da lentidão, da contemplação, da profundidade, da atenção, regulam os sujeitos, e seduzem os artistas e os agentes culturais para a redoma das indústrias criativas, de onde organizam um espaço de consumo para os seus públicos. A espectacularidade desencadeia irrealidades, que se expandem e inundam, simulacros de realidade mediatizada.

A Universidade vê o seu espaço privilegiado desaparecer em conjunto com a desmaterialização dos Estado-Nação e sente-se tentada em assumir funções empresariais que perseguem a excelência produtiva. Tarda em se encontrar a possibilidade de ser um espaço Outro, contemporâneo, para se pensar de outra maneira, e de novo, a noção de comunidade, já não enquanto unidade coesa, mas como hipótese democrática de *ser-em-conjuto* e de se relacionar não como instituição modelar, mas numa pertença agonística, mas equivalente ao todo.

A ‘educação artística’, espaço sempre promissor de resiliência e produção de realidade, confina-se a um campo tolerado de promoção de generalidades, de genialidades e de espaços de remissão compensatória e de salvação do eu, desorientada e fixada no seu próprio passado, desejado.

Esta inquietude, de que escrevo, que se instala em boa parte dos sujeitos que se entendem como críticos na universidade, não me anula o optimismo, conhecedor que sou de muitas lutas, participante em resistências, positivo e armado da consciência da impossibilidade, mas resiliente perante o adverso. Nesta angústia optimista me apresento. É a este lugar ambivalente e impertinente que pertenço. Não quero ser governado pelo hegemónico, e por isso procuro a arte que me promova ao estado da crítica, do político, estado de procura de um aberto para o que há-de vir.

A força eurocêntrica do conhecimento e da tradição que me funda, facilita-me o discernimento crítico sobre o beco hipócrita que habito, que me funda, e obriga-me a procurar outros ares para respirar, para confrontar realidades, para saber o que esqueci das memórias biológicas da humanidade, para aprender a ser. Retomo o ensinamento do pintor que nunca ignora a necessidade de afastamento para melhor enxergar o que faz, lonjura que o impele a ler as insuficiências do feito.

Afastamento que é uma tentativa de entender as gananciosas economias ‘submergentes’ do Ocidente, que algemam o futuro e tentam toldar o olhar em frente, esforço de

uma viagem que permite olhar para trás, e ver, a partir das acções renovadas das sociedades ‘emergentes’, o que se experiencia, no artístico, no educativo, na investigação, nas ruas, onde o político afronta os domínios hegemónicos e a cegueira das políticas cegas do capital financeiro, e onde ainda se conhecem realidades.

## 2. Cito **APPADURAI, Arjum.** (1966:251)

*Em termos simples, a tarefa de produzir localidade (como uma estrutura de sentimento, uma propriedade da vida social e uma ideologia de comunidade situada) é cada vez mais uma luta.*

É assim que saio de casa, parto, constantemente, em busca de sentires outros, para respirar a brisa ainda fresca que se espalha em outras geografias, para cheirar a terra e pisar o mesmo chão dos autores que viveram comigo ao longo de meu crescimento e me possibilitaram moldar a minha consciência e o meu corpo. Destinos africanos percorro, e o Nordeste do Brasil. Proximidades. Deslocações.

Retomo no Nordeste do Brasil, as representações conhecidas, que o êxito alcançado na minha juventude pelo novo cinema brasileiro, do censurado filme “Rio 40º” (1955), de Nelson Pereira dos Santos e a difusão nos meios cine-clubistas dos filmes de Glauber Rocha, “Deus e o diabo na terra do sol” (1963) e “Terra em transe” (1967). Releio os livros devorados e partilhados às escondidas da repressão da ditadura salazarista, de Guimarães Rosa, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, João Cabral de Mello Neto, Jorge Amado, José Lins do Rego, Josué de Castro, Manuel Bandeira e Rachel de Queiroz, e sinto o mesmo sentimento de solidariedade para com as lutas do povo nordestino. Ouço de novo minha mãe trauteando Zélia Barbosa e outros sertões e favelas se me apresentam.

Retomo as conversas em directo com Givan Samico, Paulo Brunski, Givânia Silva, Ariano Suassuna, Pedro Américo de Farias, Roberto Benjamin, Marcelo Mário de Melo, Silvana Meireles, e tentas centenas de saberes, completamente por ouvir.

Durmo em casa de amigos e de amigas, toco, frequento os debates e eventos públicos, entranho-me.

Cheguei a um Brasil já outro, afastado da ditadura, mais fresco e confiante, repleto de movimentos sociais e de acções culturais construtoras de uma outra realidade social, que prolongam as lutas contra a pobreza, a prepotência senhorial dos fazendeiros, coronéis e políticos corruptos. A presença da memória, dos movimentos contra a escravatura, da fuga rebelde de um grupo de escravos para o Quilombo dos Palmares, mistura-se com as vivências, com as conflitualidades urbanas do Recife e de suas periferias, onde mergulho.

Com essa ânsia envolvi-me em eventos que tornaram o Nordeste também meu,

onde partilhei minhas apreensões, e encontrei lugar.

Inteirei-me das utopias, tornei-me cúmplice de instituições, impliquei-me em dinâmicas locais das populações, na promoção de melhor educação e escola, outras vidas e do desenvolvimento.

Tornei-me o que sou. Apenas.

### 3. Cito **NABUCO, Joaquim.** (1884:95)

*Não há, senhores, no mundo inteiro atualmente um ponto onde se esteja realizando uma obra maior, mais universal, mais cheia de interesse para a humanidade do que a que empreendemos no Brasil em favor da liberdade de um milhão e quinhentos mil escravos.*

Por sorte fui parar ao sertão, pela mão da professora Delma Silva, então do Centro de Cultura Luíz Freyre, de Olinda. Com um grupo de estudantes, artistas e professores (movimento intercultural IDENTIDADES) entrámos na vida de uma pequena comunidade quilombola, longe dos núcleos urbanos, e finalmente entendi, de facto, o que significa uma 'economia de subsistência' e a profundidade da 'solidariedade' que se espalha nesses territórios inóspitos, de caatinga e seca. Em parceria entrei numa 'comunidade' e tornei-me lutador de seus desejos e cúmplice de seus sonhos e planos.

A abolição oficial da escravatura (13 de maio de 1888) não alterou as privações desta comunidade negra, misturada com a indígena, que privada de suas propriedades faz da luta pela propriedade colectiva da terra o centro de sua resistência. Sentado numa sombra, com a memória de 'À sombra desta mangueira' de Freire (2006), li o artigo assinado pelo Presidente Lula (68/ADCT/ CF1998) que refere que "aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam ocupando suas terras, é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes títulos respectivos", e vivenciei a distância que separa a lei da sua concretização, e a força dos antigos coronéis que perdura. E entendi o envolvimento da educação na consolidação da consciência que tornou partilhada a persistência de onde resultou já a recuperação 'no papel' de um 'pedaço de chão' pela comunidade.

São quase oitocentas as Comunidades Quilombolas registadas pela Fundação Palmares do Ministério da Cultura (1999) de um universo que se estima em cerca de três mil. Por sorte minha e dos estudantes, professores e artistas (movimento intercultural IDENTIDADES), que integram estas deslocações por África e pela América Latina, verdadeiramente para dentro de cada um de nós, fomos ter a Conceição das Crioulas (Salgueiro-PE), onde a exemplaridade social e cultural é patente e o discernimento político é impressionantemente lúcido.

A sorte levou-me e levou-nos lá. Nenhuma semelhança com o que partilháramos em Moçambique ou em Cabo Verde ou em outros paradeiros, tão distintos eram

os contextos, tão fecundas as possibilidades de um relacionamento com a comunidade e tão atraente e complexa a sua dinâmica social. Ainda hoje a memória sabe o quanto desorientados nos sentíamos, qual o enamoramento que se teceu entre todos, apenas a partir do primeiro encontro, dos olhares e dos abraços de corpos unidos.

Mais de uma década de deslocações para o interior do Sertão, de participação de professores e jovens da comunidade em acções em Cabo Verde e em Portugal, aprende-se o crescimento deste povo, as conquistas que se vão registando, a maturidade das mulheres que assumem a liderança, a resistência persistente ao infortúnio, o crescimento do escolar e a desescolarização dos saberes. Também as contradições, as contrariedades, a insuficiência. Ou conquistas de linguagens, como a do vídeo que passou a fazer parte da sua luta. A educação artística que passou a integrar os currículos nas escolas, a revitalização dos fazeres ancestrais, a extensão do uso da internet, ...

O sua identidade constrói-se nesse processo de sobrevivência e resistência, numa escola sem separação alguma do que é comum, na autonomia de seu modo de colectivar a presença, de articular os 'sítios', no reforço da unidade e na capacidade de organização político/administrativa.

A consciência política para que seja feita justiça e se proceda à retomada das terras é o objectivo central da sua Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (2000), e a primeira grande vitória, com a inscrição em lei do primeiro 'pedaço de chão' como propriedade da comunidade, anima.

#### 4. Cito **READINGS, Bill.** (1996:28)

*Mais do que em questões de conteúdo, a força transgressora do ensino reside na forma como a pedagogia pode manter em aberto a temporalidade do questionamento, de modo a resistir a ser caracterizada como uma transacção que é dada por terminada pela atribuição quer de notas quer de disciplinas.*

Este texto, onde me desnudo, pretende-se preso aos processos onde a liberdade com que minha consciência e sensibilidade gere as angústias que o contexto das universidades por onde circulo, em que meu trabalho quotidiano com os estudantes, em minha investigação, se confrontam. São corpos ambivalentes, com tanto de reguladores e de castradores como de desafiantes a se ocuparem as 'falhas', a percorrer as brechas por onde o dispositivo das academias ainda permite agir, no agonístico e no antagonico.

Precisa-se de professores que pensem com os seus estudantes, e com os seus pares, o que não é ainda claro e evidente, o que se esconde atrás da força dos modelos de classificação e de organização escolar, na sombra dos programas e dos objectivos definidos, na outra face da procura de sucesso, que pensem e denunciem a ideia naturalizada desde o iluminismo da salvação da humanidade pela educação estruturada, e servidora dos de-

sígnios determinados de *bons-cidadãos* dos Estados/Nação existentes ou em construção.

Hoje, quando a governação se globaliza e se afasta dos governos ‘democráticos’ para instâncias supranacionais, obrigando a se procurarem outras formas de democracia, participativa e radical, é mais que urgente promover espaços de discussão com inserção no local, com âncoras nas realidades das populações e em seus problemas, para aí se discernirem as amarras dos sujeitos, as suas impotências, as possibilidades dessa consciência despertar o porvir. E agir.

Precisa-se de professores que pensem com os seus estudantes o que não é compreendido e mesmo o que estes não procuram saber, para que se torne possível fazer o que não foi feito ainda. É preciso passar pela incomodidade do corpo que pretende ocupar um espaço que não está livre. E agir.

Em Conceição das Crioulas, e também na comunidade de Lagedos e no Planalto Norte, na ilha de Santo Antão em Cabo Verde, é possível ver uma população conhecedora que a escola cria possibilidades outras de se construir identidades, abertas ao mundo, mas intervenientes no seu sítio, molhadas nas suas memórias, conhecedoras da persistência e sofrimento das lutas havidas, das contrariedades existentes. Partilhar estas realidades, é também entender como é importante desnudar a universidade da *excelência e da eficácia*, expor os simulacros onde esconde sua rotina de promover a ‘liberdade dos sujeitos’, sem esclarecer os limites onde a prende, a submissão ao hegemónico, ao conforto do já conhecido.

Este conhecimento confere-me, nas universidades onde habito, a irresponsabilidade de me saber com um entendimento antagónico com o reinante, com uma prática agonística na procura de consensos possíveis, na teimosia da não desistência. Esse conhecimento torna prioridade a sua presença nas relações educativas promovidas com os estudantes.

Naquelas comunidades, nenhuma auto-satisfação me salva da iniquidade, tal é a proximidade ao persistente sofrimento diário e à perseverança das gentes que orgulhosamente conheço. Deslocado me sinto, nessa pertença, na identificação do chão que os pés-descaços verificam já, mas a responsabilidade na construção dos sujeitos que acompanho está solta pela *mesma-coisa* que são a escola e a saúde, a luta pela terra e o património, o pão e o chão, o um e o todos.

## 5. Cito **MOUFFE, Chantall.** (2007:18)

*Lo político tiene que ver con la dimensión del antagonismo presente en las relaciones sociales, con la posibilidad siempre presente de que la relación ‘nosotros/ellos’ se construya en términos de ‘amigo/enemigo’.*

As universidades medievalistas da velha Europa, fechadas nos seus saberes e guardiãs do conhecimento do passado e do sagrado, as academias elitistas e elitizantes do iluminismo, e mesmo as escolas do modernismo e as universidades do século passado, ainda ocupam demasiada presença no campo das instituições educativas do século XXI, que tardam em se entenderem nesta sociedade contemporânea, onde se vão tornando instituições desligadas dos Estado-Nação, se autonomizam e apenas buscam lugar nos *ranking* da “excelência”.

Este caminho enfraquece o espaço da investigação nas áreas classificadas como menos produtivas para a elevação dos lucros de produção, a ampliação desenfreada de um consumo que não é só de bens de necessidade e de ostentação, mas do próprio saber, ou que menos contribuem para alimentar o sistema de especulação financeira e de transformação de tudo nos seus simulacros, da própria sedução ao crime. A filosofia, a arte, a sociologia e outras áreas científicas são remetidas para uma excepcionalidade rareada.

O espaço para a investigação em arte, como para a investigação em educação artística, enquanto processos interventivos e possibilitadores do desenvolvimento de posturas críticas de sujeitos conscientes, no contexto das políticas ultra-liberais hegemónicas, tem de ser conquistado, nas universidades e nos lugares de acção social, onde a sua expressão produtiva tem cabimento e carência.

É este trânsito, entre uma inclusão agonística na universidade, na vida académica, no relacionamento educativo com os estudantes, e a expansão da actividade que promove para as tensões que comunidades enfrentam, que se procura um lugar e um devir para a investigação, que se desliga da procura epistemológica de interpretações eruditas do mundo, para uma relação intensa da acção com a investigação, da produção artística com o seu eco e a sombra que se produz. A Arte sempre foi uma materialidade. Nela se situa a essência da educação artística.

A angústia do tempo anuncia a urgência de uma acção persistente em busca de uma narrativa renovada, da construção pertinaz de uma democracia Outra, que permita e promova acções educativas e artísticas implicadas, que possibilitem aos que hão-de vir, a construção de suas vidas sociais, a construção das representações próprias de cada sujeito, e não lhe determine e pré-configura o sentido de existência.

Sabe-se isso frequentando o Sertão não urbanizado. Lendo o que lá se passa, nos silêncios prolongados dos mais velhos, no olhar quente da juventude, nos sorrisos das crianças. A sua insistência, dificilmente compreendida por quem não imagina sequer o sofrimento calado e superado que atravessa a sua história, é essa lição, simples...

E agir...

## 6. Cito **FREIRE, Paulo.** (1966:97)

*(...) arte, pesquisa e ensino não são feitos, mas vividos.*

Uso esta designação de 'educação artística' para determinar um campo epistemológico e deontológico singular, onde se efectivam práticas educativas multidisciplinares (e não no espaço restrito das artes visuais ou das artes plásticas), no ensino formal e não-formal, nos museus, instituições e centros culturais, nos espaços de mediação e onde se estabeleçam relacionamentos críticos com a arte como o seu cerne. E no mesmo sentido refiro a investigação que se efectiva nesta ampla superfície de 'investigação em educação artística' distinguindo-a da investigação que faz **sobre** a arte (nessa exterioridade) e o mesmo **sobre** o ensino artístico.

Anulem-se os tiques disciplinares de isolamento dos saberes, iniba-se a tendência para a tradução do intradutível, assumam-se a sua própria obsolescência.

Foi longo o percurso para a conquista deste espaço de autonomia, para se manterem abertas as algemas metodológicas das 'ciências', mesmo das 'ciências da arte' e das 'ciências da educação'. É tempo para se assumirem as linguagens que são pertença do artístico para lhes encontrar o lugar inequívoco das suas possibilidades imanentes, da diferença de consentimento perante o indizível e o irrepitível, a excepção, o não justificável e o erro, a irreverência e a insubordinação.

A investigação em educação artística resulta de uma determinação de quem a habita em busca de um conhecimento crítico perante os redutores e naturalizados discursos que se difundem, uma ocupação de território particular de entendimento implicado na arte e na acção educativa e cultural, uma produção de conhecimento e de realidade.

## 7. Cito **HALL, Edward T.** (1983:105)

*Mas quase cinquenta anos de experiência de culturas de complexidades extremamente diversas convenceram-me de que o Ocidente cometeu um grande erro ao recusar considerar os conhecimentos e capacidades muito particulares desenvolvidos noutras culturas, apenas porque elas não são conformes aos nossos modelos científicos. Temos muito a aprender do estudo das outras culturas.*

Uma investigação sem luvas e sem máscaras, a implicação de um artista numa paisagem frequentada por entidades singulares e por desígnios partilhados, que se convoca pleno, artista/professor, político inquieto, na procura de ser contaminado pela realidade a que sabe pertencer como contraponto das amarras académicas que o retem.

*Numa das primeiras deslocações efectuadas por uma equipa do IDENTIDADES a Conceição das Crioulas deparou-se-nos um problema simples. Para participar numa primeira oficina de vídeo que iríamos realizar a pedido da comunidade, estavam à nossa espera doze pessoas. O equipamento que transportávamos (nossa oferta) consistia num computador, uma câmara de vídeo, um microfone e respectivos cabos. A duração prevista da oficina seria de nove dias. Facilmente se percebeu que, para a oficina resultar e os participantes adquirirem autonomia na utilização da tecnologia e das linguagens, o grupo teria de ser reduzido, pelo menos, para metade. Colocava-se a questão de identificar quem seriam os seis jovens escolhidos para frequentar o pequeno curso. A escolha foi realizada numa discussão aberta e participada por todos, sem dramas e em plena democracia. Nem as responsáveis da associação (AQCC) presentes forneceram qualquer indicação na escolha. O resultado da escolha responsabilizou os participantes na oficina perante a população e o grupo empenhou-se afinadamente na aprendizagem, tendo obtido um inegável sucesso.*

*O grupo do IDENTIDADES assistiu incrédulo à utilização de um método simples na resolução de um problema – a democracia participativa. Foi uma das primeiras lições de democracia que recebemos em pleno sertão. Não mais deixámos de presenciar o envolvimento da população nas decisões da comunidade e certificámo-nos, em momentos especiais e no quotidiano, como este processo eticamente atraente resulta em envolvimento da população na resolução dos seus problemas e em unidade da comunidade. PAIVA, José Carlos de (2009:153)*

## 8. cito, para fechar **AGAMBEN, Giorgio. Nidità (2009:17).**

*(...) o conhecimento supremo é o que chega tarde de mais, quando já não serve.*

## Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Nidità* (2009). *Nudez, Relógio D'Água* (2010), tradução de Miguel Serras Pereira.

APPADURAI, Arjun. (1966). *Modernity at Large - Culture Dimensions of Globalization*. *Dimensões Culturais da Globalização*, Editorial Teorema (2004), tradução de Telma Costa.

CÉSAIRE, Aimé. (1955). Discours sur le colonialisme, *in Arte e Revolução*, Abril e Maio (2005).

FREIRE, Paulo (1996). *Pedagogia do Oprimido*, Paz e Terra (2004).

FREIRE, Paulo (2001). *À Sombra desta mangueira*, São Paulo, Olho D'água, 2001.

HALL, Edward T. (1983). *The Dance of Life - The Other Dimension of Time*. A Dança da Vida - A Outra Dimensão do Tempo, Relógio D'Água (1996), tradução de Manuel Alberto.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística* (2007). Universidade Autónoma de Barcelona.

NÓVOA, António (1991). As Ciências da Educação e os Processos de Mudança, *in* AAAA, Ciências da Educação e Mudança, Porto, Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação (1991).

NABUCO, Joaquim (1884), Terceira Conferência no Teatro Santa Isabel, a 16 de Novembro, *in* CAMPANHA ABOLICIONISTA NO RECIFE [ELEIÇÕES DE 1884], Edições do Senado Federal – Vol. 59 – Brasília – 2005, p. 95

PAIVA, José Carlos de (2009) *Arte/desEnvolvimento*, Porto: Faculdade de Belas Artes, Tese de Doutoramento.

READINGS, BILL (1996). *The University in Ruins*. A Universidade em Ruínas. Editora Angelus Novus, Coimbra (2003).

# *MENINOS DO CAMPUS:* EXPERIMENTANDO ARTE NO CAC

*Milena Leite de Azevedo*

*Maria Betânia e Silva*

*Universidade Federal de Pernambuco*

## Resumo

*Meninos do Campus* foi um projeto de ações pedagógicas realizadas no campo do ensino de arte voltado para um público de crianças e adolescentes que permaneciam no entorno da Universidade Federal de Pernambuco. A pesquisa realizada objetivou reconstituir uma história dessas ações. Entre os documentos consultados estão os produzidos pelos professores, cadernos de acompanhamento pedagógico, planos de atividades, fotografias, atividades realizadas pelas crianças e adolescentes, entrevistas, relatórios de experiências. A pesquisa possibilita uma ampliação do ver, do entender as práticas no ensino de arte e o universo de ações, desafios, descobertas e aprendizagens inseridas no mesmo, compreendendo melhor o lugar em que se está inserido.

**Palavras-chave:** Ensino de arte. Práticas pedagógicas. Inclusão social.

## Abstract

*Meninos do Campus* is a project of pedagogical actions undertaken in the field of arts education geared to an audience of children and adolescents who remained in the vicinity of the Federal University of Pernambuco. The research aimed to reconstruct a history of such actions. Among the documents consulted are those produced by teachers, notebooks accompanying pedagogical activity plans, photographs, activities for children and teens, interviews, reports of experiences. The research provides a magnification of view, to understand the practices in the teaching of art and the universe of stocks, challenges, discoveries and learning embedded therein, comprising the best place in which they are inserted.

**Keywords:** Teaching of art. Pedagogical practices. Social inclusion.



## Traços históricos

Estimuladas no grupo de pesquisa *Arte, Educação e Diversidade Cultural*, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, nosso olhar despertou para a necessidade de desenvolver um estudo que buscasse compreender como ocorrem os processos metodológicos no ensino da arte na cidade do Recife. No percurso de amadurecimento dessas idéias, nos deparamos com uma série de documentos, preservados pela coordenação do curso de Artes Visuais da UFPE, sobre um projeto educativo de extensão realizado e desenvolvido no interior mesmo da UFPE, mas que objetivava a inclusão de crianças e adolescentes que viviam no entorno do campus universitário.

O Projeto intitulado *Meninos do Campus* trouxe em seu âmago a junção de dois objetivos importantes. O primeiro era possibilitar o acesso, àquelas crianças e adolescentes, a experiências com arte, além de agregar outras formas de educação, a exemplo de questões básicas para o convívio em grupos sociais. O segundo era ampliar a possibilidade de campos de estágio para alunos do curso de Artes Plásticas, nomenclatura existente na época de funcionamento do projeto.

Desde então, uma das professoras do curso de Artes Plásticas deu início a organização e coordenação do projeto, que funcionou durante sete anos. No VII Encontro Pernambucano de Arte Educadores, houve uma homenagem àquele trabalho e à sua coordenadora por um ex-aluno, que citou o referido projeto.

Partimos, então, para dar início à exploração do material preservado pela coordenação de Artes Visuais, com o objetivo de reconstituir uma história daquele trabalho e as ações metodológicas e sociais desenvolvidas no mesmo.

## Caminhos percorridos

Entre as fontes consultadas para a pesquisa, utilizamos textos produzidos por professores colaboradores, cadernos de acompanhamento pedagógico, roteiros de atividades, slides, fotografias, atividades realizadas pelas crianças e adolescentes, entrevistas, relatórios de experiências. Além disso, um caderno de textos organizado em conjunto com a Fundação de Cultura Cidade do Recife e a colaboração do Instituto Ricardo Brennand e da Universidade Católica de Pernambuco, no qual identificamos relatos de experiências produzidos pela própria organizadora do projeto.

Descrevendo sobre a condição de alguns jovens que vagavam, de diversas formas, no entorno dos centros acadêmicos da UFPE, Vasconcellos (2008) discorreu sobre o sentimento de apoio que poderia ser dado a tais meninos e meninas, compartilhado por alguns membros do curso de Licenciatura em Artes Plásticas.



aprender ou por demonstrarem problemas de comportamento. Na arte, eles podem ousar sem medo, explorar, experimentar e revelar novas capacidades.

## Descrevendo as ações

Participaram do projeto 83 crianças e adolescentes; e, nos sete anos de sua existência, 78 alunos da graduação fizeram sua prática de estágio curricular nas atividades desenvolvidas pelo mesmo. Através dos dados de inscrição, os membros do projeto puderam traçar um perfil daquelas crianças e adolescentes que viviam à margem do que se conceituava como uma boa formação acadêmica e pessoal. Algumas características, com relação à vida familiar, vieram à tona, como, por exemplo, famílias chefiadas por mães pela ausência ou desconhecimento dos pais. Ou, por exemplo, algumas destas crianças, mesmo sendo trazidas por mães diferentes, possuíam o mesmo genitor.

Isto se tornou um desafio a mais a ser vivenciado pelos estudantes/professores de arte. A dificuldade de relacionamento entre as crianças e os adolescentes muitas vezes atingia uma rivalidade exacerbada. Notamos, assim, que era latente a necessidade de uma intervenção não só conteudista, como também um acolhimento psicossocial. Na expressão de Vasconcellos (2008), vivia-se o impacto entre tudo aquilo que se imaginava ser necessidade e a realidade em si dentro de cada participante do projeto. Vida gritante. Esse momento de confronto entre dois mundos demonstrou que, ao invés de ensinar as crianças e jovens, era necessário partir para aprender com eles.

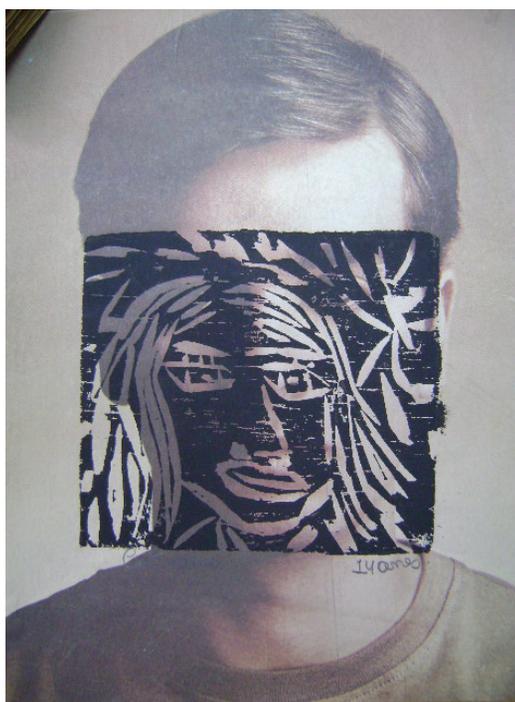
Outras barreiras precisavam ser ultrapassadas para colocar em funcionamento o projeto. Dificuldades relacionadas à burocracia institucional, à organização dos diversos setores e salas, à possibilidade de alguns apoios financeiros externos. Além disso, a aceitação da idéia do projeto por parte de outros professores e alunos dos cursos do Centro de Artes e Comunicação, que discordavam da frequência daquele público nos espaços da universidade, crianças e jovens que invariavelmente se vestiam e se portavam como frutos do meio em que foram criadas.

Contudo, superando as adversidades, a prática do ensino experimental ultrapassou os limites das aplicações didáticas e metodológicas, inicialmente preparadas pelos envolvidos no processo e que foram rapidamente adaptadas à realidade da demanda. Assim, os estudantes/professores passaram a vivenciar, de forma mais ampla, o ofício de um educador.

As crianças começaram a ser orientadas a realizar atividades de higiene pessoal, como também passaram a receber informações de como se comportar em ambientes fora de suas residências, já que precisavam transitar pelo CAC, para a participação nas aulas. Duas estudantes/professoras descreveram em seus relatos a compreensão que elas tinham do universo social com o qual se depararam, ressaltando a necessidade de ir além das práticas docentes.

Experiências pedagógicas no universo da arte, bem como reflexões que ao se voltar para a situação social dos alunos participantes, chama ao compromisso os que freqüentam uma licenciatura. Não só no campo da arte, deveriam ver na educação um compromisso político e uma ferramenta de transformação (GONÇALVES; MOURA, 2002, p. 03).

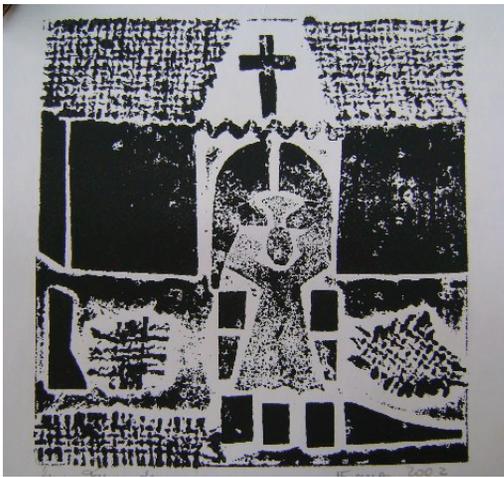
Vários professores apoiaram o projeto, ao oferecer diferentes oficinas. Nesses experimentos também foi possível explorar o fazer artístico de alguns estudantes de licenciatura, que desenvolveram pesquisas e inovaram em metodologias, a exemplo de duas alunas que desenvolveram uma máquina adaptada para realizar xilogravura com materiais mais acessíveis e práticos, ou de outra aluna que desenvolveu um caderno de referências sobre pesquisa de papel reciclado com materiais diversos.



Fonte: Álbum de Atividades Meninos do Campus. Menina de 14 anos.



Fonte: Álbum de Atividades Meninos do Campus. Meninas de 17 e 15 anos.



Fonte: Álbum de Atividades Meninos do Campus. Menino de 15 anos.



Fonte: Álbum de Atividades Meninos do Campus. Jovem de 20 anos.



Fonte: Álbum de Atividades Meninos do Campus. Menina de 17 anos.

O Instituto Ricardo Brennand foi um grande colaborador do projeto, fornecendo, durante vários anos, materiais e lanches para os alunos participantes. Além disso, possibilitava o acesso às visitas e exposições realizadas no Instituto. Outro apoio dizia respeito à compra de materiais produzidos pelos próprios alunos nas atividades do projeto. A Pró-reitoria de Extensão (PROEXT) da UFPE disponibilizou, a princípio, três bolsas para os estudantes/professores e aumentou esse número nos anos seguintes. Porém, mesmo com essa colaboração, ainda não era suficiente para atender o contingente de colaboradores. Sendo assim, o grupo de estudantes/professores, junto com a coordenação do projeto, decidiu repartir o valor conjunto das bolsas por todos, visto que os mesmos não possuíam fontes de renda e necessitavam de um suporte mínimo para continuarem a participar das atividades como colaboradores.

Quanto ao espaço físico, o projeto era realizado em duas salas do Centro de Artes e Comunicação que, anteriormente, eram usadas como depósitos de cadeiras quebradas. Com o esforço dos integrantes do projeto, essas salas foram devidamente preparadas para suprir a realização das atividades educacionais. Porém, nos últimos anos do projeto, a Universidade solicitou o maior dos ateliês em que eram praticadas as aulas, para servir a outro curso regular do CAC. Logo, houve um processo de readaptação do espaço com toda a equipe em dois ateliês menores.

O modelo político-pedagógico desenvolvido nesse projeto teve a intenção de introduzir o aluno como um agente social na luta por uma cidadania plena, através do ensino da arte. Esse ensino foi baseado no conceito de cultura freireana, no estudo da história da arte, na sintaxe visual dos elementos, na leitura, na compreensão de imagens e no fazer artístico, vinculando-os a uma dimensão utilitária e profissional, não obstante a cultura em que os alunos estavam inseridos.

Segundo Vasconcellos (2008), a arte, em sua função de criar uma cidadania estética, implica a erradicação do analfabetismo estético; resulta, pois, de toda uma visão de mundo, que é ao mesmo tempo filosófica, política, econômica, social e cultural.

As aulas aconteciam nos três turnos, com periodicidade semanal, tendo como previsão inicial duas horas de duração. As turmas possuíam um limite de trinta alunos, invariavelmente não alcançados. Existiam duas turmas por turno. A partir do ano de 2002, o projeto passou a oferecer um dia a mais de atividades, no qual aconteciam as oficinas específicas para a confecção de produtos que eram comercializados. Tais turmas eram reduzidas a 15 alunos, com o horário estendido para três horas. Essas oficinas eram de cologravura, xilogravura e monotipia; reciclagem de papel; encadernação e pintura em tecido.

Nas aulas semanais eram desenvolvidos estudos e práticas sobre História da Arte, Estética, desenho, pintura, gravura, manipulação de argila, além de visitas a algumas exposições e passeios pela cidade, fazendo uso de desenhos de observação, com foco evidente nos aspectos da cultura de nossa região e nos artistas que a ela pertencem. Adicione-se a isso um estudo que permeava a História da Arte de uma forma mais ampla, possibilitando aos estudantes transitarem entre esses dois cenários, salientando os aspectos comuns ao cotidiano enfrentados por eles.



Fonte:  
Álbum de Fotografias  
Meninos do Campus.



Fonte: Atividades. Meninos do Campus. *Vidas Vazias*. Menina de 13 anos.  
*Sanharó F.C.* Menino de 13 anos.

A essas atividades eram somadas a possibilidade de reflexão e questionamento dos alunos. O que evidenciou outro desafio para esse grupo, já que as crianças e os adolescentes tinham grande dificuldade de se expressar, achavam constrangedor colocar suas opiniões em forma de palavras escritas ou verbalizadas. Mas foi possível encontrar nas anotações dos estudantes/professores o amadurecimento dos alunos, que permaneciam sendo analfabetos gramaticalmente, e contudo conseguiam, pouco a pouco, construir um teor crítico a partir de toda a simbologia que os cercava nas atividades.

Em relação à assiduidade dos alunos, uma parte do grupo permaneceu durante todo o projeto, dando continuidade às atividades e se aperfeiçoando, enquanto outra parte era trocada, mesmo que a contragosto. Um dos motivos para que isso ocorresse foi a freqüente mudança de residência e saída do bairro das famílias de alguns deles, o que possibilitou o ingresso de outros participantes.

O projeto *Meninos do Campus* realizou anualmente exposições na Galeria Capibaribe, no Centro de Artes e Comunicação, e uma no hall do Centro de Educação, ambos na UFPE.

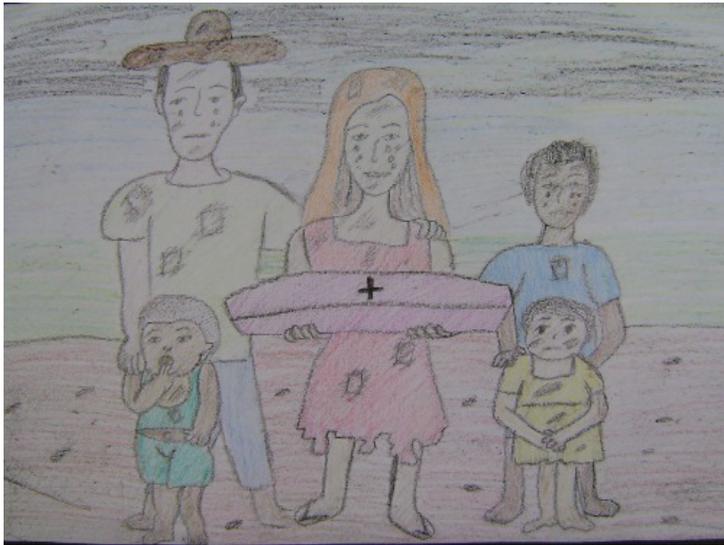
Além da divulgação para a comunidade acadêmica, o projeto articulava meios mais amplos de comunicação, a exemplo do Diário de Pernambuco. A intenção consistia em convocar a sociedade, em geral, para conhecer e participar daqueles eventos promovidos pelo grupo.

Além disso, recebeu convites para expor e comercializar seus produtos em eventos como *Vivendo o Campus* e *Domingo no Campus*.

Aos poucos, essas realizações ultrapassaram os limites da UFPE. Por exemplo, a Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF) encomendou um grande número de cartões comemorativos para presentear seus parceiros e colaboradores. A venda de toda a produção realizada no projeto era distribuída entre as crianças e adolescentes que participavam do mesmo.

Mergulhar na história desse projeto de ensino de arte impulsiona o despertar do olhar para as muitas histórias vivenciadas em outros espaços pedagógicos. Além disso, possibilita uma ampliação do ver, do entender as práticas e o universo de ações, desafios, descobertas e aprendizagens inseridas no mesmo, compreendendo melhor o lugar em que se está inserido.

Por fim, permite ainda conhecer, descobrir, desvendar as contribuições que muitos outros antes de nós exercitaram, executaram, modificaram e experimentaram, certamente, na tentativa de tornar significativa a própria existência e seu papel social viabilizando ações de acesso à arte a todos os sujeitos, sem distinção.



Fonte: Atividades. Meninos do Campus.  
Lágrimas. Menina de 13 anos.

RECIFE, SEXTA-FEIRA, 15 DE OUTUBRO DE 1999 -  
DIÁRIO DE PERNAMBUCO

## UFPe mostra talento das crianças em papel

Dr. Jagoão



**Pintura** feita por uma das crianças participantes

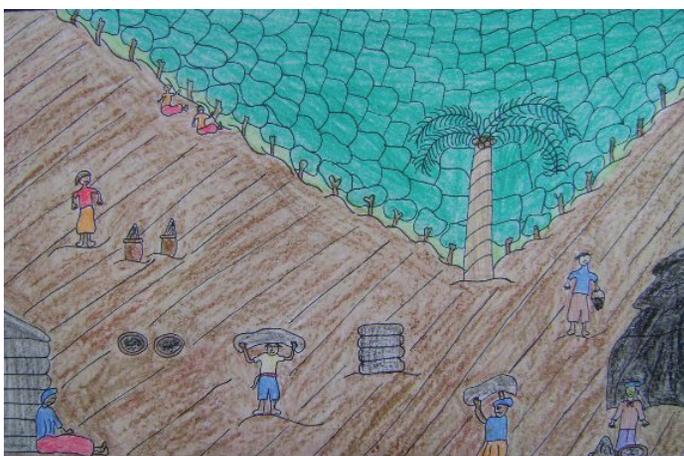
Em março deste ano foi criada a iniciativa *Meninos do Campus da UFPE*. O projeto trouxe 40 crianças carentes, que circundam as dependências da universidade, para participar de oficinas de arte (desenho, pintura, colagem, confecção de papel reciclado e técnicas simples de encadernação), aliadas a conceitos de cidadania e cultura.

Agora, o público pode conferir o resultado do trabalho dos pequenos e futuros artistas, na galeria Capibaribe do Centro de Artes e Comunicação da UFPE. A visitação acontece das 9h às 18h, até o dia 29 deste mês. No local, serão comercializados cartões com renda para as crianças.

**SERVIÇO**

Mostra do projeto *Meninos do Campus*  
**Onde:** Galeria de Arte Capibaribe do Centro de Artes e Comunicação da UFPE  
**Quando:** De 15 a 29 de outubro, das 9h às 18h  
**Quanto:** Entrada gratuita

Fonte: Diário de Pernambuco, 1999.



Fonte: Atividades. Meninos do Campus.  
*O Espantalho*. Menina de 13 anos.  
*O gosto do nosso Brasil*. Menino de 13 anos.



Fonte: Atividades. Meninos do Campus.  
*Violência*. Menino de 13 anos.

## Considerações

A realização desta pesquisa pôde reconstituir uma história do projeto aqui apresentado. Além disso, foi por meio dela que fizemos um levantamento do material disponível na coordenação de Artes Visuais, somados a outros doados pela coordenadora do projeto. A partir disso, um processo de atualização foi iniciado, pois vários dos documentos consultados se encontravam em desuso devido a seu registro ter sido realizado em mídias que já não são mais utilizadas.

Atualmente, esse material está à disposição dos interessados e continua sendo preservado pela Coordenação de Artes Visuais. O acervo contém nove cadernos de anotações dos estudantes/professores; um caderno de pesquisa sobre gravura; dois cadernos de pesquisa sobre papel reciclado, um álbum de gravuras de uma exposição; um álbum de fotografias de algumas atividades realizadas; dois DVDs de imagens diversas; cento e oitenta e nove slides de fotografias dos processos e atividades dos alunos; um DVD com vários arquivos sobre o projeto, com imagens de exposições, textos de professores; desenhos e cartões produzidos pelos alunos.

Através desse estudo nos deparamos com histórias surpreendentes, histórias entrelaçadas entre as vidas dos alunos e as descobertas pela arte. Foi possível perceber também que vínculos foram estabelecidos, mantendo-se, ainda hoje, contatos com alunos que participaram do projeto e que estão inseridos no mercado de trabalho.

O projeto *Meninos do Campus* foi encerrado concomitantemente com a aposentadoria de sua coordenadora, deixando muitos exemplos de experiências didáticas, metodológicas e sociais por meio da arte, que podem ser seguidas, reformuladas e enriquecidas em futuras ações educacionais.

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. Caminhos para a conscientização. *Revista Educação*. Set. 2011 Disponível na internet. <http://revistaeducacao.uol.com.br/textos/97/artigo233134-1.asp>. Acesso em 26 jun. 2012.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *A Imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva/ Fundação IOCHPE, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: Conflitos e Acertos*; São Paulo: Max Limonad, 1984.

DONDIS, Donis A. *Caráter e conteúdo do alfabetismo visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREIRE, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GONÇALVES, Ana Lucia e MOURA, Yesa Carrapateira. *Projeto Oficina de Gravura para os Meninos do Campus*. Relatório Final. Recife: CAC/ UFPE, 2002, 73 fls.

Diário de Pernambuco, 15 de Outubro de 1999.

Álbum de Atividades Meninos do Campus.

Álbum de Fotografias Meninos do Campus.

VASCONCELLOS, Rosa. [Relatos de experiência] *Arte&Cidadania: Meninos do Campos da UFPE – Um projeto de inclusão social*. In: Fundação de Cultura Cidade do Recife. *Diálogos entre arte e público*. Recife: Copyleft, 2008, p. 122 a 126.

# NARRATIVAS EM CULTURA E ARTE CONTEMPORÂNEA: EXPERIÊNCIA DIDÁTICA VIA MITEA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTES VISUAIS

*Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos*

*Universidade Federal do Vale do São Francisco*

## Resumo

Este artigo analisa a construção e o desenvolvimento das aulas da disciplina “Cultura e Arte Contemporânea”, ministrada a professores/alunos das redes municipal e estadual de ensino, na cidade de Juazeiro/BA, que cursam a Licenciatura em Artes Visuais do Programa de Formação Inicial de Professores - Plataforma Freire. Utilizando-se de uma perspectiva dialética no ensino de Arte e por meio da proposta Multi, Inter e Trans do Ensino de Arte - MITEA, realizei inferências e discussões sobre temáticas específicas que tratam de Cultura e Arte na contemporaneidade. Trato dos discursos desenvolvidos em formato de narrativas, percebendo a eficiência deste instrumento investigativo como sintetizador de experiências didáticas. Interpreto as discussões realizadas, permeadas por discursos entre se tornar artista, pesquisador e professor de Artes Visuais. Reflito, ao final, acerca da importância de uma formação em artista/professor/pesquisador para os cursos de Licenciatura em Artes Visuais.

**Palavras-chave:** narrativas, didática, formação do professor de Artes Visuais.

## Abstract

This article observe the development of “Contemporary Art and Culture” classes, given to teacher/students of Juazeiro/BA, who study a degree in Visual Arts Teacher Graduation Program - Plataforma Freire. Using a dialectical perspective in the teaching of Art and through the Multi, Inter and Trans Teaching Art Proposal – MITEA, I made inferences and discussions on specific issues dealing with Culture and Art in contemporary society. I develop the discourse in narratives view, understanding the efficiency of this instrument as a investigative students experiments synthesizer. Interpret the discussions, permeated by discourses between becoming an artist, researcher and professor of Visual Arts. At the end, I reflect about the importance of graduation as artist/teacher/

researcher for Visual Arts Teacher's graduations.

Keywords: narratives, didactical, Visual Arts Teacher graduation.



## 1. Passos iniciais na mediação educativa em artes visuais

Em fevereiro de 2011, iniciei a mediação pedagógica na disciplina Cultura e Arte Contemporânea (primeira no núcleo de formação básica) com a turma de professores/alunos<sup>1</sup> do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Programa de Formação Inicial de Professores – Programa Plataforma Freire, no campus Juazeiro da Universidade Estadual da Bahia (UNEB).

O Programa Plataforma Freire é mantido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e tem como objetivo oferecer cursos de graduação gratuitos e de qualidade para professores da rede estadual e municipal, que, de acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) 9394/1996, estão atuando nas escolas sem formação adequada à/s disciplina/s que trabalham.

Por não terem formação específica, os professores reproduzem conceitos, técnicas e metodologias que não se adequam às necessidades do processo de ensino/aprendizagem em arte, conforme é considerado pelo Parecer nº 09/2001<sup>2</sup> do Conselho Nacional de Educação (CNE):

[...] o professor, nem sempre consegue criar, planejar, realizar, gerir e avaliar situações didáticas eficazes para a aprendizagem e para o desenvolvimento dos alunos se ele não compreender, com razoável profundidade e com necessária adequação à situação escolar, os conteúdos das áreas do conhecimento que serão objeto de sua atuação didática, os contextos em que se inscrevem e as temáticas transversais ao currículo escolar. (CNE/CP 009/2001)

Sabendo que os professores/alunos lecionavam Artes nas escolas públicas e não possuíam formação na área, a organização das atividades na disciplina partiu da concepção de que o processo de ensino é uma construção didática desenvolvida por meio da mediação pedagógica em que professor e aluno analisam, questionam, refletem sobre o conhecimento.



1 Considero como professores/alunos devido ao fato de que antes de entrarem no curso, além de já estarem há anos como professores efetivos em escolas municipais e/ou estaduais, possuíam formação que os habilitasse para a docência, atuando no ensino de Arte, sem a formação específica para esta disciplina.

2 O Parecer Nº 09/2001, trata das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena e pode ser visualizado em: <<http://www.preg.ufms.br/DIAP/ESTAGIO/Parecer-CNE-092001.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

Organizei a disciplina em três unidades, de acordo com a ementa, tratando na unidade I dos conceitos em cultura e arte contemporânea, produção e patrimônio cultural, produção artística em Artes Visuais. Na unidade II, da integração social da arte e da cultura, identidade cultural e multiculturas, bem como narrativas visuais de memória e tradição. Na unidade III, sobre a economia da cultura e da arte, o mercado de Artes Visuais e as políticas públicas culturais no Brasil.

Em relação aos objetivos, procurei descrever e discutir conceitos em cultura e arte contemporânea, analisando e investigando concepções existentes nos textos e nos discursos narrados pelos professores/alunos.

O ensino/aprendizado foi sendo construído no processo, a partir da exposição, estudos dirigidos e leitura de imagens e vídeos. Inspirada nos ideais de Freire (2005), busquei na problematização o desenvolvimento de noções compartilhadas e debatidas em grupo, mediando e ressignificando a leitura de textos e imagens, as perguntas iam sendo feitas de acordo com os conhecimentos abordados.

Trato dos conceitos em narrativas, de acordo com os enunciados em Vasconcelos (2011b), ao explicitar a relação intrínseca de reflexão das teorias e práticas educativas e artísticas por meio do recurso às narrativas na formação de professores de Artes Visuais. Também me apoio, para construir os discursos, na perspectiva dialética em Vasconcelos (2009), que aborda a maneira como o professor se coloca nas aulas pela forma como entende seu papel social, na construção com o aluno do conhecimento significativo para ambos.

## 2. Narrativas didáticas dos professores/alunos

Os professores/alunos que cursaram a disciplina Cultura e Arte Contemporânea, trabalhavam com a disciplina Artes, seja na rede estadual ou municipal de ensino. A escolha ou a lotação destes professores na disciplina Artes nas escolas se deu devido a fatores político/pedagógicos que envolviam, principalmente, a complementação da carga horária de outras disciplinas e não a formação adequada para a área.

Foi observado um expressivo número de professores/alunos que não tinham contato anterior ou contínuo com a área de Arte como experiência artística, na produção e criação de objetos e ações. A maior parte não havia mantido ainda contato com obras de arte, museus, espaços expositivos, o sistema que funciona o mercado de arte, nem com as políticas públicas em cultura.

Decidi então solicitar que narrassem suas relações com a Arte, na construção da identidade pessoal, na escola como alunos e posteriormente como professores na área de Arte. O resultado foi composto de descrições de relações com a Arte, mas no que tange ao nível técnico e artesanal da criação, dentro de noções como “saber fazer”, “Arte é dom” e “Arte é algo belo”.





Fig. 1. Gráfico com conceitos trabalhados na Proposta MITEA

A proposta MITEA na disciplina Cultura e Arte Contemporânea guiou como concepção metodológica articulações entre os questionamentos que surgiam a cada termo, noção, imagem demonstrado, revelando um caminho em que a multiplicidade de conceitos e formulações e a interação eram parte atuantes entre os sujeitos pedagógicos.

Procurei distribuir os percursos, via MITEA, durante a disciplina, de forma que saberes construídos e adquiridos eram observados e analisados, consolidando-se em debates e na discussão com o grupo, especialmente sobre os critérios avaliativos e aplicação da avaliação.

Assim, na primeira aula, procurei discutir sobre os conceitos que envolvem a Cultura e a Arte, perguntando aos professores/alunos que noções possuíam sobre estas duas áreas e como poderíamos trazê-los para a noção de contemporaneidade.

Analizamos, juntos, a contemporaneidade relacionando-a com a pós-modernidade, de acordo com as enunciações de Santos (2004, p. 7-8). Consideramos o pós-modernismo como uma denominação aplicada às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades desde a década de 1950, quando por convenção se encerra o modernismo e tomando consistência com o movimento da Arte Pop nos anos 1960.

Compreendi que era importante fazer uma análise de imagens que pudessem tecer noções sobre a cultura e a arte na contemporaneidade, no contexto histórico em que foram produzidas, procurando não só significados, mas entender a abrangência dos termos.

Houve um consenso de que a cultura é um conceito amplo determinado pelas

---

do, em redor dele não há uma linha que o fecha, mas um pontilhado permitindo abertura ao diálogo. No centro, está o ensino de arte, plataforma na qual acontecem as práticas pedagógicas não lineares podendo o professor se utilizar dos conceitos (narrativas, visualidades, produção artística e discurso visual) e das ações (problematizar, interpretar, analisar, criar, construir, contextualizar), conforme seu planejamento.

relações sociais e envolve a necessidade de deixar registrado como memória costumes, identidades, etc. A cultura então, trata da arte, por meio das manifestações expressivas, produção artística, entre outras possibilidades. Intenso foram os comentários sobre o que poderia ser considerado arte ou não, ficando acordado a exibição de mais imagens de obras de artistas com produção após 1950, de forma a analisar a arte pós-moderna ou contemporânea.

Aliando o que vinha sendo discutido, na segunda aula fomos todos visitar a exposição do artista plástico Cláudio Tozzi, na Galeria Ana das Carrancas, do SESC Petrolina (vide Fig.2). A mostra se intitulava “Canteiro de Obras” e tinha boa parte dos trabalhos dentro da tendência contemporânea de criação: a busca por uma poética que define o trabalho do artista em períodos de inspiração no uso de materiais e métodos criativos.



Fig.2: Turma na mostra *Canteiro de Obras*, de Cláudio Tozzi, Galeria SESC Ana das Carrancas, 2011.

Neste momento, diversos diálogos surgiram sobre as características das obras, em pinturas e instalações que demonstravam fases de criação. Percebi que muitos dos professores nunca haviam visitado uma mostra expositiva de trabalhos artísticos e procurei retirá-los do mero deslumbramento para um posicionamento mais crítico perante o que era visto, inserindo perguntas que analisavam o período, e os elementos visuais que as obras revelavam.

Nas aulas seguintes, durante os seminários, vimos e revimos conceitos em política

públicas culturais, analisando os editais para a área de cultura e as leis de incentivo à cultura no Brasil e o papel destas políticas como ações de transformação e construção da sociedade. Percebemos a influência das políticas públicas culturais nas produções artístico/culturais e na consolidação de trabalhos no mercado de Arte.

Ao garantir a liberdade e a diversidade cultural, expliquei que as políticas públicas culturais funcionam como elementos dinamizadores do mercado de Arte, veia de divulgação, formação de público e de desenvolvimento de espaços para artistas das mais variadas vertentes criativas.

Na continuidade das discussões com os professores/alunos, questionamos o que rege a economia da cultura, na qual o entretenimento e as diversões são alguns dos principais efeitos da distribuição dos trabalhos artístico/culturais às massas, promovendo geração de emprego e renda em sua multiplicidade de versões, releituras, adaptações e renovações.

Alguns professores/alunos atestaram que em sua experiência pedagógica estas definições sofreram pré-conceitos promovidos pelas visões difundidas massivamente pelos cursos de graduação e formações continuadas que realizaram, concluindo em seus discursos que foram influenciados também pela visão da elite econômico/cultural no que é considerado como “tradição” em Cultura e Arte.

Nos debates, a maioria concordou na noção de que a Cultura agiria então como indicador e diferenciador da identidade dos indivíduos que a produzem e consomem em um movimento contínuo de construção, desconstrução, reconstrução do que é considerado como Cultura e, por conseguinte, como Arte.

A importância do registro da produção artístico/cultural, da memória percebida como parte indispensável da identidade social e a questão que envolve a preservação do patrimônio cultural (material e imaterial), fez com que os professores/alunos trouxessem à tona o debate acerca das aulas de Arte envolverem nas instituições educacionais conteúdos que abordem a educação patrimonial.

Dei exemplos de aulas de Arte que trabalham por meio da concepção MITEA, da educação infantil ao ensino médio, solicitando uma busca de respostas às problematizações que lançava e descrevia na lousa.

Dialogando criticamente conceitos, temas e questões relevantes, os processos didáticos na disciplina mediados pela MITEA, possibilitaram a visualização da Cultura e da Arte como vetores de desenvolvimento e como fatores de integração e coesão da sociedade.

#### 4. Por uma formação do artista/professor/pesquisador

De acordo com minha experiência como docente na universidade, entendo a formação do professor em arte, especificamente na licenciatura em Artes Visuais, como

fruto de vieses distintos que se intercomunicam na construção da identidade docente: a formação artística, a formação pedagógica e a formação em pesquisa/científica.

Considero que é necessário a experiência em práticas artísticas ao professor de Artes Visuais, como ferramenta didática ao exercício de seu trabalho e execução/explicação do uso de materiais e técnicas ao aluno. Também que este exercício esteja fundamentado em teorias e fundamentos que reflexionem sua didática, desenvolvida ao longo das disciplinas e dialogada nas práticas de ensino/estágios.

Para isso, dispus com o grupo de professores/alunos a realização de uma *performance* grupal, que relacionasse as discussões teóricas e leituras de imagens e vídeos com uma prática artística. Solicitei que trouxessem materiais e a ideia pronta na última aula, que deveria tratar também da avaliação da disciplina.

O resultado (vide Fig. 3) foi uma *performance* sobre a música “Comida”, composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto, na qual, de um lado, um deles enunciava a parte em que se questiona (“Você tem sede de que? Você tem fome de que?”) e o restante afirmava com trechos da música a necessidade da arte na vida.



Fig. 3: Com toda a turma, no último dia de encontro, após performance grupal na avaliação da disciplina Cultura e Arte Contemporânea, 2011.

Após a atividade de performance, compreendo como essencial o relacionar com as práticas artístico/pedagógicas, em que se produz, ensina e aprende, das concepções teóricas trabalhadas em uma disciplina na universidade. Assim, percebe-se que o viés do pesquisador é estimulado, na comunicação das conceituações e práticas pedagógicas, produtos artísticos, entre outras questões a serem divulgadas para além dos muros da universidade e das escolas.

Refletindo acerca da formação do professor de Artes Visuais no Brasil, Richter (apud OLIVEIRA; HERNANDEZ, 2005, p.54) aponta que a formação do professor deverá ser múltipla, sendo que somente por seu conhecimento e domínio das diferentes teorias em ensino das Artes Visuais estará apto a desempenhar coerentemente seu papel de agente cultural e pedagógico.

No curso de Licenciatura em Artes Visuais da UNEB, a formação do professor que já está na sala de aula lecionando a disciplina Artes, seja no Ensino Fundamental, Educação de Jovens e Adultos (EJA) ou no Ensino Médio em escolas públicas municipais e estaduais, se constitui como caminho indispensável a construção desse professor/aluno.

Para muitos deles, ser licenciado em Artes Visuais é um “abrir de portas” pedagógico, oportunidade de formação incentivada pelos incentivos de novas políticas públicas educacionais, afirmada em depoimento em e-mail que recebi após o término das atividades por uma das professoras/alunas muito participativa durante as aulas presenciais e também em debates virtuais, como pode ser visto em seu relato:

Agora estou no caminho de alcançar meu objetivo, me tornar uma professora licenciada em Artes...cada novo modulo tenho mais certeza que estou no caminho certo e pretendo ir longe, nesta área do conhecimento. A Arte é algo que me fascina e percebo isso também na maioria dos alunos. (GONÇALVES, 2011)

A formação na área específica de atuação traz uma ampliação pedagógica necessária ao professor/aluno em conceitos e fundamentos que envolvem Cultura e Arte, compreensão e construção de processos criativos em produções artísticas e investigação de temas, conteúdos e processos didáticos em pesquisas.

O perfil do egresso em cursos de licenciatura em Artes Visuais, atualmente, está pendendo cada vez mais para as necessidades do mercado de trabalho, do profissional que é também MIT na atuação: o artista/professor/pesquisador, que de acordo com Irwin (2008) é compreendido como profissional que realiza um processo a/r/tográfico, ou seja, mediador de diversas potencialidades da produção poética, do ensino e da pesquisa em Arte.

Estes profissionais vêm adquirido espaços mais amplos, em que seu campo de trabalho é situado, seja em instituições de ensino formal (escolas e universidades), ensino não-formal (ONG's, escolas de artes, entidades associativas, hospitais, etc.), seja em assessoria educacional, em projetos e editais culturais.

No trabalho de Almeida (2010), as ações que o professor de artes opta por trabalhar nas aulas de artes visuais são analisadas por meio da ênfase com que dão a determinados aspectos. São os seguintes: imaginação, criatividade, forma, contexto, representação mimética, história da arte, leitura da obra de arte e técnicas do aprendizado artístico.

Como Almeida, entendo que os desvios didáticos que a disciplina Arte atravessa no currículo escolar e na prática docente partem da ênfase com que os profissionais que lecionam a disciplina dão a determinados pontos de visão, advindos de formação não adequada em teorias e práticas artísticas, o que é percebido e diagnosticado, infelizmente, em grande maioria das instituições educacionais nordestinas e boa parte das brasileiras.

Enfim, a experiência de ensino na UNEB com professores/alunos me fez compreender que a valorização da disciplina Arte no currículo escolar brasileiro depende diretamente da maneira com a qual é dirigida e visualizada a formação do professor que leciona a disciplina. É fundamental que ele tenha consciência da relevância da área de Arte como conhecimento, pois:

A arte não é apenas básica, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, a arte representa o melhor trabalho do ser humano (BARBOSA, 2009, p.4).

Em suma, a formação do artista/professor/pesquisador em uma licenciatura em Artes Visuais, que atravessa entendimentos múltiplos em Cultura e Arte, é uma referência na formação de indivíduos, que não só respeitam a diversidade artístico/cultural, mas dialeticamente constroem sentidos e significados que desdobram, transformam e revolucionam saberes ao construir e constituir narrativas reflexivas.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser Artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Ed; UNESP, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GONÇALVES, Rubenilde da Silva. *Re: Como me tornei professora de Artes*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [flapedrosa@gmail.com](mailto:flapedrosa@gmail.com). Acesso em: 07 de março

de 2011.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian. (org.). *Interterritorialidade: mídias, contexto e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo ; Edições SESC SP , 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. A formação do professor de artes visuais em uma perspectiva internacional: implicações para o ensino de arte no Brasil. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; HERNANDEZ, Fernando. (Orgs.). *A formação do professor e o ensino das artes visuais*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VASCONCELLOS, Celso dos Santos. *A construção do conhecimento em sala de aula*. São Paulo: Libertad, 2009.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. *Proposta Curricular de Juazeiro – Direito de Aprender: Artes. 1º ao 9º ano do ensino fundamental*. Juazeiro – BA: Gráfica Obelisco, 2011.

---

\_\_\_\_\_. *Narrativas no ensino de Artes Visuais em Juazeiro/BA e Petrolina/PE*. 2011b. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, PB, 2011a.



# ARQUITETURA DO ESPETÁCULO: UM TEATRO PARA A PROVÍNCIA

*Izabel Concessa P. de A. Arrais*

*Universidade Federal de Pernambuco*

## Resumo

O presente artigo volta-se para o período de construção de um dos mais antigos edifícios teatrais do Brasil, erguido na primeira metade do século XIX na cidade do Recife: o Teatro de Santa Isabel. A intenção do texto é analisar a importância do teatro como exemplar da arquitetura neoclássica no conjunto de obras urbanas que visava a modernização, e o papel que desempenhou para as elites, no projeto de inserção de Pernambuco num ideário de progresso e de civilização.

**Palavras-chave:** arquitetura; modernização; neoclassicismo; teatro

## Abstract

This article addresses the period of construction of one of the oldest theater buildings in Brazil, erected in the first half of the 19th century in the city of Recife: the theater of Santa Isabel. The paper intends to analyze the theater's importance as a model of neoclassical architecture in the set of urban works that aimed to modernize Pernambuco, and the role that elites played in the project of inserting the province into a vision of progress and civilization.

**Keywords:** architecture, modernization, neoclassicism, theater



Torna-se bastante sensível Snrs., nesta rica e populosa cidade a falta de um Teatro Público que ofereça aos seus habitantes uma licita e honesta distração, havendo apenas com este nome uma casa particular tão acanhada e péssima que ninguém a ela concorre, e tendo

semelhantes estabelecimentos merecido em todos os tempos a proteção dos governos pelas vantagens que deles resultão à civilização e moralidade dos povos, julguei conveniente mandar levantar a planta e fazer o orçamento de um Edifício que sirva de Teatro Público nesta capital. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 mar.1839)

Com este pronunciamento feito por ocasião da abertura dos trabalhos da Assembleia Legislativa, em 10 de março de 1839, o presidente da província de Pernambuco, Francisco do Rego Barros, anuncia a construção de um novo teatro público para o Recife. Francisco do Rego Barros, barão, depois conde da Boa Vista, iniciava um governo que se distinguiria pelo impulso dado à renovação na vida material e cultural da província.

A lenta renovação dos costumes já tivera início no Rio de Janeiro, com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808. A abertura dos portos, que sucedeu à chegada da Família Real, marca, no Brasil, o início de um processo de renovação econômica, política, social e cultural na antiga colônia, a começar pela obtenção da condição de Reino Unido. A abertura dos portos, por sua vez, trazia mercadorias europeias, especialmente inglesas e francesas, que puderam, então, ter entrada no mercado brasileiro a preços inferiores àqueles praticados por comerciantes portugueses (GRAHAM, 1973).

No Recife, essa influência das mudanças não se restringe ao consumo mais diversificado de mercadorias, que davam entrada no país, resultado da dinamização comercial ocorrida com o fim do monopólio colonial. Era evidente a influência de modelos franceses e ingleses nos costumes, moda, ideias. O processo era intensificado com o desembarque de artistas, técnicos, negociantes, alfaiates, médicos, cirurgiões, cozinheiros, alguns dos quais se estabeleceram definitivamente na província. A capital pernambucana vivia um processo semelhante, embora em dimensões muito modestas, do que havia ocorrido na Corte, a cidade do Rio de Janeiro, com a chegada, depois da abertura dos portos, da Missão artística francesa, em 1816 (PRADO, 1989).

Essas mudanças, contudo, não se deram de modo abrupto e sem obstáculos. Naquela sociedade de valores patriarcais fortemente arraigados, da primeira metade do século, as transformações advindas do contato com essas culturas europeias ocorreriam lentamente. Podemos visualizar as transformações sociais ocorridas no período, por exemplo, observando a condição da mulher e o papel que a moda passa a assumir entre as mulheres e as famílias das classes altas. A esse respeito, o francês Tollenare, tendo residido no Recife entre 1816 e 1817, observou a proliferação das mercadorias chegadas da Europa, revelando, porém, que isso não correspondeu, num primeiro momento, à presença das mulheres das classes elevadas nos espaços públicos. O comerciante francês escreveu:

As lojas estão sortidas de mercadorias da Inglaterra e da Índia; negras percorrem as ruas oferecendo à venda lenços e outras fazendas

que trazem em cestos sobre a cabeça: os seus pregões se misturam aos cantos dos negros carregadores. Não se vê absolutamente mulheres brancas na rua (TOLLENARE, 1978, p. 20-21).

De fato, essas mulheres não precisavam sair para fazer compras. Para isso havia os escravos domésticos. Ou então recorriam aos vendedores ambulantes, que ofereciam suas mercadorias de porta em porta. Quando a família recebia visitas masculinas as mulheres não apareciam, nem mesmo para sentar-se com os visitantes à mesa. Não eram vistas a respirar o ar fresco na ponte da Boa Vista, como faziam os homens. Isso só acontecia muito raramente, como informaram a Tollenare, em noites de luar (TOLLENARE, 1978). No mais, eram as saídas para as festas religiosas. Quanto ao universo das mulheres pobres, pelo menos na cidade de São Paulo, sabemos que a realidade era diferente, e elas eram uma presença inegável nas ruas (DIAS, 1995).

Numa sociedade onde, segundo a observação insistente de Tollenare, faltavam divertimentos públicos, as festas religiosas, como as missas de domingo, eram a única ocasião de sociabilidade pública, quando as pessoas podiam estabelecer contatos pessoais, se exhibir, iniciar namoros secretos. Foi o que Tollenare observou nas igrejas do Recife. Foi sobre isso, também, que um crítico dos costumes, o padre Lopes Gama (1983), pouco tempo depois, iria fazer incidir suas observações ferinas.

Lentamente, esses costumes iam se modificando. O inglês Henry Koster, que veio a Pernambuco em duas ocasiões, também testemunhou essas mudanças. Na sua segunda visita, em 1817, apenas oito anos depois do seu primeiro desembarque na cidade, ele já observava transformações consideráveis nos costumes, não deixando de registrar os efeitos cômicos, aos olhos europeus, da renovação ocorrida no campo da moda entre as mulheres pernambucanas (KOSTER, 1978). Na década de 40, outro visitante estrangeiro notava que as mulheres já apareciam para receber, e o costume de um recolhimento maior parece que perdurava apenas nos engenhos (FREYRE, 1960).

A evolução nos meios de transporte foi fundamental nessa nova situação, especialmente com o aparecimento de novos meios de locomoção, os palanquins, ou cadeirinhas de arruar, que circularam na cidade durante a primeira metade do século. Conduzidos por escravos, esses meios de transporte permitiram às mulheres de condição social uma primeira exploração dos espaços públicos da cidade. As transformações sociais eram testemunhadas também nas mudanças arquitetônicas: a intensificação do convívio social é acompanhada pelo desaparecimento das gelosias, que protegiam a família dos olhares da rua (FREYRE, 1985). Inaugurava-se uma nova fase nas relações entre os sobrados patriarcais e a rua, e, ainda, nas palavras de Gilberto Freyre, uma “nova fase nas relações entre os dois sexos”. (FREYRE, 1951, p. 347)

Aos poucos, o interesse pelas atividades sociais vai se intensificando e as mudanças são bastante visíveis entre a época de Tollenare e a época da administração Rego Barros, três décadas depois. Tollenare (1978), que tanto reclamara da ausência de vida social na cidade, mostrava uma perspectiva otimista, escrevendo que ouvia os morado-

res do Recife comentarem a intenção das autoridades governamentais de estimular o gosto pelas reuniões sociais. De fato, entre as décadas de 1830 e 1840, o Recife mudara consideravelmente. O próprio mapa da cidade, de 1844, o demonstrava. A cidade se expandira segundo um processo que marcaria toda sua evolução territorial posterior, adensando suas áreas secas habitadas e ocupando os mangues por meio de aterramento.

Os equipamentos urbanos do Recife atestavam isso. Na década dos 40, o Recife recebia nas suas ruas uma condução coletiva puxada a cavalo, começavam a funcionar os chafarizes, e, ainda em 1839, quando os lampiões de azeite de peixe e carrapato foram substituídos pelos lampiões a gás, tinha início o que Mário Sette (1952, p. 280) chamou “indícios de um sistema de iluminação pública.” Formas de associação, indicando novas formas de sociabilidade além das irmandades, já haviam surgido, como as sociedades recreativas ou “clubs”. Um exemplo era a “Sociedade Apolínea”, frequentada pela elite do Recife, que promovia bailes frequentados pelas senhoras. O francês Louis-Léger Vauthier compareceu a um desses bailes no início da década de 1840, observando que o ambiente era perfeitamente francês, os vestidos das senhoras idênticos aos de Paris, possivelmente copiados dos modelos dos jornais de moda parisienses, e que se dançavam quadrilhas com figuras praticamente idênticas àquelas que ele dançara em França. Nessas bailes nada faltava. Eram servidos fartamente bolos, vinhos, licores, suco de frutas, chás (FREYRE,1960).

Por outro lado, um escritor local e crítico dos costumes, o padre Lopes Gama, via assim as mudanças nas vestimentas e nos costumes dos recifenses:

Quão diverso vai o mundo  
Meu amigo, do que era!  
Até cá por estes mattos  
Outra lei pra tudo impera.  
Pasma de ver os matutos  
Como andam gadelhudos  
Já vestidos à francesa  
Petimetres, e barbudos.  
Matão-me aqui os ouvidos  
Com bailes, e com boqués  
Fallando continuamente  
Em quadrilhas e soarés.  
(GAMA,1983,p.302)

De fato, a cidade era transformada por um conjunto de novos costumes, que podemos perceber na enumeração feita por Gilberto Freyre:

...o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata. Também roupa de homem menos colorida e mais cinzenta; o maior gosto pelo teatro, que foi substituindo a igreja; pela carruagem de quatro rodas, que foi substituindo o cavalo ou o palanquim... (FREYRE,1951,p.952)

Esse maior gosto pelo teatro, que passava a romper o monopólio das atividades sociais da igreja, impunha um espaço adequado para receber as elites, onde elas pudessem apreciar uma arte elevada e exercitar as novas exigências de sociabilidade. Esse processo encontrava correspondência num movimento de amplitude mundial. No século XIX multiplicaram-se os edifícios teatrais em todo o mundo. A prosperidade da burguesia impulsionou as edificações, nas grandes cidades europeias, sobretudo na segunda metade do século, sob a influência da reforma urbana de Paris empreendida por Haussmann. “A orgia de construções”, como chamou Hobsbawm (1982, p. 289), também incluiu a construção de grandes teatros. A burguesia emergente acorria aos teatros, prestigiando o balé, a ópera, o drama, símbolos da aristocracia que ela ansiava imitar, impulsionando o surgimento de novas casas de espetáculo. Essa expansão da arquitetura teatral é demonstrada por Hobsbawm (1982) no mapeamento das óperas das cidades europeias entre 1847 e 1875.

No Recife toma forma, então, a ideia da construção de um Teatro Público. A construção de uma casa de espetáculos era uma exigência que acompanhava a formação de uma sociedade que passava a adotar modelos culturais característicos da ordem burguesa, e sublinhava as atividades mundanas que realçavam a elegância, o refinamento e a cultura de origem europeia, marcadamente francesa.

O homem que forneceu as condições administrativas para que essas transformações ocorressem foi Francisco do Rego Barros, o Barão da Boa Vista. Ele estudara em Paris, onde obtivera o diploma de bacharel em ciências matemáticas. Era um homem de “maneiras afáveis e ar cordial”, segundo a primeira impressão que guardou dele o engenheiro Vauthier. Para Joaquim Nabuco, Rego Barros “formado em Paris, guardou as maneiras da Restauração até o fim da vida, o mesmo ar e tom de *grand seigneur*”(FREYRE,1960,p.548).

Esse administrador esteve à frente do processo de abertura de Pernambuco às influências francesas e de modificação dos padrões de sociabilidade e vida cultural da província. O governo de Rego Barros iniciou um processo de ampla modernização das estruturas materiais da província, concentrado especialmente sobre a capital, Recife. Seu programa administrativo assentava-se sobre dois pontos básicos: a criação de infraestrutura para o escoamento da produção agrícola e criação de redes de serviços públicos urbanos, por um lado; e, por outro, o embelezamento e a organização do espaço urbano, com a construção de edifícios públicos com inspiração em modelos arquitetônicos modernos, dotando, sobretudo a capital, de consideráveis “equipamentos públicos culturais” (ZANCHETTI,1989, p.184)

A transformação da realidade material era uma necessidade apontada desde o início da década de 30, quando o então presidente da província, Manoel de Carvalho Paes Siqueira, em discurso dirigido à Assembléia Provincial, reconheceu a necessidade premente de se adotarem medidas no sentido de equipar a cidade de meios que facilitassem o trânsito do povo, bem como o transporte do açúcar até o porto, feito precariamente nas costas de animais, lançando justamente o argumento da reprovação da parte do estrangeiro sobre a cidade. Segundo a autoridade, “o estrangeiro, que pela primeira vez aporta a uma província de tanto nome” acaba presenciando “o vergonhoso espetáculo de nossas pontes”, de modo que “forma de nosso Povo, ou de seus governantes a mais lastimosa idéia...” (Diário de Pernambuco, 6 abr. 1835).

As deficiências de infra-estrutura material da província eram muitas e algumas delas comprometiam seriamente sua estrutura produtiva. Inexistiam estradas ligando o interior à capital. Apenas caminhos toscos, que levavam os gêneros de exportação até o porto, e ainda assim em condições precárias. A falta de serviços públicos urbanos, como água, iluminação e esgoto, e a persistência de práticas que depois das primeiras décadas do século XIX iam sendo condenadas pelas autoridades médicas, como os enterramentos no interior das igrejas, deixava a cidade ainda mais exposta às epidemias.

É com o Barão da Boa Vista que os melhoramentos materiais são eleitos como o principal ponto de programa de governo. Ele obteve autorização da Assembleia Legislativa para contratar engenheiros e técnicos estrangeiros, reorganizou a Repartição de Obras Públicas e deu início a um intenso programa de realizações. A transformação da fisionomia urbana do Recife fazia parte de um projeto político que pretendia aproximar a cidade dos padrões urbanos franceses e ingleses. Cumpria, em pouco tempo, vencer o atraso e traduzir os ideais de Progresso, que apresentavam pelo menos dois sentidos, a convicção de uma História que marcha sempre para a frente e o aperfeiçoamento da sociedade por meio do emprego da tecnologia e da ciência (DUPAS, 2006). Por essa razão, se de um lado a preocupação da administração Rego Barros era com obras voltadas para o incremento das estruturas produtivas, por outro, voltava-se para a dinamização das atividades sociais dentro do padrão burguês europeu.

A esteira do lento processo de transformação que tem início com a vinda da família Real para o Brasil, especificamente no domínio das diversões teatrais, compreende o fim das Casas de Ópera, como eram aqui nominadas as casas de espetáculos até o século XVIII. De fato, uma das primeiras providências de D. João VI ao instalar-se no Brasil foi mandar construir um “teatro decente”, digno da família real e da Corte, o Real Teatro de São João. As famílias de elite, imitando a Família Real, passaram a frequentar assiduamente o Teatro; as mulheres ostentando jóias e vestes finas e os homens, suas condecorações (CACCIAGLIA, 1986).

Pernambuco também precisava construir um teatro que demonstrasse a sua importante posição no contexto político e econômico do Império. Ostentar símbolos de arte e de cultura, nesse momento, traduzia a necessidade de a província acompanhar a Corte e demonstrar o grau de civilização e prestígio da elite pernambucana. Enfim, o

Recife precisava de um teatro que reafirmasse sua posição de centro social e econômico da região. Alcinhada de Capoeira, a Casa de Ópera de que a cidade dispunha, construída em 1772, era, segundo informa Pereira da Costa (1944, p. 226) “um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse seu fim.” Em 1816, assim Tollenare (1978, p.22) se referia a essa casa de espetáculo, ao descrever a parte norte do bairro de Santo Antônio: “Perto dali acha-se também a prisão, vizinha de uma casa de aspecto bastante mesquinho a que chamam de sala de espetáculo. As representações acham-se interrompidas por causa do luto da rainha”.

Em março de 1839, Rego Barros anunciou na Assembleia Legislativa a decisão de construir um teatro público para a cidade e em 30 de abril daquele mesmo ano, por meio da lei número 74, autorizava sua construção, a fim de que, como dizia o *Diário de Pernambuco*, a província pudesse dispor de um teatro que estivesse “a par de sua civilização e aumento” (*Diário de Pernambuco*, 26 jun.,1839). Em setembro de 1840 chega ao Recife, contratado pelo governo do Barão da Boa Vista, para trabalhar na Repartição de Obras Públicas, o engenheiro francês Louis-Lèger Vauthier, cuja principal tarefa era projetar e construir um novo teatro.

Era justamente a construção do teatro a obra pela qual o Barão demonstrara um zelo especial. A ideia da construção de um teatro elegante, apropriado para receber as famílias ilustres da província e abrigar companhias teatrais estrangeiras, trazendo espetáculos de elevado padrão artístico, sediando atividades culturais e sociais das classes altas, havia sido acalentada por Rego Barros desde que assumiu a presidência, quando lançara na Assembleia a proposta de sua construção. A importância do teatro no projeto de modernização evidenciava-se a partir da escolha de um engenheiro, trazido da França, para ocupar-se prioritariamente dele. Encarregado das obras de modernização e embelezamento da cidade, Vauthier recebeu como tarefa principal a elaboração da planta do teatro e o acompanhamento das obras de edificação.

O teatro foi construído a partir de procedimentos técnicos não usuais no Brasil, ignorados por engenheiros e mão de obra locais, contando com a colaboração de vários técnicos e operários estrangeiros, sem os quais a realização do projeto de Vauthier não seria possível. Grande parte dos materiais empregados na obra e objetos de decoração vieram da Europa. De fato, os engenheiros estrangeiros e seus discípulos tiveram uma destacada importância na modificação dos ambientes e aperfeiçoamento das formas de construção.

Esse aperfeiçoamento técnico, entretanto, revelado nas obras dos engenheiros ligados à Academia, no Rio de Janeiro, e nas obras do engenheiro Vauthier, no Recife, dependia da importação de equipamentos, que acabava estimulando e reforçando a inserção do Brasil no mercado mundial. Sua concretização, afirma Reis Filho (1995, p.120), “estava na dependência, para todos os elementos de acabamento, de materiais importados. Traziam-se da Europa vidros, ferragens, mármore, luminárias, calhas, e até mesmo telhas e madeiras para portas, janelas e estruturas de telhado.”

O teatro de Vauthier figuraria entre os mais importantes exemplares da arquitetura

tura neoclássica no Brasil. A chegada da Missão Francesa no Rio de Janeiro em 1816, trazida por D. João VI, marca a entrada do neoclassicismo no país, pelas mãos de artistas e arquitetos, entre eles Grandjean de Montigny, responsável pelas obras realizadas na Corte. Pelo contato direto com o velho continente, Rio de Janeiro, Belém e Recife desenvolveram estilos arquitetônicos em voga na Europa, integrando-se nos moldes internacionais de sua época.

Não só pelas artes que no seu palco tomavam lugar, mas pela arquitetura, era clara a importância dada ao teatro na educação da sensibilidade e no fornecimento de conteúdo espiritual à população. A arquitetura neoclássica do espetáculo com seus foyers, suntuosas escadas, salões, espelhos, lustres, estimulava a adoção de determinados hábitos sociais. Discorrendo sobre os argumentos justificadores da persistência das formas clássicas na arquitetura, Leonardo Benévolo (2009, p. 62) afirma que

ou se recorre às supostas leis eternas da beleza, que funcionam como uma espécie de princípio de legitimidade na arte [...] ; ou invocam-se razões de conteúdo, isto é, sustenta-se que a arte deve inculcar as virtudes civilizadas, e que o uso das formas antigas faz lembrar os nobres exemplos da história grega e romana; ou então, mais simplesmente, atribui-se ao repertório clássico uma existência de fato, graças a moda e ao hábito.

Arquitetura compacta, o neoclassicismo apresenta formas geométricas, linhas volumétricas horizontais dominantes em relação as linhas verticais, frontões, colunas e pórticos. As ordens arquitetônicas são elementos fundamentais da arquitetura clássica. O uso das ordens, para os arquitetos antigos e renascentistas, era garantia da perfeição arquitetônica. Compreende-se por “ordem” uma unidade coluna-viga, construída em proporções padronizadas e complementada por um conjunto de ornamentos, que aparecem como elementos decorativos ou estruturais em pórticos. Além das quatro ordens – etrusca, dórica, jônica e coríntia – descritas por Vitruvio, autor do único tratado de arquitetura remanescente do período Antigo, o classicismo renascentista acrescentou a ordem compósita, inspirada no Coliseu romano, formando, essas cinco ordens, os elementos essenciais da composição arquitetônica clássica até o final do século XIX. Valorizando o material em si, como tijolo, pedra calcária, mármore, granito, e fazendo uso de materiais nobres, a arquitetura clássica busca a imponência e a simetria. A ideia de grandiosidade e força é visível no exterior dos edifícios. É uma arte intelectual, guiada pela razão e o caráter moralizante e político é claramente presente. A arquitetura urbana deve responder as necessidades sociais com edifícios destinados a funções públicas.

O teatro ocupava uma área de aproximadamente 1182m<sup>2</sup>, excluindo-se o pórtico com 61m<sup>2</sup>. A dimensão total do edifício apresentava proporção de um para dois

entre largura e profundidade. O corpo anterior e o corpo posterior tinham as mesmas dimensões na proporção de três para um entre largura e profundidade. Vauthier fez uso da ordem dórica para o piso superior, da ordem toscana para o piso térreo e da ordem coríntia para as colunas do interior do edifício, tanto para as colunas menores que sustentam os camarotes, como para as maiores que suportam o teto da sala de espetáculos. O engenheiro assim se refere ao seu projeto:

As ordens de arquitetura exteriormente empregadas no edifício são a Toscana até a altura do primeiro andar, e a Dórica daí para cima. Todos os ângulos salientes são adornados com pilastras. O pórtico compõe-se de uma arcada com cinco vãos ou arcos e dez colunas na mesma ordem, de modo que a frente principal apresenta duas ordens de colunas superpostas com a mais bela simetria. Sobre o pórtico vai um terraço com um parapeito de balaústres de pedra, e pilastras adornadas com diferentes esculturas. Sobre os dois corpos extremos há mais outros dois terraços com toda a largura do edifício, cujos parapeitos devem ser adornados, na frente principal com estátuas e do lado do rio com vasos de grandes dimensões. Todo o pórtico e a frente principal são da mais bela cantaria mandada vir expressamente de Lisboa já lavrada (Correspondência das Obras, 1950, p. 83)

Os pisos inferior e superior eram ladeados por janelas e portas em arco pleno, sendo sete no corpo central, duas no corpo anterior e duas no corpo posterior, somando um total de onze aberturas laterais em cada piso. A parte mais alta do edifício, a central, apresentava óculos elípticos na altura da quarta ordem dos camarotes. O piso inferior comportava vestíbulo, casa da guarda, porteiro e bilheteria no corpo anterior; palco e plateia – esta com quatro ordens de camarotes, cada uma com vinte e um camarotes – no corpo central; camarins, oficinas, sala do empresário e dependências para atores e técnicos no corpo posterior. No piso superior situava-se o salão nobre luxuosamente decorado. O acesso às ordens de camarotes dava-se pelas escadas situadas nas extremidades de corredores que ladeavam a sala de espetáculos.

Abreu e Lima orgulhava-se de que o palco do *Teatro de Pernambuco*, com sete ordens de bastidores, urdimento, porão, estivesse dotado de todos os recursos necessários à cena:

O assoalho está disposto de maneira que se possam fazer rapidamente todos os jogos scenicos e todas as mudanças, que hoje se admiram nos mais modernos theatros da Europa. Sobre a scena está tudo feito e calculado pelo modelo dos mesmos theatros. (LIMA, 1983, p. 406-408)

O engenheiro também planejou nos menores detalhes a decoração do teatro como se pode deduzir da recomendação seguinte:

As bambolinas da boca do theatro serão compostas de duas partes: a de riba feita à imitação de huma cortina estirada, com franjas, levará no meio o padrão das armas da Provincia sustentados por dois gênios volantes representando o do Imperio e o das artes, a parte inferior será feita a imitação de huma cortina apanhada nos ângulos e cahindo dos lados com as competentes franjas (Projeto do Theatro de Pernambuco, 1950, p.49).

O relatório apresentado pelo então presidente da província Vicente Pires da Mota à Assembleia Legislativa de Pernambuco, em 1848, fazia referência a beleza do edifício: “o theatro novo de Pernambuco he talvez o mais belo edificio público, que existe no Brasil, não só pela elegância de suas formas como pela solidez da construção. Com effeito faltava à cidade do Recife uma obra semelhante por que o Theatro que possuía, em nada honrava a sua illustração e riqueza” (Relatório das Obras do Teatro Santa Isabel, 1950, p. 81).

Souza aponta o Teatro Santa Isabel como um exemplo dos mais meritosos da Arquitetura que ele prefere chamar de “Classicismo do Segundo Reinado”, alegando que não houve no Brasil um classicismo anterior e, portanto, o termo “Neoclassicismo” é incoerente:

Comparemos, no campo dos grandes prédios públicos, o Hospital da Santa Casa e o Hospício Pedro II, do lado do Rio de Janeiro, com o Teatro Santa Isabel e a Casa de Detenção, de Recife, e veremos que estes têm mais méritos que aqueles, principalmente no que diz respeito à concepção volumétrica, à criatividade da composição e a originalidade da linguagem (SOUZA, 1994, p. 86).

Embora considerando que a produção arquitetônica recifense de Vauthier limitou-se a um único edifício, Souza (1994, p.54-55) avalia o projeto de Vauthier como superior a quaisquer projetos de Montigny, garantindo ao engenheiro “um lugar entre os maiores projetistas de nossa arquitetura classicista imperial”.

O teatro levantado por Vauthier não é o mesmo que contemplamos hoje. Ele sofreu um incêndio em 1869. Reconstruído, é reinaugurado em 1876 com algumas modificações.

A parte central do prédio recebeu um acréscimo de pouco mais de oito metros, que correspondeu a mais duas aberturas laterais; um salão para pintura de cenários foi acrescentado, elevando-se, para isso, o teto e criando-se mais uma ordem de óculos; um

lanternin foi acrescentado ao telhado. Mais uma vez foram trazidos da Europa materiais para a construção e confeccionados vários equipamentos sob a supervisão de Vauthier, que de Paris orientava o projeto de reconstrução do teatro. O neoclassicismo corresponde ao período da revolução industrial entre 1760 a 1830. O avanço das construções, entre os séculos XVIII e XIX, principalmente de pontes e estradas, estimula o emprego de novos materiais, como o ferro e a gusa. A reconstrução do teatro inovava introduzindo o uso do ferro, empregado em várias partes do edifício, sobretudo no arcabouço que sustenta a parte interna do teatro.

Após sua inauguração, o teatro converteu-se no centro de referência artístico-cultural do Norte e Nordeste. Como o a casa de espetáculos mais importante da região sob influência cultural do Recife, o teatro recebeu um número considerável de companhias e por ele transitaram diversos gêneros, entre dramas, comédias, óperas, operetas, vaudevilles. Serviu, também, de tribuna e sala de visitas do governo, sediando jantares e recebendo personalidades do mundo artístico e político.

Estimulados pelo exemplo da província pernambucana e pelas atividades sociais e culturais promovidas pelo novo teatro, outras cidades e capitais da região adotaram a iniciativa. O exemplo de maior evidência é o da Paraíba. Ali, a construção do Ginásio Paraibano, teatro que, antes do Santa Rosa, foi a principal casa de espetáculos da capital paraibana, deveu-se ao exemplo do novo edifício teatral pernambucano:

(...) influenciado pelo sucesso conseguido pelo Conde da Boa Vista, mandando construir pelo engenheiro francês Vauthier, no Recife, o Teatro Santa Isabel, o presidente Sá e Albuquerque alcança da Assembléia Provincial a lei n. 20, de 8 de julho de 1852, que autoriza a construção do teatro público na nossa cidade. (HESSE;RAEDERS, 1986, p.187)

Situado entre os poucos edifícios de arquitetura neoclássica do país erguidos na primeira metade do século XIX, o Teatro representou a realização mais importante no conjunto de obras urbanas que visava à modernização do Recife. Foi construído na área que sediava o Palácio do Governo, e que passou a se chamar Campo das Princesas a partir de 1859, quando da vinda da família imperial, que visitou o teatro e ali assistiu a exibições.

Situado numa área historicamente importante, próximo ao Palácio do Governo, e isolado pelo rio Capibaribe ao fundo e a praça da República a frente, sua situação valoriza e confere destaque ao prédio, acentuando ainda mais sua imponência. O edifício é o primeiro exemplar da arquitetura neoclássica de Pernambuco e um dos mais belos representantes do neoclassicismo do país, tendo sido tombado em nível federal no ano de 1949.

O Teatro Santa Isabel é um dos mais antigos teatros do país ainda em funcionamento. Sua construção prolongou-se por quase dez anos devido não apenas às disputas

travadas entre grupos políticos antagônicos – praiheiros e conservadores – que se alternavam no poder, mas também à lentidão com que eram liberados os recursos, em razão da situação financeira da província. Além das somas consideráveis que eram transferidas para o poder central, sob a forma de taxas e impostos, destinados ao custeio do projeto de centralização do Estado, a economia açucareira, principal fonte dos rendimentos da província, passava por dificuldades, tendo que aumentar a produção para compensar a perda do mercado.

O esforço para se concluir essa obra, a despeito das dificuldades financeiras, consumindo nela parte significativa dos recursos da província, apenas realça a importância que o teatro assumiu para as elites pernambucanas. O custo final das obras do teatro na sua primeira construção chegou a mais de 300 contos de réis, quando, em 1847 podia-se comprar um engenho, segundo estimativas da revista *O Progresso*, com 30 ou 40 contos de réis (MARSON, 1987).

Mais do que um local de espetáculos, o Teatro foi construído com a intenção de proporcionar às elites locais um ambiente apropriado ao exercício da sociabilidade, à distração e ao lazer, nos padrões da sociedade burguesa. No contexto de um país recém saído da condição colonial, no período o teatro cumpria o importante papel na disseminação de padrões culturais europeus e dos ideais de progresso e civilidade que emanavam da Europa. Além disso, erguer essa obra dispendiosa significava erguer um símbolo do prestígio das elites pernambucanas no século XIX. Com efeito, se considerarmos o papel pedagógico que a arquitetura desempenha nas cidades, no sentido de difundir certos padrões estéticos, de valores e de comportamentos, poderemos compreender a força simbólica que irradiava do edifício do Teatro Santa Isabel. Sobre o assunto, associando arquitetura e cultura, Argan (1993, p. 244) escreveu que

Desde a antiguidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa. As viagens de Telêmaco ao Egeu demonstram que, já na época de Homero, a cultura era considerada, acima de tudo, conhecimento das cidades. Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática: comunicavam a história das cidades, mas comunicavam-na em uma perspectiva ideológica, ou seja, tendo em vista um desenvolvimento coerente com as premissas dadas.

O Teatro de Pernambuco, como era chamado, às vésperas de sua inauguração recebeu o nome de Teatro de Santa Isabel, em homenagem à princesa Isabel. Foi inaugurado aos 18 de maio de 1850. Naquele mesmo ano era derrubado o *Capoeira*, símbolo do atraso e da torpeza. A velha Casa de Ópera fazia parte de uma sociedade que a elite pernambucana desejava deixar para trás para mergulhar numa época nova.

## Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: USP, 1986.
- Diário de Pernambuco. Recife, 11 mar. 1839
- Diário de Pernambuco. Recife, 6 abr. 1835
- Diário de Pernambuco. Recife, 26 jun., 1839
- DIAS, Maria Odila L. S. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Projeto do Theatro de Pernambuco. Repartição de obras públicas. In: *Teatro Santa Isabel: documentos para sua história-1838-1850*. Recife, 1950.
- DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Relatório das Obras do Teatro. In: *Teatro de Santa Isabel: documentos para a sua história. 1838-1850*. Recife, 1950.
- DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Correspondência das obras públicas: 1844-1846. In: *Teatro Santa Isabel: documentos para sua história-1838-1850*. Recife, 1950.
- DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951, 3 v.
- \_\_\_\_\_ *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. 2 v.
- \_\_\_\_\_ *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 3.ed. Recife: Massangana, 1985.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *O carapuço*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983. 3 v.
- GRAHAM, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: UFRS, 1986.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. 2. ed. Recife: SEC/DEC, 1978.
- LIMA, José Ignácio de Abreu e. *Sinopse ou dedução cronológica dos fatos mais notáveis da História do Brasil*. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.
- MARSON, Isabel. *O Império do Progresso*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRADO, J. F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1989.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SETTE, Mario. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- SOUZA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo: Pini, 1994.
- TOLLENARE, L. F. de. *Notas Dominicais*. Recife: SEC/DEC, 1978.
- ZANCHETTI, Sílvio Mendes. *O Estado e a cidade do Recife. (1836-1889)*. São Paulo. 1989. TESE. USP.

## CARTEMA *Documento*

---

### DIÁRIOS

*Excertos do extenso e em grande parte inédito diário do poeta e crítico de arte Walmir Ayala (1933-1991), na marca de seus 80 anos de nascimento*

Seleção de ANDRÉ SEFFRIN



# DIÁRIOS

*Walmir Ayala*

10-02-1961

O abstracionismo. Antes o pintor se punha no quadro através da realidade exterior, visível e contemplável. Seu acréscimo a esta realidade era o seu dom. O abstracionismo procura um movimento quase musical de expressão, despreza o objeto como mediador, recorre à paixão como orientadora de uma técnica cada vez mais afastada das coisas que ambientam o homem. O pintor então procura sua essência emocional e um realismo através dela, que revele um estado de alma como tal, sem as muletas de uma paisagem, de uma fisionomia, de uma natureza-morta. Em vez de nos endereçar ao objeto e, através dele, a uma linguagem criadora oculta sob a composição e armada sobre a cor, o artista nos entrega diretamente seu gemido, seu apelo, sua angústia e mesmo seu desejo de ordem, através de volumes que nada guardam do descritivo. Uma atmosfera é o que resulta disso, e o espectador se vê solicitado por um rumo inteiramente novo de disponibilidade. Não procura o bonito com que se distrair; quer sentir *o bom* jacente sob a harmonia, perceber a afinação do instrumento e participar da vivência exposta em termos abstratos. Isto é, vivência pura, radicada no circunstancial mas distanciada dele enquanto resolução de si mesma.

O pintor abstrato toca o objeto e volta à sua região com o conhecimento do mundo habitado, e então realiza o que seria a sua obra, abstraindo formas práticas e naturais para *criar suas formas*. Estas prescindem da recordação das coisas, são ideias, o fulcro gerador da vontade de conhecer, o impulso do regresso ao despojamento. O pintor que estiver maduro para esta aventura (não o ávido de moda, apenas) terá no abstracionismo um sólido campo de humanismo, e depende dele a utilização emocional da boa plateia, pois só será revelado aquele que for bem doutrinado, e a doutrina neste caso deve impor-se pela evidência irretorquível de seu ofertório. O olho está atento e a alma tensa. Logo poderemos chegar ao luminoso regaço que nos exige colaboração intrínseca com a sua verdade, diante da qual nos locomovemos e somos seduzidos. Esta verdade em si é o impulso de aclimatação a um tempo de crise e a configuração de um novo espírito. Estaremos diante do novo sempre que esta verdade for válida, e teremos quantas paisagens quisermos, ou *soubermos*, inventar sobre as superfícies que nos oferecem.

07-03-1963

Assisto a uma aula de Fayga Ostrower no Museu de Arte Moderna. Os temas propostos inicialmente foram “a expressão e o julgamento de valor”. A participação imposta por Fayga à audiência elaborou um perfeito plano de entendimento. Estávamos empenhados num laboratório. Anoto aqui frases e deduções que me impressionaram especialmente: “A forma expressiva é independente e cria uma dimensão própria e imodificável, tem a marca do homem e a sua medida. Em relação à forma natural (encontrada na natureza) a forma expressiva apresenta um limite. Este limite é determinado pela consciência finita de um espaço.”

O ciclo da palestra encaminhava-se de forma a esclarecer, inicialmente, um problema que era o da justaposição de dois universos: aquele onde o artista está, e aquele que o artista cria.

\*\*\*

A relação do detalhe com a totalidade do quadro é equivalente àquela da forma natural com o universo. Assim o detalhe pode valer desde que compreendido na estrutura básica. O quadro é um universo à parte, possivelmente tão grande em profundidade quanto o universo que abrange a nossa totalidade humana e mortal.

\*\*\*

Recriar uma visão do mundo a partir de uma emoção individual seria o ato essencial do artista. A potencialidade dramática das coisas que nos rodeiam, desde que captada com sinceridade e urgência, pode forjar a tragédia: vide Van Gogh.

14-03-1963

Segunda aula no Museu de Arte Moderna. Com meia hora de atraso entro na sala onde Fayga projeta o slide de uma estátua grega: a humanização lírica e construtiva da beleza, contrapondo-se à predominância do espiritual na verticalidade da expressão figurativa da Idade Média. Verticalidade e horizontalidade são analisadas como direções em arte, mais do que simples significações geométricas. A horizontalidade como tranquila postura, inspiração de apaziguamento; já na verticalidade um dinamismo do espírito, uma elevação natural e superior da figura dissociada do problema da humanização como valor. Do sensualismo romântico passamos à aristocracia bizantina. Daí o gótico: sociedade estática de lenta evolução. No século XV, como declínio do gótico, surgiria a face humanizada. Em Masaccio, apesar da herança gótica, já vemos a figura se liberando; Giovanni Bellini já dramatiza essa liberdade, atinge a tragédia através da expressão e da cor. Estamos no plano individualizado tão próprio do Renascimento, onde

o belo é um valor positivo. Em Ticiano o humanismo se acentua, é uma parte da natureza. A desproporção vem servir ao majestoso. Em Holbein o indivíduo adquire uma aura de idealismo. Só no Barroco o homem deixa de se idealizar. Rembrandt seria um momento de conjugação quase absoluta de todos os valores tradicionais. O homem em Rembrandt é imediato e eterno ao mesmo tempo, misterioso e claro. Em Manet vamos ter a preponderância do desenho sobre a massa. Os aspectos visuais do homem passam a preponderar, o que corresponde a uma certa desumanização da mensagem. A cor se individualiza e marca sua vigência sobre a condição humana da figura. Renoir nos vem facultar a supremacia da luz. O homem é um objeto determinado pela luminosidade. Na multiplicidade lógica da versão do humano atingimos Van Gogh. Tragédia e desfiguração. Toulouse Lautrec nos dá o ser diluído e apenas visível através de uma cisma lírica. A distorção já é evidente. Cezanne recria a densidade do indivíduo através de processos aparentemente superados. Sem compor o volume tradicional, ele nos devolve uma noção do volume. Terminamos em Picasso, que surpreende a figura abstraíndo dela em função de um espaço a ser resolvido.

## 14-03-1963

Numa das últimas aulas de Fayga Ostrower, “Iniciação ao ver e entender a pintura”, ela insistia na importância do corte da figura no limite da tela. Acredito que o talento seja maior que a regra, e que o verdadeiro artista possa fazer de um erro técnico uma excelência expressiva.

## 28-08-1963

Telefonema de Lygia Clark, também motivada por meu diário. Cada vez me convenço mais de que as pessoas são imprevisíveis. Admiro Lygia Clark como artista, e me fascina a sua personalidade humana, mas julgava-a a última pessoa a poder se interessar pelo meu diário. O cerebralismo com que manipula as matérias, mesmo quando propõe o sensorial, me autoriza a ver nela, como espectadora, a mais exigente e racional visão. Eis que o seu entusiasmo em torno das minhas pungentes confissões me desarma, sobretudo porque acredito no que ela diz. Tudo me leva a ponderar sobre o que posso pensar dos outros, e a dar mais elasticidade à moldura com que procuro enquadrar para conhecer.

## 31-08-1963

Visito Lygia Clark. É a pessoa que sem dúvida me dá a maior impressão de vitalidade criadora, levada às últimas conseqüências. De tão criativa e inquieta fica sendo quase que exclusivamente experimental. Salva-se disso por uma vocação irresistível para a vida e a aventura. Hoje ela me fez ver e praticar uma de suas experiências, a mais nova, o jogo dos “caminhando”. Com uma tesoura e papel, Lygia põe em nossas mãos o fulcro de uma emoção criadora, e um mundo de sugestões. Para concluir me revela qual o seu sonho no momento: sair pelo mundo, ciganamente, fazendo “caminhando” com o povo.

## 02-04-1964

Na exposição inaugural da nova Galeria Goeldi, Jacintho Moraes me dizia: “É mais justo a gente achar uma estrela linda. Não podemos tocá-la. Terrível é ver-se a beleza na terra, ao alcance, e não poder tocá-la também”.

\*\*\*

Na coletiva da Galeria Goeldi, a me solicitar, óleos de Delson, José de Dome e [Antonio] Maia. O quadro de Maia vem me sugerir o emprego pela primeira vez de uma palavra que nem sei se existe. Denomino-o “a perna do milagrado”.

## 14-05-1964

Ontem, encontro com Iberê Camargo. Início de um diálogo proveitoso para mim, espero. Vejo nele o homem decidido a salvar sua vida. Fala-me dos prejuízos do viver, como a maioria das pessoas perde esta chance. Tudo, acrescenta ele, são aparições momentâneas num palco, e quantos transformam isso num instante ridículo. Fala de sua pintura, da paixão pela massa de cor, pelo desperdício em função da expressão. Fala das suas figuras, sem braços, sem olhos, mas figuras. Fala manso, com sua fala profundamente gaúcha. Olho-o com respeito, logo admiração, e me entrego ao diálogo, tranquilamente...

## 17-07-1965

Almocei com Lúcio Cardoso. Por incrível que pareça ele está iniciando uma nova fase em sua pintura, este novo caminho que a doença desvendou esplendidamente nele.

Faz um gesto de repúdio aos trabalhos em pastel, com técnica perfeita e madura, como a carne esmagada de certas frutas coloridas, em que se presentisse o sumo e o germe. Agora ele parte para um processo que é mais desenho, em que a massa de cor é intencionalmente rude e primitiva, com toda a audácia de um criador, repudiando o bonito de sua experiência inicial. Somos obrigados a assumir uma atitude rigorosamente crítica diante de Lúcio Cardoso, cuja usina de imaginação e ação criadora constitui fenômeno de permanente surpresa e imprevisto. Agora já não falamos em sua pintura, por tudo e em tudo excepcional. Já temos que falar em fases, e esperar.

## 22-04-1971

Arte pela arte é conceito completamente superado. Não acredito em arte pela arte. As grandes revoluções estéticas, como a de Kandinsky ou Mondrian, poderiam ser encaradas como ações de arte pela arte? Apesar das implicações sociais, pois estas experiências aprovavam um evidente signo de mudança, se atinham exclusivamente aos problemas técnicos e expressivos da criação. O que eu recuso é arte como guerrilha política, porque a intenção (seja política ou religiosa) corrompe a pureza da invenção. Não me interessa tampouco a contracultura embora eu creia que a nossa cultura está decadente e precisa avançar, reformular seus princípios, mas sempre retomando raízes mais recuadas, sempre se transformando a partir do que é ou já foi, e não quebrando o templo inteiro. Tenho um temperamento construtivo. À sedução da arte conceitual, po-vera e perecível, eu atento à outra sedução que me diz muito mais, a da arte e tecnologia, a op-art, minimal e suas variantes.

Se o mundo fosse perfeito com certeza a arte perderia seu sentido. O artista supre com a arte as lacunas existenciais. A arte é sempre um heróico apêndice à condição humana. Quando o mais detestável pintor acadêmico pinta, copiando a natureza sem maior imaginação, ele está tentando sobrepor à natureza seu testemunho de homem, ele está refletindo sobre a matéria existente, com um legítimo instrumento corretivo. Porque o mais subserviente acadêmico pensa sempre estar focalizando o detalhe mais expressivo do qual a natureza não tem consciência, mas ele tem.

Arte, quando válida, é participação e protesto ao mesmo tempo. Participação porque interfere diretamente no ambiente da vida humana, quando não lhe propõe uma nova versão sempre agressiva (e crítica) do ambiente; protesto, porque sua participação nunca é passiva, contradiz a convenção, renega o instituído, propõe um novo rumo sempre visando a compreensão e o despertar do humanismo latente em cada criatura. Às vezes este despertar demanda o apelo violento, então temos a arte agressiva e destrutiva que eu renego, mas que reconheço, muitas vezes, justa e eficiente. Acredito ainda na guerrilha espiritual, que o oriente pratica com tanta eficiência e paciência. Tudo pode ser transformado pelo espírito e vários estágios definitivos da história da arte provaram isto.

Se vivemos num tempo bárbaro, não sei por que haveremos de vestir também nossa capa de bárbaros. O amor e a paz também são capas de mártires, haja visto Cristo e Ghandi, entre outros. Uma arte que me desvie desta meta da solidariedade e da confiança da evolução linear do mundo não me interessa. Um quadrado de Albers me diz muito mais do que toda a arte povera do mundo.

## 11-09-1971

Não me interessa fazer crítica de arte. Interessa-me fazer a minha crítica de arte. No princípio eu tinha um pouco de pudor de expressá-la, por ser tão poética. Os críticos professores, os preocupados com datas e história de modernismo e outras balelas, olhavam-me hostilmente. Hoje eu sinto que esta forma de ser e exercer a minha crítica é minha grande virtude. E sinto uma grande força dentro de mim, coisa que os bem-desenvolvidos falatórios sobre influências, escolas, grupos etc., não me transmitem. É como na escola quando se aprendia a Guerra do Paraguai ou o capítulo da França Antártica. Nada ficou de útil e o povo não precisa disso. Aprender, dar cultura, me parece sempre mais esta forma instintiva e violentamente poética de mergulhar, entrelaçar-se com o fato artístico. Sim, sou poeta, com muito orgulho. E vou fazer minha crítica assim, sob esta égide, onde encontro muito mais grandeza do que nos manuais coletados e transmitidos para os bocejantes iniciados que cada dia diminuem mais. Quero iniciar pela magia, pela alucinação. Quero criar junto, não roubando o lugar instrumental de quem cria, mas com a minha febril e torturada análise. Não sei se estou certo, mas neste momento sou único neste clã aborrecido que se chama “críticos de arte”.

## 09-06-1984

Como me custa enfrentar estes dois trabalhos com que me comprometi com data marcada: livros sobre Maria Polo e Luiz Verri. Não que me desinteressem estes artistas, muito pelo contrário, mas por me sentir avesso a este tipo de abordagem, entre o crítico e o literário, amontoando laudas, vasculhando o assunto com um instrumental que me é indiferente. Coisa que outros críticos fariam melhor do que eu, porque só sabem fazer isso. Quanto a mim, minha ambição seria reduzir a impressão sobre o artista, em uma única frase, como fiz com Fayga Ostrower: “Incêndio numa folha de papel de seda”. Seria, ainda e sempre, permanecer no limite sem limite da poesia.

# OS AUTORES

## CLÁUDIO MARCELO CARNEIRO LEÃO LACERDA

Dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador. Professor Assistente do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, UFPE (2010-). Obteve o Profissional Diploma in Dance Studies (1998) e o Independent Study Programme (1999), Laban Centre for Movement and Dance, Londres. Bacharel em Dança, UFRJ (2007). Coreógrafo independente (1997-). Autor dos livros *Representações de Masculinidade na Dança e no Esporte: um olhar sobre Nijinsky e Jeux* (2010) e *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* (2011). [www.claudiolacerda.blogspot.com](http://www.claudiolacerda.blogspot.com). E-mail: [claudiolacerda@hotmail.com](mailto:claudiolacerda@hotmail.com)

## CLÁUDIO C. PAIVA

Professor Associado da Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB; PPJ/UFPB). Pesquisador em Mídias Digitais e Cultura midiática audiovisual. Autor do livro *Dionísio na Idade Mídia* (ED. UFPB, 2010).

## FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA

Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pós-graduado em Museologia pelo antigo Instituto Português do Patrimônio Cultural e doutor em Ciências da Arte (especialidade de História da Arte) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com uma tese dedicada à *Narrativa na Pintura Retabular do Renascimento em Portugal*. Ensina na Universidade de Lisboa (na Faculdade de Letras e na Faculdade de Belas-Artes) desde 1979, sendo atualmente Professor Associado na de Belas-Artes, onde desempenha as funções de Presidente do Conselho Científico e de Diretor do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). É autor do Plano de Estudos da Licenciatura em Ciências da Arte e do Patrimônio e do Mestrado em Museologia e Museografia. Tem vasta e diversificada obra publicada nos

domínios da História da Arte e da Cultura Portuguesas, da Crítica de Arte e da Museologia. É autor do Conceito e da Programação de vários Museus e de grandes Exposições nacionais e internacionais em Portugal, em Espanha, no Brasil e em Macau. Foi o Revisor Científico da *Nova História da Arte de Janson*, publicada em Janeiro de 2010 pela Fundação Calouste Gulbenkian.

## FLÁVIA MARIA DE BRITO PEDROSA VASCONCELOS

Mestra em Artes Visuais, na linha Ensino das Artes Visuais no Brasil, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em associação com a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora/artista/pesquisadora do Colegiado de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF. Membro da INSEA, RIAEA, FAEB, AEBA. Tem publicações científicas na área de Artes em congressos, revistas e livros especializados. E-mail: [flapedrosa@gmail.com](mailto:flapedrosa@gmail.com)

## IZABEL CONCESSA P. DE A. ARRAIS

Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco. Possui Mestrado em História, Especialização em Artes Cênicas e Licenciatura em Artes Cênicas pela UFPE. Atua na área de Artes com ênfase em História do Teatro, Teatro de Animação e Teatro Infantil. E-mail: [belarrais@ig.com.br](mailto:belarrais@ig.com.br)

## JOSÉ CARLOS DE PAIVA

Professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Diretor do Curso Doutoral em Educação Artística, investigador integrado do i2ADS e membro do Núcleo de Educação Artística. Fundador (1996) e coordenador do “Movimento Intercultural IDENTIDADES (Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal)”.

## MARCELO COUTINHO

Graduado em Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (1996), é doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011) e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2003).

Atualmente é professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, atuando na graduação e no Mestrado em Artes Visuais. Como artista e pesquisador trabalha com as abordagens de complexidade e dedica-se às interações entre linguagens artísticas, em especial o Cinema Experimental e a Arte Contemporânea.

## MARIA BETÂNIA E SILVA

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é Professora da Graduação e da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Vice-coordenadora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. E-mail: [bet\\_arte@hotmail.com](mailto:bet_arte@hotmail.com)

## MILENA LEITE DE AZEVEDO

Graduanda em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: [milenaleiteazevedo@hotmail.com](mailto:milenaleiteazevedo@hotmail.com)



# Normas para submissão de trabalhos

-  A revista *Cartema* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Seu objetivo é a publicação de artigos e ensaios acadêmicos inéditos, em língua portuguesa, sobre questões relativas às artes visuais, sobretudo no âmbito das duas linhas de pesquisa desenvolvidas no PPGAV (*História, teoria e processos de criação em artes visuais* e *Ensino das artes visuais no Brasil*). A revista interessa-se, também, pela publicação de resenhas de livros concernentes às artes visuais e recentemente publicados.
-  *Cartema* encontra-se aberta para receber colaborações em qualquer época do ano, para avaliação e possível publicação no número seguinte.
-  Os originais encaminhados à publicação deverão ser submetidos ao Conselho Editorial, cujos membros deverão trabalhar sob sigilo.
-  Os editores de *Cartema* encontram-se impedidos de submeter trabalhos para publicação.
-  Trabalhos submetidos por membros do Conselho Editorial de *Cartema* serão analisados por pareceristas *ad hoc*, devidamente contatados pelos editores.
-  Os trabalhos devem ser encaminhados eletronicamente, via e-mail, para o endereço eletrônico da revista ([revistacartema@gmail.com](mailto:revistacartema@gmail.com)). Na mensagem de envio, os autores deverão manifestar ciência das presentes normas e plena concordância com seu inteiro teor.
-  Caberá aos editores encaminhar cópias dos trabalhos, também por e-mail, aos membros do Conselho Editorial, tomando-se a providência de excluir, das cópias, os nomes dos respectivos autores.
-  Cada trabalho será encaminhado a dois membros do Conselho Editorial, que deverão manifestar-se favoravelmente ou desfavoravelmente em relação à publicação. No caso da divergência de pareceres, um terceiro membro será consultado, para a decisão final.

-  Os trabalhos deverão ser encaminhados devidamente revisados por seus autores. *Cartema* não publicará trabalhos que necessitem de revisão ampla ou copidescagem.
-  *Cartema* não possui previsão de páginas de miolo em policromia. As ilustrações encaminhadas em cores serão, em regra, publicadas em preto e branco.
-  Os artigos e ensaios devem ser digitados no editor Microsoft Word, em fonte Times New Roman, corpo 12, entrelinhas simples e parágrafos justificados, salvos no formato texto. Devem ter entre 10 e 20 páginas, tamanho A4 (margem superior 4 cm; inferior 3,5 cm; esquerda 3 cm; direita 2 cm), incluindo resumo, abstract, imagens, gráficos, referências bibliográficas, notas etc.
-  Os artigos e ensaios devem ser precedidos de um resumo de 5 a 10 linhas e 3 a 5 palavras-chave, além do *abstract* (tradução do resumo e das palavras-chave para outro idioma, preferencialmente o Inglês), digitados em corpo 11 e espaço simples.
-  As resenhas, digitadas nas mesmas características dos artigos e ensaios, deverão ter, no máximo, 5 páginas, tamanho A4, e deverão ter título próprio, diferente do título do livro resenhado, cujas referências completas devem estar presentes no texto.
-  O texto enviado para publicação deve ser acompanhado de uma biografia acadêmica do autor em no máximo 5 linhas, digitadas em corpo 11 e espaço simples. Também deve se fazer acompanhar do e-mail do autor e endereço completo, além de números de telefone.
-  As notas de rodapé devem ser empregadas apenas para informações complementares e não com a finalidade de apresentar referências bibliográficas das citações, que deverão estar no final do texto.
-  Citações e referências devem seguir o sistema autor-data, segundo normas estabelecidas pela ABNT.
-  A permissão para a reprodução de imagens é de inteira responsabilidade dos autores, bem como tudo o que se refere à lei de direitos autorais vigente no Brasil, que os autores declaram conhecer e respeitar. As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, com resolução mínima de 300 dpi.



O envio dos originais implica na cessão dos direitos autorais a *Cartema* para a primeira publicação. Cada autor receberá, a título de direitos autorais, três exemplares da revista em que tiver seu trabalho publicado.



Esta revista foi composta com os tipos Garamond e Minion Pro. Impressão de capa em cartão Triplex 260g/m<sup>2</sup> e miolo em papel couchê 70g/m<sup>2</sup>. Foi impressa e montada na Oficina Gráfica da Editora Universitária da UFPE.



