

Revista Internacional em
Língua Portuguesa
International Journal in Portuguese Language

Artes Performativas e Imagem em Movimento

IV Série, Semestral N.º 38, 2020



Revista
Internacional
em Língua
Portuguesa

Artes Performativas e
Imagem em Movimento

IV Série Nº 38 2020

Publicação Semestral da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)

A RILP cumpre a totalidade das normas de referência do Catálogo Latindex – sistema de Informação Internacional de Revistas Científicas e está inserido no QUALIS/Capes na área "Interdisciplinar". A RILP foi aprovada para inclusão no European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS) da European Science Foundation (ESF). A RILP encontra-se em contacto com a SciELO Portugal, no sentido de aferir sobre a próxima reunião do comité consultivo de forma a que possa submeter os últimos números da revista para avaliação.

A Revista Internacional em Língua Portuguesa, editada desde o ano de 1989, é uma publicação interdisciplinar, da Associação das Universidades de Língua Portuguesa. Criada para aprofundar o conhecimento sobre o português, expressa hoje o conhecimento em português, num espaço de intervenção, que em perfeita igualdade participem os membros da comunidade de utilizadores de português no mundo, nas suas diversas formas de expressão e difusão, das ciências humanas, sociais e da natureza, com destaque para a ligação entre o espaço geográfico dos que utilizam a língua portuguesa.

Fundador: Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)

Presidente: Orlando Manuel José Fernandes da Mata (Presidente da AULP)

Director: Cristina Montalvão Sarmento (Secretária-Geral da AULP)

Editores científicos: Paulo Morais-Alexandre e Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Coordenação editorial: Cristina Montalvão Sarmento, Pandora Guimarães e Patrícia Oliveira

Conselho de acompanhamento científico: Orlando da Mata (Universidade Mandume Ya Ndemufayo, Angola); Judite Nascimento (Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde); João Gabriel Silva (Universidade de Coimbra, Portugal); Francisco Noa (Universidade Lúrio, Moçambique); Sandra Almeida (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil); Rui Martins (Universidade de Macau, RAEM-China); Lourenço do Rosário (Universidade Politécnica de Moçambique, Moçambique); Orlando Rodrigues (Instituto Politécnico de Bragança, Portugal); Albano Ferreira (Universidade Katyavala Bwila, Angola); Marcelo Knobel (Universidade Estadual de Campinas, Brasil); Francisco Martins (Universidade Nacional de Timor Lorosa'e, Timor-Leste); Agostinho Rita (Instituto Universitário de Contabilidade e Administração e Informática, São Tomé e Príncipe); Leopoldo Amado (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, Guiné-Bissau); Sílvio Luiz de Oliveira Soglia (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil).

Revisão científica: Gabriela Borges (Universidade Federal de Juiz de Fora - Brasil, gabriela.borges0@gmail.com); Jean Paul Bucchieri (Instituto Politécnico de Lisboa - Portugal, jpbucchieri@gmail.com); José Bogalheiro (Instituto Politécnico de Lisboa - Portugal, jbogalheiro@estc.ipl.pt); Leonardo Charréu (Instituto Politécnico de Lisboa - Portugal, lcharreu@eselx.ipl.pt); Marilene Oliveira Almeida (Universidade do Estado de Minas Gerais - Brasil, oliveiraalmeidamarilene@gmail.com); Marília Andrés Ribeiro (Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil, marilia.andres@gmail.com); Vanda Nascimento (Instituto Politécnico de Lisboa - Portugal, vnascimento@esd.ipl.pt).

Montagem e arranjo gráfico: Pandora Guimarães e Sara Teixeira

Capa/contracapa: Pandora Guimarães, Patrícia Oliveira e Sara Teixeira

Impressão e acabamentos: Europress

Tiragem: 200 exemplares

Depósito Legal: 28038/89

ISSN: 2182-4452

Preço deste número: 10,00 Euros

Número de registo na ERC: 123241

Editor: Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)

Correspondência e oferta de publicações deve ser dirigida a:

Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP)

Avenida Santos Dumont, n.º 67, 2.º, 1050-203 LISBOA

Tel: 217816360 | Email: rilp@aulp.org

Para referência de números anteriores, disponibilizados em formato digital com o ISSN 2184-2043: www.rilp-aulp.org

Todos os artigos desta edição são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

RILP

Revista Internacional em Língua Portuguesa

Artes Performativas e Imagem em Movimento

Editores científicos

Paulo Morais-Alexandre

Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Associação das Universidades de Língua Portuguesa

APRESENTAÇÃO

Paulo Morais-Alexandre e Maria do Carmo de Freitas Veneroso 11

Artes Performativas e Imagem em Movimento

A formação artística em Cabo Verde desenvolvida pela Mindelo - Escola Internacional de Arte: pesquisa aplicada como estratégia de política radical e resistência estética

Denise Perdigão Pereira, Maria Teresa Guimarães de Medina, Aracy Alves Martins 19

Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado

Lucas Rossi Gervilla 49

A dança que nos escapa - o instante da presença

Mônica Medeiros Ribeiro 69

A força da gravidade e a origem do movimento

Fernando Crêspo 81

Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros

Maria José Fazenda 101

O efeito Pingo Doce: performance e *in-betweenness*

David Antunes 129

Procurar a identidade através das imagens: I don't live here anymore <i>Marta Cordeiro</i>	145
A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro <i>Celso Prudente</i>	157
A pintura e o cinema enquanto linguagens de um mesmo ecossistema estético: uma análise de “Rythmus21” de Hans Richter e as suas relações com o dadaísmo de Hans Arp <i>Leonardo Charréu, Ana Charréu</i>	173
AUTORES - BIOGRAFIAS	183

APRESENTAÇÃO

Apresentação: Para uma ética, estética e poética das Artes na Comunidade da Língua Portuguesa, mas não só

Paulo Morais-Alexandre

Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

«Fundamentalmente apenas oferecer-vos uma mão cheia de imagens, pontos de reflexão, da leitura do universo das formas. Raízes de entendimento do panorama criativo ao nível dos significantes, sinais, símbolos e dos significados. Temporalidade, intemporalidade. Dialéctica de metamorfose, a terra e o mar. O percurso, a viagem, o equipamento, a comunicação, o erudito e o popular, o património, a defesa e a conservação, o restauro, a arqueologia, os objectos memórias, os materiais, a natureza, a água, a terra, o ar e o fogo. [...]

Aqui lhes deixo uma última palavra: início de uma fascinante aprendizagem cuja intenção maior é sem dúvida a capacidade, a disponibilidade para olhar o mundo que nos envolve, saber ouvir, caminhar para a percepção total.»

Lagoa Henriques (Araújo-Gomes, 2012:35-36)

Vem a Associação das Universidades de Língua Portuguesa publicar um novo número da Revista Internacional em Língua Portuguesa (RILP) dedicado às Artes Performativas e Imagem em Movimento. Paralelamente ao XXIX Encontro da AULP dedicado à Arte e Cultura na Identidade dos Povos, foi decidido lançar um número da Revista dedicado às Artes, tendo, nesse sentido, sido feita uma chamada de contribuições, sendo de tal maneira frutuosa e com um número tão significativo de artigos de qualidade, que se entendeu publicar dois números dedicados às Artes, o anterior, n.º 37 sob a epígrafe de Artes e Música e este dedicado às Artes Performativas e Imagem em Movimento, mas permitindo ainda outras abordagens mais heterodoxas.

O notabilíssimo escultor Lagoa Henriques remetia amiúde a necessidade de conciliação entre «[...] a técnica, a estética, a ética e a poética!», algo que considerava fulcral para a sua atividade artística, mas também fundamental ao pedagogo que era, mas que, sobretudo, no geral, refletia a sua forma de estar na

vida (ibidem: 139). Urge não deixar morrer as palavras do mestre, urge aplicá-las também nas nossas vidas, também nas nossas pesquisas, também na nossa Arte.

Munidos destas ferramentas impõe-se, paralelamente, cumprir o desiderato postulado por Agostinho da Silva, curiosamente o mentor de Lagoa Henriques, que havia alertado para a necessidade de «[...] uma cultura geral pluriforme, lusófona, cujo objetivo seria o de ajudar o homem contemporâneo a realizar sua vocação de ser humano: vocação de se consagrar à vida criadora, nos campos das ciências, das artes, da cultura. Trata-se, para os povos lusófonos, de ajudar a humanidade a viver de modo mais livre, mais poética; trata-se de mostrar que a humanidade se exprime em cada homem, que ela “é uma só e única humanidade” e que esta unidade representa, no plano do espírito, o que outrora o mar representou: graças às navegações, a humanidade foi enfim compreendida como “um único Mar”, dado que os oceanos se comunicam entre si.» (César, 2015 : s.p.) e tal como bem expressou Neuza Guareschi, uma cultura da lusofonia, concebida e entendida, «[...] como constituidora de sujeitos, produtora de identidades e da relação com o outro [...]» (2009 : p. 14) e, neste caso, evidenciada através de uma produção artística por um lado profundamente diversa, mas, por outro, com claros denominadores comuns. De alguma forma a RILP em geral e este número, bem como o anterior, em particular, são, sem dúvida pedras nesta construção cujas fundações já existem e importa desenvolver.

Cumpra agradecer a todos os que colaboraram neste volume, em primeiro lugar aos autores que disponibilizaram as suas pesquisas para publicação, algumas que já decorrem há vários anos, a todos os revisores que com elevado grau de exigência analisaram, avaliaram e sugeriram correções aos artigos que lhes foram submetidos, à Professora Doutora Cristina Sarmento que sabiamente assegurou a coordenação editorial, à Dr.^a Pandora Guimarães e à Doutora Patrícia dos Santos Oliveira, cujo empenho e apoio foram inexcusáveis, bem como a todos que participaram na presente edição deixamos expressa a nossa gratidão.

O mais difícil, mas por outro lado mais frutuoso da edição é colocar artigos, sobretudo muito díspares, em diálogo e considera-se que tal foi atingido. Desta edição deriva ação e interação de um número significativo de investigadores e docentes de instituições de ensino superior e de unidades de investigação da Lusofonia.

Não se pode deixar de registar uma lacuna, a inexistência de colaborações oriundas de todos os países da lusofonia. Alguns há ainda, onde a investigação em Artes não está muito desenvolvida, o que evidencia que muito há ainda a fazer e que nos cumpre, como irmãos, apoiar o desenvolvimento da investigação sobre

as Artes, da investigação através das Artes e da própria produção artística, porque é disso que se trata, em todos os países que têm como língua oficial o português.

Não se busca nesta edição uma uniformização de análises ou sequer de temas, considerando-se que os discursos muito diferenciados que se apresentam são enriquecedores, assim como as manifestas diferenças entre investigadores, tendo sido possível verificar, até na fase de revisão científica, que há uma multiplicidade de abordagens possíveis, mas sempre com o denominador da qualidade.

Registe-se e é importante deixar tal claramente explicitado que a arbitragem a que os artigos foram sujeitos não foi uma mera formalidade, mas que foi efetiva e exigente, pelo que houve artigos que, por não se compaginarem com os elevados padrões de exigência estabelecidos, foram excluídos.

Tem-se a certeza que há artigos que trazem novas visões e que, no seu cruzamento, se prova que há efetivamente um espaço lusófono artístico, não meramente decorrente de um passado comum, mas vocacionado para a cooperação e para um percurso paralelo com vários pontos de encontro que permanecerá na construção de um futuro. Porque é disso que se trata: construir um futuro comum através, também, da Arte.

No número 38 são reunidos 9 artigos que se podem agrupar por áreas, sendo um primeiro dedicado à reflexão fundamentada de como pode ser definida uma política escolar para as artes, um estudo de Denise Perdigão Pereira, Maria Teresa Guimarães de Medina e Aracy Alves Martins, “A Formação Artística em Cabo Verde desenvolvida pela Mindelo - Escola Internacional de Arte: pesquisa aplicada como estratégia de política radical e resistência estética”, onde se analisa uma instituição particular, mas reconhecida pelo Ministério da Educação e Valorização dos Recursos Humanos de Cabo Verde, que tem uma muito estreita relação com os trabalhos de desenvolvimento sócio-comunitários realizados pela ONG Atelier Mar, sendo a única instituição de formação artística superior em Cabo Verde.

Lucas Rossi Gervillan estrutura o seu artigo “Site-specific: Trabalhos direcionados para um lugar predeterminado” tendo como base os desenvolvimentos primeiro designados por Land Art, mas que pelo desenvolvimento que teve até ao presente se prefere a designação de Earth Art, já que a primeira está muito associada a um período muito específico, ligando a esta o aparecimento de trabalhos de vídeo com características site-specific.

No território da Dança, são apresentados três estudos:

De Mônica Medeiros Ribeiro, "A dança que nos escapa-o instante da presença", sobre a dança como pensamento-sentimento do corpo e sua relação com a presença do sujeito no instante da improvisação inventiva. Seja aqui permitido

que se chame a atenção para a análise feita sobre o tempo na dança, bastante pertinente e esclarecedora. Fernando Crêspo em “A força da gravidade e a origem do movimento” dissecou a relação que o corpo estabelece com a força da gravidade que considera estar no centro da ação performativa, um desenvolvimento do seu doutoramento que trabalhou as ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar. Por fim, Maria José Fazenda, apresenta um estudo histórico que examina e documenta um dos períodos-chave para a dança contemporânea em Portugal, que ocorreu na sequência das profundas reformas que a revolução de abril motivou: “Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros”, um tempo de mudança que viu a “reforma” do Ballet Gulbenkian e suas consequências, a criação da Companhia Nacional de Bailado e, também, a diversidade “Nova Dança Portuguesa”.

David Antunes, o autor de um fundamental estudo sobre a magnanimidade da teoria, estabelece um cruzamento tão curioso quanto inédito onde partindo de um comum evento quotidiano, faz deste uma leitura como se de uma performance se tratasse, o que leva até à discussão dos limites da Arte.

Marta Cordeiro parte da hipótese de Paul Ricoeur relativamente a uma possível “identidade narrativa”, feita da mesmidade e da ipseidade e escarpaliza o trabalho do artista plástico Ugo Rondinone, na série I Don't Live Here Anymore, chegando a chamar à colação as premissas teorizadas por Paul Grice.

Celso Prudente, numa área de investigação que vem desenvolvendo há alguns anos, que se funda na perceção da minorização no cinema do “ibero-ásio-afro-ameríndio” pelo “euro-hétero-macho-autoritário”, permitindo sem dúvida o cinema negro brasileiro, mas não só, como se verá, resgatar uma imagem positiva do não dominante.

Encerram este número Leonardo Charréu e Ana Charréu num artigo que, a partir da obra cinematográfica experimental de Hans Richter e da sua ligação ao dadaísmo, nomeadamente às propostas de Jean/ Hans Arp, evidencia uma convivência num mesmo ecossistema estético das linguagens da pintura e o do cinema.

Num espaço de discussão tão rico e variado, de análises e pesquisas tão diferenciadas em alguns casos até sobre questões fora da lusofonia, fica a pertinente pergunta se, nesta riqueza de identidades muito diversas, com múltiplos denominadores, haverá um que seja comum e permita afirmar que há também uma forma de pensar Arte em português.

Referências

Araújo-Gomes, B. (2012). Lagoa Henriques : O Coleccionador e a Casa-Museu [dissertação de mestrado]. Lisboa : Universidade de Lisboa.

César, C. (2015). A Lusofonia e a Universalidade nas Cartas de Agostinho da Silva. In Pontes de Vista : Revista de Filosofia e Literatura. Porto, 1.

Guareschi, N. (2009). Cultura, Identidades e Diferenças. In Reflexão & Ação, v. 16, 2.

**ARTES PERFORMATIVAS E
IMAGEM EM MOVIMENTO**

A formação artística em Cabo Verde desenvolvida pela Mindelo - Escola Internacional de Arte: pesquisa aplicada como estratégia de política radical e resistência estética¹

Denise Perdigão Pereira

Instituto Federal de Educação de Minas Gerais, Brasil

Maria Teresa Guimarães de Medina

Universidade do Porto, Portugal

Aracy Alves Martins

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.19-47>

Resumo

Introdução: O artigo discute a formação artística em Cabo Verde desenvolvida pela Mindelo_Escola Internacional de Arte, M_EIA, criada em 2005, tendo a pesquisa aplicada realizada pela escola como núcleo de discussão. A principal estratégia metodológica consistiu na análise do discurso dos atores inseridos no contexto da instituição e em seu entorno. Além disso, o uso de fontes diversas, tais como o projeto pedagógico da escola, programas de ensino, notas de campo etc., implicou em uma análise em profundidade do contexto em questão, característica dos estudos de caso. Como referencial teórico central foram utilizados Atkinson (2008) e Mouffe (2014). O estudo concluiu que a M_EIA desempenha papel de relevo em seu país, na medida em que a instituição está implicada com o seu desenvolvimento não apenas no âmbito da arte e da cultura, mas também nos campos do social e do econômico. Por outro lado, foram constatadas algumas fragilidades no plano operativo, tais como a tendência de concentração do poder na tomada de decisões quanto à escola e os rumos de seus projetos, nas mãos de seus principais dirigentes, aspecto que revela a necessidade de aprimoramento das práticas democráticas na escola.

Palavras-chave: Cabo Verde; M_EIA; educação artística; pesquisa aplicada.

Abstract

Introduction: The article discusses Art Education at Mindelo Internacional School of Arts (M_EIA), created in 2005, based on the applied research conducted by the school as a nucleus of research. A methodological tool adopted consisted of an analysis of the actors' discourse inserted in the context of the institution and its surroundings. In addition, the use of several documentary sources, such as the school's pedagogical project, teaching programs, field notes, etc., implies an in-depth analysis of the context in question, as supposed in Case Studies. The main theoretical frameworks of the research are Atkinson (2008) and Mouffe (2014). The study concluded that M_EIA plays a prominent role in the country as the institution approaches Art Education from its social and economic issues. On the other hand, the operational plan tends to concentrate decision-making in the hands of its main leaders, an aspect that reveals a need for improvement of the democratic practices in the school.

Keywords: Cape Verde; M_EIA; artistic education; applied research.

1. O artigo foi desenvolvido a partir da tese de doutoramento, realizada em Cotutela, entre a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e a Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação das professoras Doutoras Teresa Medina e Aracy Martins, entre 2013 e 2016.

1. Introdução

O interesse pelo estudo da formação artística desenvolvida pela Mindelo Escola Internacional de Arte (M_EIA) deve-se a dois motivos. O primeiro deles refere-se ao fato de a escola constituir-se em única instituição de formação artística superior em Cabo Verde. O segundo motivo relaciona-se ao caráter singular dessa escola de arte, expresso desde a sua gênese. Surgida como desdobramento dos projetos desenhados pela organização não governamental cabo-verdiana Atelier Mar, a escola possui estreita ligação com os trabalhos de desenvolvimento sócio-comunitários realizados pela ONG, numa relação de fecunda parceria entre as duas instituições.

O caráter singular dessa experiência educativa conduziu à adoção do Estudo de Caso Intrínseco como metodologia de pesquisa. Para tanto, realizou-se uma imersão de quatro meses nas ilhas de São Vicente e Santo Antão, em Cabo Verde.

Stake (1995), citado por André (2008, p. 98), esclarece que o Estudo de Caso “intrínseco é aquele em que há interesse em estudar aquele caso específico”: “[...] uma experiência inovadora, que vale a pena ser investigada para identificar quais os elementos que a constituem, o que a faz tão distintiva, que recursos foram necessários para atingir este nível, que valores a orientam, que resultados obteve”.

Pesquisas dessa natureza requerem o uso de ampla gama de fontes de dados, métodos e procedimentos de coleta e análise de dados.

Entrevistas realizadas com os diversos atores que compõem a M_EIA (Reitor, diretor, professores e alunos) e com os membros das comunidades, com as quais a escola se relaciona, foram utilizadas como uma das principais ferramentas metodológicas.

Destacam-se, nesse sentido, entrevistas e conversas informais realizadas com Leão Lopes², um dos idealizadores e Reitor da M_EIA, figura de fundamental importância para a sua criação, organização e gestão, bem como marca decisiva nas concepções de Educação Artística e nas metodologias de trabalho presentes na instituição.

Para a realização da pesquisa, foi observado o Código Ético de Conduta Acadêmica da Universidade do Porto. Neste sentido, cuidou-se de obter a autorização

2. Segundo a Revista cabo-verdiana “Nós Genti”, Leão Lopes, considerado como “um dos maiores expoentes da expressão cultural contemporânea de Cabo Verde”: “Nasceu em Santo Antão em 1948. Doutorado pela Universidade de Rennes II, França, e diplomado em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, é membro fundador do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (M_EIA), onde desempenha as funções de reitor. Tem desenvolvido, ao longo dos anos, uma intensa atividade nos domínios da criação artística que passam pela literatura, as artes plásticas, o design e o cinema. [...] desempenhou ainda os cargos de Deputado Nacional e de Ministro da Cultura”.

formal dos depoentes para a realização de entrevistas e para a utilização de suas falas na tese de doutoramento, bem como em posteriores publicações de divulgação científica. Cuidou-se, ainda, de salvaguardar o anonimato dos entrevistados, com a exceção de Leão Lopes, uma vez que o Reitor consentiu com a identificação de suas falas nos textos escritos referentes à investigação. Ressalta-se que os princípios éticos de pesquisa envolvendo humanos foram exaustivamente discutidos durante toda a condução da investigação, com o objetivo de garantir o respeito aos direitos dos sujeitos que fizeram parte do universo da pesquisa. Os documentos da M_EIA citados ao longo do texto, bem como parte das imagens nele presentes, foram cedidos pela própria instituição em questão, à época da imersão em campo.

As concepções de arte e de ensino de arte presentes na escola, sua vinculação ou não, no plano operativo, com os desafios sociais, culturais e educacionais presentes no contexto cabo-verdiano, bem como a participação dos alunos e das comunidades, como importantes protagonistas, ou não, nesse processo, constituíram-se nas categorias de análise centrais da investigação .

2. M_EIA: estrutura organizacional

A Mindelo_Escola Internacional de Arte, M_EIA, foi criada no ano de 2005, a partir do Atelier Mar, organização não governamental cabo-verdiana, situada na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde.

Figura 1. Baía do Porto Grande, Mindelo, Ilha de São Vicente (Fonte: Acervo da pesquisadora).



A M_EIA, reconhecida juridicamente como Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, é assim definida pelo artigo primeiro de seu Estatuto (Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, s. d.):

Mindelo – Escola Internacional de Arte, adiante designada por M_EIA, é um estabelecimento de ensino universitário de criação, investigação e transmissão da cultura e da ciência dos domínios que lhes são inerentes. A sua criação corresponde a uma contribuição genuína da entidade instituidora, em colaboração com um significativo número de instituições educativas e culturais internacionais, para o desenvolvimento artístico, cultural e social de Cabo Verde.

A Escola é titulada pelo Atelier Mar e reconhecida pelo Ministério da Educação e Valorização dos Recursos Humanos de Cabo Verde. É um estabelecimento de ensino superior privado e reconhecido como de interesse público.

Segundo Tolentino (2006, p. 324), a M_EIA tem como objetivo central: “valorizar as singularidades de Cabo Verde e da ilha de São Vicente, em especial, enquanto espaço de encontro cultural entre o Cabo Verde migrante e o Cabo Verde residente, entre as ilhas e o mundo, entre a cultura e o desenvolvimento”.

A estrutura orgânica da escola é composta pelos órgãos de gestão democrática exigidos por lei (Órgãos de Gestão, Departamentos e Serviços) e também por um “Conselho Consultivo Internacional formado por instituições e personalidades que já aderiram ou virão a aderir ao projeto” (Tolentino , 2006, p. 325).

A M_EIA começou por oferecer os cursos de graduação em “Artes Visuais” e “Artes Visuais – via ensino”. Paulatinamente foram também implementados os cursos de Design e Arquitetura.

O conselho diretivo, até o ano de 2015, era constituído pelo seu presidente³, Leão Lopes, designado pela entidade instituidora da M_EIA; dois representantes dos docentes; um representante dos alunos e um representante do pessoal técnico e administrativo.

Os cursos possuem a duração de quatro anos e são regidos por unidades de crédito. Sua organização pauta-se no Processo de Bolonha⁴ quanto à duração, comparabilidade, sistema de avaliação e reconhecimento internacional.

A M_EIA adota o regime de aulas presenciais e a modalidade de avaliação contínua.

3. Durante a primeira imersão em campo, no ano de 2014, e até o ano de 2015, a M_EIA não possuía diretor, mas apenas reitor. Este exercia, segundo o antigo estatuto da instituição, a função de Presidente do Conselho Diretivo, entretanto também fazia parte do Conselho Científico-pedagógico e do Conselho Consultivo da escola. A partir de 2015, e com a reformulação do Estatuto da M_EIA, em 2016, a escola passa a ter um Presidente, o professor Leão Lopes, e um diretor, o professor Valdemar Lopes.

4. O Processo de Bolonha nasceu a partir da ideia de se criar o Espaço Europeu do Ensino Superior (EEES). Em 1999, em Bolonha, tal Espaço foi formalizado, envolvendo 30 países, conhecido como “A Declaração de Bolonha”. Atualmente está envolvido o total de 47 países no Processo de Bolonha. Pode-se afirmar que a iniciativa teve como objetivo fortalecer a competitividade internacional do sistema europeu de ensino superior. Para tanto, ações conjuntas são tomadas, pelos países pertencentes à União Europeia, no âmbito desse nível de ensino.

A principal fonte de financiamento da escola se dá através das propinas. Segundo depoimentos de alunos e da Coordenadora do Atelier Mar, à época da pesquisa, a maior parte dos alunos recebia bolsas de estudos, sobretudo do governo.

No que se refere à estrutura física, a escola oferece as seguintes instalações: 6 salas de aula, 2 salas de informática, 1 biblioteca, 1 secretaria, 1 sala para professores, 1 anfiteatro, 1 lar para 40 estudantes, 1 refeitório, 1 pequeno complexo de ateliês/residências para professores, 1 casa de hóspedes e residência de artistas investigadores em Santo Antão (Tolentino, 2006, p. 326).

A escola possui ainda laboratórios ou oficinas de: Artes Digitais, Imagem e Audiovisuais, Cerâmica, Metais, Madeira, Pedra, Técnicas de Impressão e Têxteis (Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, s. d.).

2.1 M_EIA e Atelier Mar: entrelaçamento institucional e vocação social

Na data de surgimento da M_EIA, o Atelier Mar contava com uma longa e vasta experiência na área artística, alcançada através dos seus vinte e cinco anos de intervenção em algumas das ilhas do arquipélago. Porém, o âmbito de atuação do Atelier Mar extrapolaria o campo artístico, possuindo uma forte vinculação com alguns dos principais desafios enfrentados pela sociedade cabo-verdiana.

Desta maneira, o fato de o nascimento da M_EIA constituir-se em uma iniciativa do Atelier Mar confere-lhe características muito particulares. Na gênese do próprio projeto político pedagógico da escola, percebe-se estreito nível de vinculação com os projetos de desenvolvimento sociocomunitários realizados pela ONG, numa relação de fecunda parceria entre as instituições.

Do ponto de vista físico, a indissociabilidade entre ambas pode ser verificada na distribuição do funcionamento da M_EIA em dois edifícios: no Atelier Mar, na Mاتيota, e na antiga Escola Jorge Barbosa⁵, mais conhecida pela população local como Liceu Velho. Os dois edifícios estão situados na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, considerada em Cabo Verde, como a capital cultural do país.

Assim, para um maior entendimento tanto da história da M_EIA, quanto de seu perfil educacional e artístico, torna-se relevante realizar uma pequena introdução à trajetória do Atelier Mar, bem como seu âmbito de atuação no contexto cabo-verdiano.

5. Segundo o Dossiê da M_EIA, as atividades desenvolvidas na sede do Atelier Mar, “compreendem as oficinas de Pedra, Cerâmica, Madeira e Metais, bem como os serviços administrativos e outros de apoio ao bom funcionamento destes equipamentos na escola [. . .]. No que se refere ao edifício da antiga Escola Jorge Barbosa, trata-se de uma projeção de direito e uso que se encontra ainda em fase de negociação com o Ministério da Educação e Valorização dos Recursos Humanos. Neste edifício [. . .], deverão funcionar os serviços administrativos da M_EIA, os serviços sociais, aulas teóricas, biblioteca, anfiteatro, galeria de arte, oficina de imagem e audiovisuais, desenho, têxteis, oficina de técnicas de impressão”.

Figura 2. Sede do Atelier Mar (Fonte: Acervo da M_EIA).



Figura 3. Liceu Velho, sede da M_EIA (Fonte: Acervo da M_EIA).



2.1.1 Atelier Mar: atuação

O Atelier Mar foi criado em 1979, com o objetivo de promover programas e pesquisas para o desenvolvimento das artes e ofícios em Cabo Verde. A instituição possui dois núcleos de atividade: um em Mindelo, na ilha de São Vicente, e outro em Lajedos, na ilha de Santo Antão. Seu campo de atuação inicial ligava-se à formação de base de seu fundador, Leão Lopes, e envolvia a cerâmica, as artes gráficas, audiovisuais, madeira e pedra. Contudo, as atividades desenvolvidas pelo Atelier Mar foram rapidamente ampliadas (Monteiro, 2008, p. 93).

A partir de seu reconhecimento como Organização não Governamental (ONG) no ano de 1987, o Atelier Mar passou a ter como foco de atuação programas de desenvolvimento local.

Para melhor compreensão destes programas, será realizada a apresentação de alguns deles, tomando-se como ponto de partida o trabalho desenvolvido na comunidade de Lajedos.

Santo Antão é uma ilha de diferentes contrastes paisagísticos com regiões úmidas e de caráter agrícola, bem como regiões marcadas pela pobreza dos solos, secura do clima e irregularidade de chuvas.

Em Lajedos, região marcada predominantemente pela secura do clima, somam-se dificuldades específicas - as chuvas torrenciais e as lestadas, vento quente e seco que queima tudo à sua passagem. De acordo com Inácio (2011, p. 43): “Causas naturais como os longos períodos de estiagem, as chuvas torrenciais e as lestadas combinam-se para provocar a erosão do solo e consequente inviabilização do cultivo que está na origem do flagelo da fome que mata entre dez e trinta por cento da população, em anos de crise”.

Figura 4. Plantação de inhame e banana na ilha de Santo Antão (Fonte: Acervo da pesquisadora).



Figura 5. Paisagem rochosa da ilha de Santo Antão (Fonte: Acervo da pesquisadora).



Os projetos de desenvolvimento sociocomunitários realizados pelo Atelier Mar, em Lajedos, tiveram início em 1994. As atividades abrangem o setor da educação básica; o desenvolvimento de formas alternativas de emprego; a investigação e o desenvolvimento de materiais e tecnologias de construção utilizando recursos naturais; a agricultura e o turismo solidário; a formação nas áreas de tecelagem, cestaria, costura, cerâmica, construção civil, entre outras, sendo as duas últimas desenvolvidas com base nos recursos geológicos locais.

Ainda em Lajedos, os programas de desenvolvimento local têm concedido especial atenção aos problemas ambientais relacionados aos fracos recursos hídricos do arquipélago. Um exemplo disto pode ser verificado na introdução de novas tecnologias de irrigação para a agricultura, no resgate e na reabilitação de terrenos áridos ou abandonados, para reintegrá-los no sistema produtivo da região de Lajedos (Acervo do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, s. d., p. 3).

Figura 6. Serigrafia realizada a partir da fotografia de David Monteiro, Ilha de Santo Antão (Fonte: Acervo da M_EIA).



A escassez das chuvas tem sido um grave problema a ser enfrentado em Cabo Verde, sobretudo, no passado, quando as técnicas agrícolas eram, em certa medida, rudimentares. Torna-se relevante destacar o fato de o Atelier Mar ter tomado o campo artístico como ponto de partida para uma atuação mais abrangente sobre alguns dos grandes desafios enfrentados no arquipélago como um todo, tais como a agricultura e a formação profissional em alguns ramos. Este perfil mais abrangente assumido pela ONG pode ser percebido no delineamento das diretrizes do Projeto Sociocomunitário de Lajedos, sendo uma delas “a identificação e utilização dos pontos fortes dos recursos locais, casando-os com novas tecnologias⁶”.

O Sítio Museológico de Lajedos e o Complexo da Babilônia fazem parte dos projetos de desenvolvimento local.

Dentre as diretrizes⁷ do Sítio Museológico de Lajedos, destaca-se: “Representar e interpretar o passado e o presente da comunidade de Lajedos, através de

6. Informações disponíveis nos banners presentes no edifício que compõe o Sítio Museológico de Lajedos.

7. id. ibid

uma série de componentes expositivas inovadoras e dinâmicas e também doutras intervenções museológicas”.

O material expositivo presente no museu engloba banners contendo a história de Lajedos, com ênfase dada às obras literárias do Movimento Claridoso, inspiradas no drama vivido pela população local nos períodos de crise de fome. Emblemática neste sentido é a obra de Manuel Lopes intitulada “Os Flagelados do Vento Leste”. O romance Neorealista se passa na Ilha de Santo Antão, especificamente nas seguintes povoações: Bordeira do Campo Grande, Ribeira das Patas e Covoadá. Por iniciativa do Atelier Mar e inspirados na obra de Manuel Lopes, foram criados três trilhos, “Os Flagelados”, para os visitantes da região: “Partindo de Lajedos, o trajecto do visitante desenha o percurso inverso que os personagens do romance fizeram para escaparem do flagelo da fome e da seca, nos idos anos quarenta”. Jovens locais receberam do Atelier Mar formação para servirem como guias aos visitantes.

Assim, o sítio museológico de Lajedos não se restringe a um espaço físico, estando “integrado numa crescente rede de intervenções comunitárias que pretendem intensificar o seu potencial global” (Guedes, 2011, p. 107).

O complexo da Babilônia também se inscreve como projeto voltado para o “desenvolvimento sustentável de um turismo qualificado e solidário que se quer promover na região⁸” de Lajedos. O conjunto é composto por um pomar, uma oficina de processamento alimentar, duas residências, um restaurante e um bar.

Figura 7. Complexo da Babilônia na Ilha de Santo Antão (Fonte: Acervo do Atelier Mar).



Visitar o complexo da Babilônia foi uma experiência única e instigante, experiência esta reveladora do potencial criativo e transformador do ser humano. Conforme mencionado, a parte sudeste de Santo Antão é bastante árida. Contudo, o

8. id. ibid

conjunto Babilônia, localizado na parte sudeste da ilha, é rodeado por uma extensa área cultivada, representando grande contraste com a paisagem circundante.

Os excedentes de produção da horta e pomar são vendidos nas povoações próximas à Babilônia.

As receitas criadas no restaurante são reelaborações da cozinha tradicional cabo-verdiana, utilizando-se produtos biológicos. Três mulheres da região receberam formação para trabalharem no processamento de frutas e outros vegetais. Elas produzem frutas e legumes desidratados, sucos engarrafados, geleias, temperos, dentre outros. Este aspecto é importante de se ressaltar, pois, na Babilônia, são recebidos alunos da M_EIA, interessados em food design, para a realização de experiências práticas nesse âmbito.

Além do trabalho na ilha de Santo Antão, em Lajedos, o Atelier Mar realiza projetos de desenvolvimento comunitário nas periferias urbanas da cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente. Dentre eles, destacam-se os projetos realizados em duas comunidades piscatórias, São Pedro e Salamansa.

As ações de desenvolvimento local nessas comunidades abrangem aspectos sociais, culturais, econômicos, educacionais e ambientais, por meio da promoção do associativismo, da participação comunitária, da capacitação, da valorização e da produção dos recursos marinhos e da gestão sustentável dos recursos naturais.

Figura 8. Serigrafia realizada a partir da fotografia de autoria de Ângelo Lopes (Fonte: Acervo da M_EIA).



2.2 Concepções de Educação Artística que permeiam a M_EIA

E eu sou mais o provocador do que o condutor d'algum método de experiência.

Leão Lopes

Das falas dos entrevistados relacionadas às concepções de Educação Artística presentes na M_EIA, dois aspectos destacam-se: uma visão mais ampla, abrangente, do que é concebido como arte e seu papel na educação, bem como uma busca por um projeto de escola aberto, flexível, onde caiba uma pluralidade de concepções a respeito do campo da Educação Artística e de suas possibilidades.

O fundador e Reitor da M_EIA, com a sua vasta formação, não somente no campo artístico, mas sobretudo nele e, ainda, com a sua gama de interesses e atuação extremamente diversificados, revela-se como figura central para se compreender algumas das principais características da escola. Segundo depoimento de Leão Lopes:

Lá fora, precisam de confirmação se sou artista, se eu sou escultor, se sou pintor, se sou isto ou aquilo. E, às vezes, dão-me esses títulos todos [. . .] Aqui em Cabo Verde, creio que não sou tratado assim. Isso não teria sentido para mim, porque não me vejo enquadrado em disciplinas estanques e para os outros parece também não ter sentido. Sou tratado antes de mais nada como pessoa, eventualmente autor de alguma coisa ou obra e eu fico contente por isso. [. . .] Não me sinto bem com rótulos. Viver a minha vida em todas essas dimensões criativas é o que me dá sentido. Dá-me um conforto extraordinário esta forma de me ver e de estar no meio político e social onde me insiro. Nunca me senti bem, catalogando-me numa ou noutra disciplina; viajo por elas livremente, voluntariosamente [. . .]

Não se pode esquecer, contudo, que, embora o Reitor e sua bagagem constituam-se em referência fundamental para a compreensão da filosofia da M_EIA, de suas concepções de arte e de ensino, bem como de suas práticas, outras pessoas contribuíram para a discussão do projeto da escola.

Além disso, diversas contribuições continuam existindo, por parte dos diversos atores da M_EIA, conferindo o caráter dinâmico e múltiplo das concepções de arte ou de Educação Artística existentes na escola. Segundo um aluno: "Eu acho que a arte está em tudo que nos rodeia. Por exemplo, mesmo fazendo guia turístico aqui, eu vou falando de coisas que envolvem a arte em si. São coisas, são paisagens[...] são coisas assim que eu vou falar para a pessoa".

Comparada a muitas escolas de ensino de arte superior ocidentais, as concepções de Educação Artística existentes na M_EIA revelam-se como mais abrangentes. Nesse sentido, recorre-se novamente às provocações de Leão Lopes: "A gente tinha que romper com esta visão restrita da arte".

Na fala de Leão Lopes, está contextualizada a crítica a respeito de a arte, normalmente, restringir-se, no âmbito educativo, às artes visuais. Para ele, infelizmente, exploram-se muito pouco outros sentidos ou áreas de conhecimento, tais como: o gosto, o olfato e a música.

A importância concedida ao campo do food design, na M_EIA, ilustra bem a fala do Reitor sobre o desejo de ruptura com uma visão redutora da arte. Para ele, esta e outras iniciativas têm propiciado a ampliação da visão dos próprios estudantes da escola a respeito da concepção de Design e de seu campo de possibilidades: “Percebo que nós estamos a despertar nos nossos estudantes a descoberta de um mundo diferente daquele que procuraram ao decidirem por esta escola [...] um mundo muito mais aberto, muito mais rico de oportunidades criativas”.

O Reitor acrescenta:

Quando começamos a nos interessar pelo alimento, pela cultura do gosto, pela qualidade da comida que produzimos e comemos, surgiu o food design. Não demos ênfase à tradição do design nessa área que privilegiava a materialização de suportes técnicos e de equipamento para a área do alimento, deixando para outro plano a cultura, a investigação e a educação do gosto. Nós escolhemos esta última direção. Enquanto aquele design se preocupava sobretudo com os equipamentos e com a indústria do alimento, nós optamos por trabalhar o alimento, na perspectiva do design do gosto e do produto final culturalmente e biologicamente qualificado, com identidade local; a partir de quem o produz, passando por quem o processa até ao seu consumidor.

Assim como o projeto da escola é o de um designer generalista, o mesmo pode-se dizer quanto à formação em Artes Visuais ou Arquitetura. O fato de os alunos de um curso específico frequentarem, ao longo da formação, sobretudo nos primeiros anos de curso, disciplinas comuns, possui, nas palavras do Reitor, “essa essência”.

Na medida em que o Reitor explica sobre o campo de atuação do designer para exemplificar “essa essência” da M_EIA, ele tece a seguinte reflexão: “Eu diria a mesma coisa, se voltarmos para a arte. A arte não restringe a possibilidade de resposta à Sociedade, não estabelece limites. Pelo contrário, ela oferece-nos sempre a oportunidade de construir respostas, com várias finalidades e possibilidades de interpretação.”

Para que exista(m) esta concepção ou concepções, ampla(s) sobre a relação entre arte, educação e sociedade, é preciso que subsista simultaneamente um projeto de escola aberto, capaz de acompanhar a própria dinâmica da vida cultural e social. Tal abertura tem sido um objetivo perseguido pela M_EIA. Segundo José Carlos Paiva:

Mas é nessa negociação, de interferência democrática no real, de adesão ao destino das comunidades em luta pelo seu futuro, perante a qual em muitas situações teremos de suspender o que nos instiga, que assumem o sentido pleno a intervenção e a aprendizagem, onde o artístico se projecta no ‘processo’ e no ‘acontecer’, mais do que propriamente no ‘objecto’ ou na ‘obra’⁹.

9. Paiva, José Carlos de (2016): Entender a resistência na educação artística como acção inscrita na irradiação de possibilidades: a partir do vivido no 4ei_ea” (aguarda publicação).

A fala do Reitor também revela um grau de consciência e de reflexividade fundamentais para a construção desse processo: “Portanto, M_EIA, parece que é natural, não foi pensada, concebida, escrita que vai ser assim. A M_EIA está sendo assim. Eu espero que continue sendo outras coisas (risos). Aquilo que a gente pensa hoje não vai amarrar a instituição”.

A reflexividade, expressa no pensamento do Reitor, a respeito de um projeto de escola que está em constante construção, encontra ressonâncias no pensamento de Atkinson (2008), na medida em que a M_EIA propõe-se a desenvolver uma pedagogia de interrupção com o estabelecido. Nessa mesma linha de abordagem, as concepções de Educação Artística presentes na M_EIA não estão focadas no que alunos, professores, diretor e reitor são ou deveriam ser, mas voltam-se para a potencialidade e “incerteza” do vir a ser (Atkinson, 2008).

É possível afirmar, ainda, que a proposta pedagógica da M_EIA, bem como a amplitude de suas concepções a respeito da arte e da educação envolvem a noção de tomada de risco, discutida por Atkinson (2008), na medida em que adota-se uma pedagogia que não se pretende totalmente controlada. Mas, mais do que isto, a noção de tomada de risco está expressa na própria ideia de escola, de seu projeto, projeto este em aberto, apesar das exigências impostas pela legislação educacional a uma instituição de ensino formal. A ideia de risco implica, portanto, uma flexibilidade para “deixar as coisas acontecerem”, sem definir uma direção clara dos resultados esperados.

Essa última questão conduz a um aspecto de grande relevância a respeito da M_EIA: a tensão entre, por um lado, a existência de uma escola de ensino superior reconhecida pelo Ministério da Educação cabo-verdiano e, portanto, por ele regulamentada, e, por outro lado, a necessidade de um projeto educativo aberto, em constante construção e reconstrução, disponível para enfrentar a tradição acadêmica e procurar novos caminhos.

Considerando a ênfase dada pela M_EIA ao estudo dos contextos locais, de sua relação orgânica com as populações das ilhas e com seus problemas concretos, expressos tanto em seu papel social, quanto nas concepções de Educação Artística que emergem das falas dos entrevistados, discute-se no próximo tópico a pesquisa aplicada como um dos elementos centrais de diálogo e intervenção nas comunidades.

3. Pesquisa aplicada como processo formativo e como instrumento de diálogo/intervenção nas comunidades: concepções

A promoção e desenvolvimento da pesquisa aplicada, ao lado da pesquisa fundamental, é destacada no estatuto da M_EIA como o segundo objetivo da instituição.

Devido à relevância do assunto, considera-se necessário, em primeiro lugar, estabelecer uma distinção, entre os conceitos de pesquisa teórica ou fundamental e pesquisa aplicada. Alerta-se, contudo, para o fato de que tais distinções possuem fins didáticos, podendo conduzir a uma visão estreita e limitada a respeito da investigação, caso não se tenha em mente que tal distinção não é excludente.

De acordo com Barros e Lehfeld (2000, p. 78), citados por Vilaça (2010, p. 63): “Em termos gerais, são consideradas pesquisas teóricas aquelas que têm por finalidade conhecer ou aprofundar conhecimentos e discussões”. Seu objetivo consiste em “compreender ou proporcionar um espaço para discussão de um tema ou uma questão intrigante da realidade”.

No sistema educacional brasileiro, o estudante tem contato com este tipo de pesquisa logo nos primeiros anos escolares, por meio da consulta de livros, artigos, trabalhos monográficos, jornais e enciclopédias.

A pesquisa aplicada, por sua vez, refere-se à investigação concebida para desenvolver conhecimentos novos, com finalidades práticas.

A prioridade dada à pesquisa aplicada na M_EIA é um dos elementos que a torna como fenômeno tão distintivo, perpassando os currículos da escola como um todo. Segundo um dos professores do curso de Design:

Desde o primeiro ano aqui no curso de Design, área na qual me licenciéi, sempre foram vários os projetos que o Atelier Mar tem desenvolvido e que também acaba por ser da M_EIA. Aí vem a questão da pesquisa aplicada, da investigação aplicada. O objetivo que se tem cá na M_EIA é que sempre os alunos, desde o primeiro até o quarto ano, estejam cientes dos projetos, do que está a acontecer aqui no Atelier Mar. São projetos, são coisas reais, são coisas aplicáveis a nossa cidade dentre as várias ilhas que temos aqui em Cabo Verde. Portanto, esses projetos muitas das vezes são integrados no plano curricular cá na M_EIA.

Outro professor da M_EIA, também recupera a ideia da investigação aplicada como um princípio praticado pelo Atelier Mar “há muito tempo nos Projetos Comunitários”. Seu envolvimento com este tipo de pesquisa se dá tanto através da ONG, quanto através da escola. No que se refere especialmente a sua experiência na ONG, o professor esclarece que, na área da arquitetura, o Atelier Mar tem se dedicado bastante à investigação aplicada. Segundo o professor:

Isso, por um lado, para recuperar alguns processos e tecnologias da arquitetura vernacular. Para tentar perceber o sentido da aplicação dessas tecnologias nesse contexto. E, por outro lado, trabalhar sobre isso para propor novas soluções construtivas e novas tecnologias adaptadas sempre ao contexto. Trabalho que o Atelier Mar já vem desenvolvendo e que justifica um bocado a criação do curso de Arquitetura - formar um profissional com essas preocupações ou mais próximo dessas preocupações. Claro tem que ter outras preocupações, mas é importante pensar numa nova arquitetura para este contexto.

Indo mais além, o Reitor não apenas explicita a importância da bagagem adquirida pelo Atelier Mar para o desenvolvimento da pesquisa aplicada na M_EIA, mas também reflete sobre os ganhos advindos da criação da escola para que tal abordagem investigativa se amplie e ganhe maior solidez:

Por outro lado, tiramos vantagens porque foram os projetos do Atelier Mar que sugeriram o modelo de investigação e também o âmbito disciplinar da pesquisa. Criando a M_EIA começamos a sistematizar essa abordagem com resultados assinaláveis do ponto de vista educativo, sobretudo, porque uma das finalidades é também a qualificação científica, humana e técnica dos nossos estudantes. Foi a nossa prática de intervenção social, de desenvolvimento comunitário adquirida no Atelier Mar que, de alguma forma, nos levou a privilegiar a investigação aplicada, participada, uma vez que a pesquisa deveria incidir sobre projetos consistentes que repercutissem na vida das pessoas. Os estudantes são todos envolvidos na vida das comunidades de diferentes ilhas, seja no meio urbano, seja no rural.

Figura 9. Exemplo de arquitetura vernacular na ilha de Santo Antão
(Fonte: Acervo da pesquisadora).



À noção de pesquisa aplicada, o Reitor da escola acrescenta o conceito de pesquisa participada ou participativa como ponto de diálogo entre a M_EIA e as comunidades:

Adotamos a investigação aplicada, participada ou participativa, como instrumento de trabalho fundamental para estar e conhecer os problemas das populações nas suas comunidades. Para tomar parte na resolução de seus problemas. Reparem, estamos supostamente numa escola de arte. Esta colaboração e partilha pressupõe conhecimentos em várias áreas disciplinares, aparentemente exteriores aos interesses de investigação em arte. Pressupõe também metodologias específicas de trabalho no terreno. E nesses cruzamentos estão os destinatários da investigação, que esperam e, legitimamente, que os resultados em proposição possam servir para melhorar a sua vida. Têm também que poder avaliar esses mesmos resultados. É aí que se torna interessante o nosso trabalho: envolvendo os mais diretamente interessados nele, envolve toda a academia independentemente de sua área de interesse ou de especialidade.

Um ponto importante a ser ressaltado na fala do Reitor é a adoção dos termos investigação participada ou participativa como sinônimos do termo investigação aplicada. Isto significa que para o Reitor o sentido, em alguns casos, restrito, atribuído ao termo pesquisa aplicada é em sua concepção ampliado, na medida em que envolve não apenas a necessidade de produzir conhecimento para a resolução de determinados problemas, mas também envolve a participação das comunidades locais na construção de conhecimentos a respeito de uma dada situação.

No que se refere ao conceito de pesquisa participativa, Santos (s.d., p.1), esclarece que¹⁰: “[...] a pesquisa participativa é um conceito elástico, abrigando concepções e práticas de investigação sob diferentes nomes, mas que partem de premissas similares e revelam diferentes aspectos do processo participativo com a finalidade de orientar a prática.”

O autor ainda demarca a participação efetiva, concreta dos envolvidos para que uma investigação possa ser considerada como pesquisa participante, outra nomenclatura incluída no conceito elástico de pesquisa participativa¹¹:

[. . .] uma pesquisa participante é um processo para alcançar outra situação e, ainda que pressuponha momentos distintos entre si, a singularidade de cada momento é parte de um universo, do qual todos são coautores participantes do processo de produção do conhecimento a ser incorporado na ação. Fria-se que [. . .] a participação efetiva, concreta dos envolvidos na pesquisa não se limita à delegação de tarefas parcelares de um mero conhecimento operante e instrumental, dada por uma elite profissional, aos membros de uma população. Ainda que tenham níveis de formação diferenciados, todos são detentores do conhecimento produzido e controladores do processo de pesquisa (Santos , s. d., p. 2).

A partir das falas dos entrevistados, nota-se o predomínio da noção de pesquisa aplicada como contributo para a intervenção na realidade circundante ou para a resolução de problemas concretos, isto é, relacionados aos contextos social, cultural e econômico das ilhas cabo-verdianas. Durante a presença no campo de investigação, pôde-se confirmar que, de fato, a pesquisa aplicada possui centralidade tanto nas práticas desenvolvidas no interior da escola quanto fora dela.

3.1 Projetos de desenvolvimento local realizados pela M_EIA entre 2012 e 2016: Ilha de Madeira e Alto de Bomba

Dentre os vários projetos de desenvolvimento local realizados pela M_EIA, destacam-se os estudos dos assentamentos informais do Mindelo, com início em 2011.

10. Santos (s. d.)

11. Ibidem.

Por meio da Semana do Urbanismo¹², promovida pela M_EIA em 2015, definiu-se o desafio de se “lançar um olhar sobre o recente crescimento dos assentamentos informais das cidades cabo-verdianas, especificamente da cidade do Mindelo, contribuindo assim para pensar o seu papel e o seu futuro” (Flores; Ribeiro, 2016).

Em um primeiro momento, o plano de trabalho estruturou-se em torno das disciplinas de Antropologia e de Teoria Geral de Organização do Espaço e contaria com a participação dos alunos do primeiro ano da M_EIA. A partir do ano letivo de 2014/2015, o tema passou a envolver diversas disciplinas dos cursos de Artes Visuais, Design e Arquitetura.

Foram definidos dois grandes eixos de trabalho: a “construção de mapas críticos sobre a área da Ilha da Madeira, no bairro de Ribeira Bote”, bem como a “construção de uma metodologia de intervenção urbana para Alto de Bomba e suas áreas anexas” (Flores; Ribeiro, 2016).

Flores e Ribeiro¹³ (2016) contextualizam, em linhas gerais, a área da Ilha de Madeira, contribuindo para uma maior compreensão da atuação da M_EIA na localidade:

O bairro de Ribeira Bote, onde se localiza toda a área da Ilha de Madeira, constitui uma das primeiras extensões urbanas dos primórdios da cidade do Mindelo. Actualmente, encontra-se muito conectado com o centro histórico e cercado pelas vias de maior tráfego. Ao longo do tempo, abrigou uma população cuja actividade económica principal se associou à pesca e aos trabalhos portuários. É um bairro consolidado, com relativas carências no padrão construtivo das moradias, mas com um enorme potencial de capacitação. Assim, a área da Ilha de Madeira, nomeadamente a Rua de Salga Morte, foi seleccionada para o trabalho de cartografia crítica devido à já longa fama de zona estigmatizada, à sua condição de reduto de migrantes vindos de outras ilhas e, outrora, de São Tomé e Príncipe [...].

Quanto à caracterização da área de Alto de Bomba, Flores e Ribeiro (2016) explicam:

O Bairro de Montesossego, onde se ubica a área de Alto de Bomba, representa uma extensão mais tardia da cidade que data dos anos 1960 e que, neste momento, constitui um dos bairros mais populosos da cidade com 5102 habitantes. A sua topografia possibilitou a génese de assentamentos informais onde é inexistente qualquer infraestrutura urbanística e levou ao aparecimento de uma tipologia urbana e habitacional igualmente precária¹⁴.

12. Segundo notícia divulgada no site da escola: “De 10 a 12 de Junho decorre na M_EIA, dois dias dedicados a conferências sobre construções informais em Cabo Verde e no Mundo. Haverá apresentação de projectos, mesa redonda com um leque de convidados nacionais e estrangeiros, moderada pelo Reitor da M_EIA, culminando com a apresentação de trabalhos efectuados pelos alunos do curso de Arquitectura da mesma”. Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (s. d.).

13. Idealizadores dos projetos de intervenção urbana realizados pela M_EIA, nas periferias do Mindelo, entre os anos de 2012 e 2016.

14. Flores e Ribeiro (2016).

Sobre as etapas de realização do trabalho, Flores e Ribeiro explicam a adoção da construção de mapas críticos como importante ferramenta para imersão nos contextos em questão:

Os trabalhos de cartografia crítica desenvolvidos na Ilha de Madeira, além de objectivarem romper com os preconceitos vigentes, pretendiam extrair de cada um dos cinco grupos de alunos constituídos, através de uma comunicação gráfica livre, a construção de mapas mentais e críticos capazes de gerar a elaboração coletiva de narrativas e interpretações que refletissem as lógicas e processos instalados (Iconoclastas, 2013¹⁵, apud Flores; Ribeiro, 2016).

Figura 10. Assentamentos informais, Alto de Bomba, Ilha de São Vicente
(Fonte: Acervo da M_EIA).



A representação por meio de mapas mentais tem sido um recurso utilizado em trabalhos com dinâmica participativa para se alcançar objetivos e resultados variados.

Terminada a primeira fase do projeto, “considerou-se adquirida uma nova interpretação sobre a representação social, física e identitária do lugar, tanto por parte dos moradores, como por parte dos alunos” (Flores; Ribeiro, 2016).

A partir do enquadramento teórico-metodológico do campo a ser trabalhado, definiu-se como diretrizes para os projetos de intervenção:

- a)** identificar as tipologias de problemas e de deficiências recorrentes: infraestruturais, habitacionais, geológicas e topográficas;
- b)** verificar a adequabilidade das soluções adotadas nas áreas mais consolidadas e suas possibilidades de melhoria e de replicação em áreas em fase de consolidação ou a consolidar;
- c)** verificar a possibilidade de prestar assistência técnica aos moradores,

15. "Iconoclastas" (2016)

para implantação das melhorias urbanísticas e habitacionais pretendidas, bem como recuperar as suas práticas culturais e aperfeiçoar as suas aptidões profissionais (Flores; Ribeiro, 2016).

Segundo os autores do projeto, tanto professores quanto alunos estiveram atentos, durante as diversas fases de trabalho, às culturas locais, bem como à preservação delas por meio da memória dos moradores da região.

Mais uma vez, foi recuperada a atuação da M_EIA, na ilha de Santo Antão, vale ressaltar, em parceria com o Atelier Mar, como importante referência para a construção dos projetos de intervenção na cidade do Mindelo:

De acordo às actuações da M_EIA na ilha de Santo Antão, estudou-se o território partindo da identificação dos problemas recorrentes: criando soluções urbanísticas de baixo custo, empregando tecnologias de domínio público capazes de utilizar a mão de obra local. No plano imaterial, fomentou-se apoiar a recuperação e/ou o desenvolvimento dos acervos culturais tradicionais encontrados, como o grupo de tamboreiros que aceitou promover a criação de uma escola de música para crianças do Alto de Bomba, dando continuidade à tradição do São João. Fomentou-se igualmente a preservação dos acervos culturais contemporâneos emergentes como o hiphop, que se constitui como “mídia” jovem e um instrumento de recolha de preocupações, queixas e anseios, mas também numa alternativa profissional (Flores; Ribeiro, 2016).

Os autores Flores e Ribeiro destacam ainda o desenvolvimento de uma visão mais crítica e fundamentada, por parte dos alunos, a respeito da influência de questões políticas sobre os problemas urbanísticos, destacando o papel de protagonismo que a M_EIA e seus atores desempenharam, com o intuito de minimizar os problemas urbanísticos detectados nas periferias do Mindelo:

As percepções dos alunos revelavam estar entendida a dificuldade de relacionamento entre moradores e poder público, no encaminhamento de demandas e sugestões para fortalecer a cidadania e a participação democrática. Revelavam uma rápida sensibilidade para entender os estágios de urbanização, num gradiente decrescente de qualidade, desde o sopé ao ponto mais alto da área em estudo. Percebiam o processo espaço/tempo da sua progressiva ocupação e que o entendimento desse processo, espontâneo e informal, fornece a chave de uma ação de melhoria progressiva das condições urbanísticas e habitacionais de uma comunidade assente numa encosta. Como corolário dessa ideia, despontou o reconhecimento de que a principal carência local era infraestrutural e que os problemas habitacionais poderiam ser corrigidos através de uma assistência técnica que a própria M_EIA pode prestar (Flores; Ribeiro, 2016).

Flores e Ribeiro (2016) tomaram como ponto de partida tanto os problemas detectados nas áreas em questão, quanto suas potencialidades: diversidade cultural, tecnologia construtiva de domínio público, utilização de materiais baratos e, em parte, disponíveis no local, núcleos detentores de antigas e novas “tradições”.

Na medida em que se propõe a articular um trabalho que englobe o diagnóstico da realidade das comunidades com a elaboração e execução de projetos que tenham como objetivo recriá-las, e ainda, explicitar as contradições que marcam a sociedade cabo-verdiana, tal iniciativa contribui para a formação de subjetividades outras e, portanto, para a desarticulação da hegemonia dominante .

O trabalho da M_EIA, no âmbito da sociedade civil, local onde se constrói uma concepção particular de mundo, pode ser considerado, portanto, como um esforço para se criar formas de vida substitutivas aos valores do capitalismo tardio. Tal abordagem e prática em Educação Artística representaria aquilo que Mouffe (2007) designa de “arte como experimentação utópica”, uma das possibilidades de arte crítica enumeradas pela autora.

Esse processo tem se revelado enriquecedor para a consolidação da proposta da M_EIA como uma escola que não possui uma estrutura física que a aprisione. Pelo contrário, toda a cidade revela-se como parte dessa experiência mais ampla, em um esforço de diálogo entre as comunidades locais e os diversos atores formalmente envolvidos com a M_EIA. Tal aspecto confirma o caráter subversivo da escola e sua tentativa de criação de uma multiplicidade de espaços agonísticos no contexto das ilhas. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar algumas relações de tensão envolvendo os diversos atores formalmente vinculados à escola, de acordo com o que se pôde observar, durante a pesquisa de campo. Esta questão será discutida nos tópicos seguintes .

3.2 Percepções dos alunos sobre a escola e seus projetos

As observações e as entrevistas revelaram o reconhecimento, por parte dos estudantes, acerca de alguns importantes aspectos trabalhados em sua formação na M_EIA, elementos esses que vêm sendo consolidados pela escola, ao longo do tempo: o aprofundamento do conhecimento da realidade local, a importância da utilização e valorização das matérias-primas e produtos próprios do país e, ainda, a interação com as comunidades como fator imprescindível para a realização de trabalhos mais afinados às necessidades das populações locais. Esta percepção por parte dos alunos, por outro lado, nem sempre se dá de modo imediato, mas requer um trabalho de amadurecimento, mediado tanto por professores, quanto proporcionado pela própria imersão nas comunidades.

Por outro lado, a partir das entrevistas, aparecem algumas críticas por parte dos alunos quanto à escola. São elas: o fato de a M_EIA ter uma carga horária diária muito extensa, falta de aprofundamento dos conhecimentos trabalhados em algumas disciplinas, número reduzido do corpo docente, maior valorização do curso de Arquitetura em comparação com o curso de Design.

Talvez a necessidade de um maior aprofundamento dos conhecimentos por meio das disciplinas, sentida pelos estudantes, esteja associada ao número reduzido de docentes na escola. Provavelmente, o fato de um só professor ministrar várias disciplinas, ao mesmo tempo, dificulte uma melhor preparação das aulas e estudos mais aprofundados sobre assuntos bastante diversificados. Em 2014, o corpo docente de professores residentes na ilha de São Vicente era composto por apenas seis pessoas. Em 2016, esse número aumentou para dez professores, incluindo-se o diretor e o reitor da M_EIA.

Já a percepção dos estudantes sobre uma maior valorização do curso de Arquitetura relaciona-se à preponderância de projetos de desenvolvimento urbanístico nas periferias do Mindelo, projetos estes que envolvem todos os cursos da escola.

Contudo, há que se refletir se tal impressão não decorre de uma visão segmentada sobre o conhecimento e, conseqüentemente, da divisão dos saberes em campos disciplinares específicos, concepção esta fortemente arraigada na sociedade ocidental. A M_EIA, por sua vez, parece insistir na ruptura com tal noção, situação que pode gerar muitas vezes incômodos, conflitos e até mesmo embates. Para Mouffe (2014), a inserção de práticas artísticas no terreno institucional deve ter por objetivo fomentar o dissenso e criar uma multiplicidade de espaços agonísticos. Ao desafiar o consenso dominante, tal intento possibilita o surgimento de novos modos de identificação. O questionamento das fronteiras disciplinares na M_EIA é um dos fatores indicativos de que a escola vem procurando se consolidar como um importante espaço de fomento ao dissenso e criação de espaços agonísticos múltiplos, por meio de práticas artísticas, no contexto cabo-verdiano. Tal intento, claramente presente no projeto da M_EIA, lança grandes desafios para o cotidiano de todos os sujeitos integrantes da instituição (reitor, diretor, professores e alunos), uma vez que, do ponto de vista prático, a escola possui algumas fragilidades na efetivação de espaços agonísticos múltiplos, em contraste com as relações de poder marcadas por uma hierarquia, em muitos casos, rígida.

As falas de alguns alunos lançam pistas sobre algumas das fragilidades a esse nível e, conseqüentemente, sobre os desafios para o aperfeiçoamento dos mecanismos democráticos de participação, sobretudo dos alunos, na M_EIA e em seus projetos.

O tópico seguinte propõe-se a outro delicado desafio: problematizar as possibilidades de articulação entre o campo da Educação Artística, as populações das ilhas de Cabo Verde e, ainda, o desenvolvimento local, sob uma ótica diferente do capitalismo tardio.

4. Articulações entre educação artística, comunidades e desenvolvimento local

4.1 Fortalecimento das potencialidades locais: elemento norteador dos projetos realizados pela M_EIA

A partir das falas dos entrevistados, tanto de alunos como de professores, percebe-se nitidamente a preocupação com a valorização das matérias-primas e/ou produtos locais. Porém, sendo Cabo Verde um país pobre em termos de riquezas naturais, a valorização que a escola procura ultrapassa a questão material, alcançando também elementos de ordem imaterial, tais como, saberes, tradições e hábitos locais. Segundo depoimento de um professor:

Eu acho que os projetos, da forma como o Atelier Mar e, até mesmo, a M_EIA fazem, a gerência dos projetos e como desenvolve o conceito desses projetos, eu acho que é precisamente isto, de forma que as pessoas possam perceber o que temos cá. Não somos como a maioria dos países do continente africano que têm, em termos de recursos naturais, uma riqueza enorme. Nós temos recursos naturais, mas quando se fala de recursos naturais, as pessoas pensam que é ter ouro, ter diamante. Não temos nada disso até agora. Quem sabe, algum dia desses, acabam por perceber que tem petróleo aqui (risos). Mas temos outros recursos, temos recursos humanos. E que é muito importante, eu acho, um bom trabalhador é quando quer fazer uma coisa e consegue fazer o que quer. Para além disso, temos outros tipos de recursos e o que acabou por ser feito, conscientizar as pessoas que podemos aproveitar o que temos. Não vamos pensar que não temos isso, que temos que buscar lá fora. Mas o que temos, a partir disso transformar e criar e pensar outras formas de viabilizar as coisas. Isso que tem sido feito, ao longo dos anos, pelo Atelier Mar e pela M_EIA. As formações que o Atelier Mar tem fornecido às pessoas tem trabalhado a possibilidade de perceber, informar a pessoa de que modo pode aproveitar o que tem à sua frente, o que tem ao redor.

Um aspecto que não é percebido de modo imediato, contudo, mas que também passa pela valorização das potencialidades imateriais locais, especificamente situado no âmbito da estética, refere-se à produção visual dos alunos da M_EIA. Nesse sentido, o depoimento de um aluno propõe uma questão que interroga as próprias bases do pensamento artístico trabalhado na escola por alguns professores: “O desenho feito aqui não tem que ser um desenho da Europa; tem que ser um desenho das nossas necessidades”.

Considerando-se o grande número de professores europeus que compõe o corpo docente da escola, a afirmação do aluno aponta para a necessidade de uma autorreflexão por parte dos professores, a respeito dos próprios parâmetros de arte que os últimos carregam e a existência, ou não, de abertura para o desenvolvimento de uma relação dialógica entre tais parâmetros e os saberes, percepções e sensibilidades locais, seja no domínio da arte, seja em um âmbito mais amplo, no domínio da estética.

Atkinson (2008) apresenta importantes reflexões a respeito dos desenhos de alunos de culturas muito diferentes da cultura de origem do professor. O contato com outras culturas, sobretudo, por meio do trabalho no campo da Educação Artística, pode converter-se em um meio de imposição de uma determinada visão sobre o mundo, sobre a arte, ou pode constituir-se em campo de possibilidades de ricas trocas e, portanto, do fortalecimento de si e do outro e, ainda, no surgimento de novos conhecimentos.

Com o intuito de ampliar a discussão sobre a transformação da realidade por meio da Educação Artística, torna-se importante considerar em que medida se dá, ou não, a participação das comunidades nos projetos desenvolvidos pela M_EIA. Para tanto, procurou-se considerar a avaliação de pessoas das próprias comunidades sobre os projetos de intervenção local.

4.2 Como se dá a participação das comunidades nos projetos: relação entre as comunidades locais e a M_EIA

Para compreensão da relação entre as comunidades locais e a M_EIA, foram realizadas algumas entrevistas com professores, alunos da escola e alguns membros de duas diferentes comunidades.

Segundo depoimento de alguns professores, existe participação ativa das comunidades nos projetos de desenvolvimento local. Um deles afirma: “Depende de projeto para projeto. Mas, à partida, sim. Os projetos partem deles. As potencialidades estão lá. Então, normalmente as coisas são trabalhadas a partir das comunidades. Elas têm que participar”.

Com intuito de compreender a questão de modo mais concreto, foi pedido ao professor que citasse exemplos de projetos em que isso teria acontecido. O professor explicou, então, como foi desenvolvida junto à população do Planalto Norte, na ilha de Santo Antão, uma tecnologia de cura do queijo, ampliando, assim, a sua durabilidade, fator altamente positivo, do ponto de vista financeiro para a comunidade local:

Olha, na arquitetura, temos os projetos desenvolvidos no Planalto Norte que criamos juntamente com a cooperativa local, a Cooperativa dos Resistentes do Planalto Norte, em que foi criada uma estrutura para a cura do queijo. Naquele contexto, percebeu-se, por exemplo, que uma das fontes de rendimento daquela comunidade são as suas cabrinhas, é o queijo que fazem que vendem, o queijo fresco. Tinham que partir do Planalto Norte, vender o queijo não sei onde, andar um bocado e muitas vezes perdiam a produção, porque não conseguiam vender, depois os queijos estragavam. E foi trabalhada, com a comunidade, a possibilidade de criar uma estrutura que possibilitasse a cura do queijo. Isso foi discutido com as pessoas da cooperativa que representam a comunidade e foi criada essa estrutura, que é uma estrutura que se tinha que conseguir baixar a temperatura, porque é um sítio quente, não é? Uma

estrutura com um processo de isolamento que utiliza a pozolana¹⁶, por exemplo, para baixar a temperatura e se conseguir fazer o processo de cura do queijo. Isso permite que não percam a produção. Há uma produção que é para venda fresca, outra que é para a cura. E também conseguem valorizar mais o seu produto, porque agora têm um queijo que é curado. E eles também participaram desse processo de construção dessa estrutura.

Evidencia-se, a partir do depoimento de alguns professores, a valorização da participação das comunidades, nos projetos desenvolvidos, tanto pela M_EIA, quanto pelo Atelier Mar.

Porém, esta percepção não é homogênea entre o grupo de professores. Segundo alguns deles, não existe uma participação ativa das comunidades na tomada de decisões nos projetos de intervenção local.

Assim, se, por um lado, as observações em campo tenham mostrado que a M_EIA, de fato, contribui com as comunidades por meio de seus projetos, por outro lado, muitos destes trabalhos estão focados nas expectativas da própria escola sobre o desenvolvimento local.

Durante a pesquisa, foram acompanhados alguns encontros entre professores e alunos na M_EIA, que envolveram o planejamento e relato do andamento de alguns projetos de cunho social. As apresentações dos alunos estiveram focadas nos aspectos que pretendiam desenvolver, e não nas comunidades, em suas necessidades e expectativas. Não foi falado sobre a escuta do que a comunidade desejava.

Conclui-se, portanto, que os projetos de desenvolvimento local trabalhados pela M_EIA têm um forte comprometimento com o social, revelando um grau de consciência e de sensibilidade, por parte de professores e alunos, para essa questão. Entretanto, nem sempre terá sido concretizada a escuta sobre as expectativas das comunidades, bem como tentativas de se construir alternativas para os problemas detectados envolvendo ativamente as populações locais.

4.2.1 Avaliação das comunidades

Em uma das fases da coleta de dados, foi feito o acompanhamento de uma formação profissional desenvolvida pela M_EIA e pelo Atelier Mar, no âmbito do Food Design, em uma comunidade local da ilha de São Vicente. Após o acompanhamento do projeto, foram coletados depoimentos envolvendo cinco participantes, por meio da técnica de pesquisa denominada grupo focal.

Ao se perguntar sobre a pertinência ou relevância dos assuntos, conteúdos e saberes trabalhados pelo projeto, os participantes da entrevista afirmaram já

16. Rocha de origem vulcânica muito leve e abundante em Santo Antão. Suas propriedades foram descobertas pelos romanos há mais de dois mil anos.

saber a maioria deles, pelo que tinham outra expectativa a respeito da formação ofertada.

Como aspecto positivo, destacaram a oportunidade do encontro entre todos que participaram da formação, dos momentos prazerosos, de descontração.

Também foi feita a avaliação da relação entre a M_EIA e a comunidade da Ilha de Madeira, um dos locais em que a escola realizou projetos de intervenção no âmbito da arquitetura e do design. Conversas informais com vários de seus moradores revelou que eles não conheciam a M_EIA. Em conversa, mais tarde, com os estudantes da escola, nota-se que aconteceram contatos mais próximos com determinados moradores da Ilha de Madeira. Porém, tais contatos, em sua maioria, foram feitos de forma isolada. Esse pode ter sido um fator que contribuiu para que parcela significativa da comunidade não tivesse consciência dos projetos de intervenção dos alunos da M_EIA, planejados para a localidade.

Assim, considera-se que uma maior participação, envolvimento, integração, tomada de consciência e de decisões, por parte dos membros das comunidades locais nos projetos ainda é um processo a ser aperfeiçoado. É importante ressaltar, nesse sentido, que a participação efetiva de todos os envolvidos em projetos que abarcam um grande número de pessoas, com interesses e experiências muito diferentes entre si, não é algo simples de se efetivar.

De acordo com um dos colaboradores do Atelier Mar, quando se fala em trabalhos de cunho social, predomina em Cabo Verde, uma perspectiva assistencialista. O Atelier Mar, contudo, "tenta remar contra a maré". Deste modo, as formações comunitárias promovidas pela ONG tratam temas como a cidadania "porque percebemos que as pessoas estão desconectadas, muito individualistas. Então falamos da cidadania, tentamos aproximar as pessoas, mostrar a importância de estarem engajadas e unidas em um objetivo".

4.2.2 Relação dos alunos com as comunidades

Embora tenha sido notado certo entusiasmo por parte de vários alunos na realização dos projetos junto às comunidades, são colocados, em alguns casos, desafios aos estudantes difíceis de serem superados, dada a complexidade que podem envolver.

Um exemplo de dificuldade que tiveram, em determinado projeto, foi a ida a uma comunidade marcada por violência e roubo. Situações como esta acabam por levar a desistência de muitos alunos na participação das propostas realizadas pelos professores.

Em se tratando da autonomia dos estudantes, a fala da grande maioria dos professores da instituição, indica que os alunos “não possuem desenvoltura para tanto”.

Por outro lado, depoimentos de alguns dos estudantes revelam o desenvolvimento de estratégias para superarem essas dificuldades. Além disso, destaque merece ser concedido a alguns professores da escola, na mediação entre alunos e comunidades e até mesmo no encorajamento dos alunos, a fim de promover tal aproximação.

Considerando-se o caráter dos projetos delineados pela instituição, aspectos como a quebra de estereótipos acerca das comunidades, o conhecimento mais aprofundado delas, a escuta atenta das necessidades das populações locais, dentre outros, devem ser elementos discutidos e trabalhados, permanentemente, de maneira coletiva pelos membros da escola.

Por fim, ressalta-se a fala de um dos professores da M_EIA. Para ele, a participação dos alunos nos projetos de intervenção comunitária não é satisfatória, em alguns casos, uma vez que eles nem sempre se sentem motivados para desenvolver trabalhos no âmbito do Design Social. O professor acredita que os alunos deveriam poder decidir se querem, ou não, participar de projetos desse cunho .

5. Conclusão

A partir da discussão apresentada neste artigo, pode-se afirmar que a M_EIA desempenha papel de relevo em Cabo Verde, na medida em que a instituição está implicada com o desenvolvimento do país, não apenas no âmbito da arte e da cultura, mas também nos campos do social e do econômico.

No plano operativo, conforme pôde-se observar, a partir da apresentação dos projetos da M_EIA, verifica-se a existência de sintonia entre as temáticas que os norteiam, bem como os principais desafios da sociedade cabo-verdiana: a escassez de água e alimento, problemas urbanísticos, dentre outros. Pode-se também afirmar que a M_EIA, principalmente pela ampla experiência acumulada pelo Atelier Mar, possui conhecimentos, saberes e ferramentas teórico-metodológicas bem fundamentadas e pertinentes, para lidar com os problemas que marcam o país e que, conseqüentemente, afetam as suas populações. Segundo o Projeto Político Pedagógico da M_EIA e, ainda, a partir da fala de diversos entrevistados, constata-se uma tentativa, por parte da instituição, de fazer emergir um ensino de arte pautado no “saber pensar/fazer”.

Todavia, é possível afirmar que existem níveis diferentes de capacidade e de identificação plena com o projeto, por parte dos professores e dirigentes, não apenas para desenvolverem os programas junto aos alunos, fornecendo-lhes o suporte necessário para tanto, sem, contudo tolher-lhes a autonomia, mas também existem diferentes níveis de capacidades argumentativas para se discutir com os

alunos as razões dos saberes trabalhados pela escola, de modo que os atores envolvidos nesse processo possam conferir significado a ele.

Outra fragilidade percebida refere-se à tendência de concentração do poder na tomada de decisões quanto à escola e os rumos de seus projetos, nas mãos de seus principais dirigentes e professores, em detrimento da liberdade de escolha e de um maior diálogo junto aos estudantes e às comunidades. Sobretudo no campo operativo, é preciso refletir sobre o modo como as comunidades são envolvidas nos projetos. Os depoimentos dos alunos, dos membros das comunidades e de alguns professores, revelam que o papel de protagonismo das populações locais é ainda limitado. Essas últimas não podem ser consideradas como meras beneficiárias, mas necessitam de ser chamadas a colaborar nas temáticas selecionadas dos projetos e em sua condução. Por outro lado, segundo um dos colaboradores do Atelier Mar, a própria iniciativa das comunidades “é muito fraca”. E acrescenta:

O espírito de autonomia, de iniciativa das pessoas ainda está a ser construído. É a questão da cidadania sempre. A pessoas têm que ver que elas são o motor do desenvolvimento, não as instituições. As instituições simplesmente fazem a orientação, procuram recursos, mas são as pessoas, a forma como pensam, a forma, sobretudo, como agem, o mais importante. Isto ainda está muito numa fase embrionária.

Na afirmação do entrevistado nota-se a consciência da necessidade de valorização do desenvolvimento de uma relação de horizontalidade entre academia e comunidades, isto é, de uma relação em que se reconheça os potenciais e fragilidades existentes nestes dois meios, bem como a possibilidade de crescimento decorrente do encontro entre ambas as partes. Segundo Freire (1969, p. 30-31), “não há absolutização da ignorância nem absolutização do saber. Ninguém sabe tudo, assim como ninguém ignora tudo”.

Acredita-se que o estudo realizado na M_EIA contribuiu para a problematização do mito, comumente impregnado nas escolas de arte, de que a sua função seria a de formar artistas, questão estreitamente relacionada à ideia de formação do cidadão de corpo inteiro. Isto significa dizer que uma escola de arte não pode ser excluyente dos estudantes que procuram outros desígnios profissionais, de não-artistas, por vezes, ou dar ao sentido de 'artistas' um valor pré-configurado, independentemente do que cada um venha a estabelecer para si próprio.

Uma escola de arte que se propõe a formação do cidadão de corpo inteiro, filosofia expressa nas concepções de arte e de Educação Artística na M_EIA, conforme pôde-se notar, proporciona não apenas a aprendizagem do artístico, mas também da cidadania e, não menos relevante, o fortalecimento das subjetividades.

Referências

- André, M. E. D. A. (2008). *Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional*. Brasília: Liber Livros.
- Atkinson, D. (2008). *Pedagogy against the State*. JADE. 27(3): 226- 240.
- Barros, A. J. S. & Leheld, N. A. S (2000). *Fundamentos de metodologia: um guia para a Iniciação Científica*. (2a ed.) São Paulo: Makron Books.
- Flores, N. & Ribeiro, M. (2016). *No te ne Kemin*. Buala. Recuperado a partir de: <http://www.buala.org/pt/cidade/no-te-ne-kemin>
- Freire, P. (1969). *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e terra.
- Guedes, M. C. (Coord.). (2011). *Arquitetura Sustentável em Cabo Verde: manual de boas práticas*. (Vol. 2). Lisboa: Instituto Superior Técnico.
- Iconoclastas: dispositivos de investigación colaborativa, mapeo colectivo itinerante, cartografías críticas y recursos gráficos de código abierto*. (2013). [S.l.]: Iconoclastas Recuperado a partir de: <https://www.iconoclastas.net/>
- Inácio, M. M. F. (2011). *Vidas secas e os flagelados do vento leste: veredas da seca e da fome*. (Dissertação de mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura. *Dossier da M_EIA* (s. d.). Mindelo: Atelier Mar e Mindelo_ Escola Internacional de Arte.
- Lopes, L. (2012). *Criatividade, interiorização pessoal e firmes ideias*. Nós Genti: negócios, pessoas e empreendedorismo. Cabo Verde: Nós Genti. Recuperado a partir de: <http://www.nosgenti.com/?p=926>
- Lopes, L. (2008). *Sítio Museológico de Lajedos: um projeto de desenvolvimento cultural*. Revista de Estudos Cabo-verdianos. Número Especial: *Patrimônio e Museologia*. Praia: Edições Uni-CV jun. de 2013. Recuperado a partir de: <http://www.revistapatmus.org/ojs/index.php/RPM/article/view/30>
- Lopes, M. (1959). *Os flagelados do vento leste*. (3a.ed.) Lisboa: Vega.
- Monteiro, G. G. (2008). *“Empowerment: uma estratégia de luta contra a pobreza e a exclusão em Cabo Verde – o caso de Lajedos”*. (Dissertação de mestrado). Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa.
- Mouffe, C. (2014). *Estratégias de política radical e resistência estética*. Esquerda. R. Matoso (Trad.). Recuperado a partir de: <http://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>
- Mouffe, C. (2007). *Práticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007.
- Santos, L. C. (s. d.). *Pesquisa participante ou pesquisa participativa: mais um tipo de abordagem qualitativa em pesquisa*. Bahia: LCSantos. Recuperado a partir de: http://www.lcsantos.pro.br/arquivos/49_PESQUISA_PARTICIPANTE_PESQUISA_PARTICIPATIVA01042010-185828.pdf

Tolentino, A. C. (2006). *Universidade e transformação social nos pequenos estados em desenvolvimento: o caso de Cabo Verde*. (Tese de doutorado). Universidade de Lisboa. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, Lisboa.

Vilaça, M. L. C. (2010). *Pesquisa e ensino: considerações e reflexões*. e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, 1(2). Recuperado a partir de: http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/26/pdf_23.

Data receção: 16/09/2019
Data aprovação: 23/03/2020

Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado

Lucas Rossi Gervilla

Instituto de Artes, UNESP - Universidade Estadual Paulista, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.49-67>

Resumo

Este artigo apresenta uma breve retrospectiva da linguagem artística conhecida como *site-specific*; também debate questões a respeito do uso do vídeo e a presença (ou não) do espectador nesse tipo de trabalho; e como a câmera pode ser usada como um dispositivo de mediação entre o artista e o público. São analisados alguns dos trabalhos que são considerados precursores desse estilo - surgido em meados da década de 1960 - e a ideia de como a remoção ou mudança de lugar de uma obra *site-specific* pode transformá-la, ou ainda, alterar o seu sentido. O texto também propõe uma aproximação entre arte e antropologia ao abordar que o lugar onde o trabalho artístico é realizado não necessariamente precisa ser um espaço físico. O artigo tem como ponto de partida o pensamento de autores como Miwon Kwon, Nike Kay, Phillippe Dubois e Hal Foster.

Palavras-chave: Arte contemporânea; lugares predeterminados; *site-specific*; vídeo.

Abstract

This article presents a retrospective of the artistic language known as *site-specific* and discusses issues such as the use of video and the spectator's presence (or not) in this kind of work; e how the camera can be used as an agent of mediation between the artist and the audience. We analyze some of the works that are considered precursors of this style - which appeared in the mid-1960s - and the idea of how the removal or place changing of a *site-specific* work can transform it or modify its meaning. The text also proposes an approximation between art and anthropology when we discuss that place of an artwork does not need necessarily to be a physical space. This article's starting point is the thinking of authors such as Miwon Kwon, Nike Kay, Phillippe Dubois and Hal Foster.

Keywords: Contemporary art; predeterminade places; *site-specific*; video.

1. Introdução

O termo *site-specific* surgiu na passagem da década de 1960 para 1970, a fim de classificar uma nova série de obras artísticas criadas de forma intrínseca ao lugar onde se encontravam. Nomes como os estadunidenses Nancy Holt, Robert Smithson e Walter de Maria são comumente ligados às primeiras produções desse gênero. Não somente esses artistas, mas outros, como Dennis Oppenheim, Mary Miss, Michael Heizer e Robert Morris já trabalhavam com a linguagem que ficou conhecida como *land art*, obras feitas fora do espaço físico dos museus e galerias de arte, e que utilizam o próprio terreno (*land*) como suporte. “Duplo Negativo”, criado por Heizer entre 1969-70, no deserto de Nevada, nos EUA, e “Spiral Jetty”, de Robert Smithson, realizada em 1970, em Utah, também nos EUA, são duas das obras mais representativas da *land art*. Trabalhos onde se “usa um trator

em vez de um pincel” (Smithson, 1996, p.95). Embora as criações desse estilo fossem, em sua maioria, feitas em grande escala, isso não impedia os artistas de flertarem com o minimalismo. Apesar de O objetivo era se afastar do que o crítico irlandês Brian O’ Doherty chamou de “cubo branco”, um ambiente hermético, sem nenhuma relação com o mundo exterior, onde “o trabalho é isolado de tudo o que prejudicaria sua própria avaliação de si mesmo.” (O’ Doherty, 1986, p.14).

Figura 1. Obra “Spiral Jetty”, Robert Smithson, 1970. Fonte: www.wikiart.org



O curador e escritor estadunidense Douglas Crimp diz que os artistas começaram a procurar espaços externos para realizarem suas obras em razão da “pura implausibilidade das obras para lugares fechados, calçadas como se estivessem em um limpo quarto branco” (Crimp, 1986, p.46).

O pesquisador britânico Nick Kaye apresenta uma definição pontual acerca dos trabalhos *site-specific*. Para ele, tratam-se de “práticas nas quais, de uma maneira ou de outra, se articulam trocas entre o trabalho de arte e os lugares nos quais seus significados são definidos” (Kaye, 2000, p.01). Isso leva à conclusão de que um trabalho *site-specific* nunca pode ser visto de uma forma isolada de seu contexto, diferentemente de obras que são concebidas para o cubo branco e, independente de parte do mundo estejam, vão sempre estar isoladas do contexto externo à galeria; criações que vão de “um vazio a outro” (Smithson, 1996, p. 41) dentro dos museus.

Mais do que questionar o conceito do cubo branco dos museus e galerias e seu “sistema fechado de valores” (O’ Doherty, 1986, p.14), esses artistas estavam interessados em desmistificar o paradigma modernista da *tabula rasa*. A autora e curadora sul-coreana Miwon Kwon explica essa ruptura com o modernismo:

“Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com/ou expressar sua indiferença ao site [...] trabalhos *site-specific*, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e no início da seguinte, forçaram a dramática reversão nesse paradigma modernista.” (Kwon, 2002, p.11).

Assim, a intenção da prática *site-specific* é que o lugar influencie diretamente o seu resultado. O espaço de arte “estéril e idealista puro dos modernismos dominantes” foi deixado para trás e “não era mais percebido como lacuna, uma tabula rasa, mas como espaço real” (Ibid, 2002, p.11). Ainda sobre esse momento, Crimp afirma que “quando a especificidade do lugar foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas, em meados dos anos 1960, o que estava em questão era o idealismo da escultura moderna” (CRIMP, 1986:43). Para esses artistas era fundamental que a obra se integrasse fisicamente ao lugar.

2. A influência do lugar sobre obra

Ao começar os estudos sobre arte *site-specific* pode ocorrer uma confusão com a quantidade de termos correlatos:

“Site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. Esses são alguns dos novos termos que surgiram, nos últimos anos, entre muitos artistas e críticos para dar conta de diversas modificações da arte *site-specific* atualmente.” (Kwon, 2002, p.01).

Essas variações e muitas outras surgiram por causa da *site-specificity*, ou seja, das especificidades de cada lugar onde a obra se insere. *Site-specificity* é o conflito que tenciona a relação entre o artista e o lugar escolhido; Smithson (1996, p.182) considera que o artista não pode ignorar essa relação dialética. Cada lugar apresenta as suas particularidades, seus desafios. Nem sempre o artista irá conseguir desenvolver o trabalho exatamente como planejado, às vezes, terá que fazer adaptações e incorporar aspectos - tanto físicos quanto sociais - do local. Em algumas situações, o próprio lugar ou as pessoas que ali habitam irão indicar ao artista que rumo o projeto deve seguir.

Acerca desses fatores, Kaye (2000, p.02) afirma que a “*site-specificity* apresenta um desafio às noções de “original” ou localização “fixa”, problematizando a relação entre o trabalho e o lugar”. A maneira como o artista lida com essa relação determina os desdobramentos de sua criação. O autor diz ainda que a especificidade do lugar “deve ser melhor pensada sobre a relação que surge como uma inquietação perturbadora, da oposição entre espaço “ideal” e espaço “real” (Ibid, 2000, p.46).

Nesse sentido, o espaço “ideal” é aquele que o artista imagina previamente e que julga ser o lugar apropriado para a realização do seu trabalho. Já o espaço “real” é o lugar como ele é de fato, com todas as suas imperfeições e imprevistos. A especificidade da obra se dá nessa diferença. Essa relação dialética é como uma aresta com a qual o artista terá que lidar. Por exemplo, um artista que é convidado

para desenvolver um trabalho em um lugar onde ele ou ela nunca esteve. Ele mentaliza o lugar e faz planos. Mas, ao chegar lá, percebe que as condições não são exatamente como tinha imaginado e que terá de fazer adaptações. Essas alterações traduzem a especificidade do lugar.

O historiador de arte Grant H. Kester, em seu artigo “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art” (1996), usa o termo *community-based art* para se referir a trabalhos *site-specific* que são realizados juntos de uma determinada comunidade. Aqui, “comunidade” pode ser entendida tanto quanto um grupo étnico específico (por exemplo, imigrantes de um país em particular), ou pessoas que vivem em um determinado lugar e possuem uma raiz histórica comum (uma comunidade ribeirinha ou quilombola, por exemplo). Para Kester (1996, p.17), a comunidade da *community-based art* seriam grupos sociais que têm “falta de identificação com as normas burguesas”.

Já o crítico estadunidense Hal Foster, no artigo “The Artist as Ethnographer?” (1995), usa o termo *sited community* ao mencionar um grupo social de uma região específica. Nesse caso, a identidade cultural do grupo está intrinsecamente ligada ao lugar onde este vive e habita.

Combinando os conceitos de Kester e Foster, pode-se de dizer que quando um artista trabalha com uma *sited community*, ele está fazendo arte *community-based*. Trabalhos dessa natureza estão ainda mais sujeitos à especificidade do lugar, pois, nesse caso, não estão envolvidos apenas aspectos físicos, mas também sociais e antropológicos. Para Kaye:

“A especificidade do lugar [...] pode ser entendida [...] quando um trabalho *site-specific* deve articular-se e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos em relações específicas entre um “objeto” ou “evento” e a posição que ele ocupa.” (Kaye, 2000, p.01).

O “objeto” ao qual Kaye se refere pode ser o objeto de arte per se: uma escultura, uma instalação, um grafite etc. Já o “evento” seria o ato da intervenção: uma performance, um happening ou outra linguagem artística que presuponha uma ação por um tempo determinado.

Na arte *site-specific* a identidade do lugar tem se tornado mais importante do que as próprias escolhas feitas pelo artista. A esse respeito, Kwon afirma: “Preocupadas em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social [...] as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias.” (Kwon, 2002. p.171).

Quando se lida com a especificidade do lugar, a linguagem artística escolhida tem um papel coadjuvante. O protagonismo fica com a relação que o artista

desenvolve com o lugar e as soluções que encontra para os conflitos entre obra e site. Por mais importantes que sejam, fatores estéticos ficam em segundo plano, o ponto principal são as conexões que o trabalho cria com o lugar onde está inserido e com o público local.

De acordo com a pesquisadora dinamarquesa Tanya Toft (2016, pp.53-54), a arte *site-specific* está ligada a dois ideais estéticos que caminham lado a lado: o pragmatismo e o esteticismo. O pragmatismo está “preocupado com um propósito na arte e seu potencial de ser útil, por exemplo, como um instrumento de mudança.” (Ibid, 2016, p.53). Esta mudança pode ser de ordem política, social ou com um caráter informativo, no sentido de conscientizar a sociedade de alguma necessidade. Toft (2016, p.54) considera que o ideal estético-pragmático está amarrado ao “paradigma da arte *site-specific*, a qual, entre os anos 1980 e 1990, foi institucionalizada como prática e usada para reafirmar a valorização cultural de lugares.” O segundo ideal, o esteticismo:

“responde à nossa cultura visual orientada para a expressão e exibição. Essa orientação reflete a condição que está entrelaçada com a nossa espetacularizada e visualmente dominada condição midiática; condição essa na qual nós, há algum tempo, temos experienciado uma estetização no mundo ao nosso redor.” (Toft, 2016, p.54).

Dessa forma, o pragmatismo no *site-specific*, ou seja, a preocupação com o propósito da arte, é originado em função da especificidade do lugar. São as especificidades que direcionam as escolhas do artista. O pragmatismo está mais preocupado com “o quê”. O “como” (esteticismo) é uma questão quase que secundária, o lugar irá decidir “como” o trabalho será feito.

3. Remover a obra é destruir a obra. Ou não?

Em 1981, foi inaugurada a obra “Tilted Arc”, criada por Richard Serra, localizada na Praça Foley Federal Plaza, em Nova York, EUA. O trabalho foi comissionado pela Administração dos Serviços Gerais (GSA, na sigla em inglês). O nome de Serra foi escolhido pela Dotação Nacional para as Artes (NEA, no original). A referida praça faz parte de um complexo de prédios públicos chamado Jacob K. Javits Federal Building. A obra foi patrocinada para fazer parte do programa Arte na Arquitetura, criado pela GSA, visando a criação de trabalhos artísticos para repartições do governo federal.

Após sua inauguração, começaram a suscitar algumas polêmicas: entidades civis e governamentais questionavam a presença da obra - um arco formado por uma chapa metálica com 36,5 metros de comprimento, 3,6 metros de altura e 6,5 centímetros de espessura - no meio da praça. Não havia nada que fixasse a chapa

ao chão, ela mesma se sustentava. O fato de o aço não ter recebido nenhum acabamento dava a ele aspecto enferrujado, endossando as críticas contra a obra, já que “no pensamento tecnológico, a ferrugem evoca ao medo do desuso, inatividade, entropia e ruína.” (Smithson, 1996, p.106).

Figura 2. Obra “Tilted Arc”, Richard Serra, 1981 Fonte: www.wikipedia.org



Em 1984, teve início uma série de debates públicos entre membros da GSA, NEA e sociedade civil a respeito da obra. Até que, em março de 1989, a GSA - proprietária da obra - decidiu removê-la e destruí-la. Nesse período Serra foi consultado a respeito da possibilidade de remover o “Tilted Arc” e transferi-lo para outro lugar. O artista foi enfático ao responder:

"Quero deixar perfeitamente claro que o “Tilted Arc” foi encomendado e projetado para um local particular: a Federal Plaza. Esta é uma obra para um local específico, não podendo, portanto, ser transferida. Remover a obra é destruir a obra." (Serra, 1990, p.143).

Essa afirmação de Serra rapidamente se tornou uma definição para criações *site-specific*: trabalhos que não podem ser removidos do lugar para onde foram concebidos. Mudar a obra de lugar seria voltar a ver a “arte como uma mercadoria” (Serra, 1990, p.145). Ser contra essa postura mercadológica da arte foi um dos maiores incentivos para os artistas saírem das galerias e começarem a desenvolver projetos orientados para lugares predeterminados. Serra criticou a GSA e os outros órgãos que tentaram “transformar o Tilted Arc num produto de troca, ao anular seu aspecto de obra destinada a um local específico. O “Tilted Arc” se tornaria exatamente o que não era para ser: um produto móvel, comerciável.” (Ibid, 1990, p.145). Como o artista não concordou com a transferência da obra, ela foi destruída com maçaricos.

Dentre as críticas à obra, houve um consenso entre os que foram a favor de sua remoção (ou destruição). Além da “feitura”, argumentava-se que a escultura gerava um acúmulo de lixo ao seu redor. Também foi dito que a sua presença dificultava a vigilância da praça, incentivando “a vadiagem e a possibilidade de ataques terroristas com bombas” (Kwon, 2002, p.78). De qualquer forma, o principal argumento foi que o trabalho atrapalhava o fluxo de pedestres. Porém, o que Serra propôs foi a criação de um contramodelo de *site-specific*, uma obra cujo objetivo era “questionar em vez de acomodar a arquitetura dada, incomodando as condições espaciais do lugar do trabalho” (Ibid, 2002, p.05). O “Tilted Arc” foi posicionado estrategicamente para perturbar um local reconhecido por ser palco de decisões políticas e jurídicas dos EUA.

Essas afirmações de Richard Serra foram feitas em um artigo intitulado “Tilted Arc Destruído”, publicado originalmente em 1989. Nessa época, o artista tinha quase 20 anos de experiência com a linguagem *site-specific* e, ao seu modo de ver, obras desse gênero não deveriam considerar apenas o lugar físico onde estavam inseridas, mas também o seu contexto:

“A especificidade de obras orientadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização [...] resultam de uma análise dos componentes ambientais próprios de um dado contexto [...] leva em consideração as características não apenas formais, mas também sociais e políticas do mesmo [...] as obras para local específico engendram primariamente um diálogo com seu entorno.” (Serra, 1990, p.152).

Naturalmente, os artistas perceberam que o site (lugar) “passou da condição física da galeria [...] para o sistema de relações socio-econômicas” (Kwon, 2002, p.19). Esse novo lugar é formado pela maneira com que o artista se identifica com algum tema, o que pode-se dar de várias formas:

“políticas de identidade, emergiram como importante “site” de investigação artística [...] debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional [...] uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites” (Ibid, 2002, pp.28-29).

O deslocamento do lugar como espaço físico para um espaço imaterial gera o conceito de lugar antropológico na arte, ou antropologia do espaço artístico. De acordo com Marion Segau: “a relação do espaço com os indivíduos, os grupos humanos e suas sociedades revela a imensa diversidade das culturas. Nós as chamamos de antropologia do espaço.” (Segau, 2016, p.19). Se o espaço na arte deixou de ser físico, ele pode ser considerado um lugar antropológico artístico.

A definição de Richard Serra sobre a relação remover/destruir a obra pode ajudar a definir muitos trabalhos orientados para um lugar predefinido, mas não a sua totalidade. Um exemplo de obra que onde o conceito de Serra pode ser aplicado é a estátua “Cristo Redentor”; projetada para ser colocada em um lugar único: o topo do morro do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro. Idealizado pelo engenheiro brasileiro Heitor da Silva Costa em colaboração com os franceses Paul Landowski e Albert Caquot, o monumento foi inaugurado em 1931. A obra fica em um dos pontos mais altos da cidade, de onde é possível ver quase todo o município. Essa escolha não foi feita a esmo, a intenção dos autores era que a figura de Jesus Cristo, símbolo máximo da mitologia cristã, ficasse em um lugar de onde ele pudesse “abençoar” toda a cidade. Considerado pela UNESCO um Patrimônio da Humanidade, o “Cristo Redentor” é uma obra de arte que, se removida, perde todo o seu significado. Seria o mesmo que destruí-la.

Mas nem sempre remover a obra é destruí-la. O monumento “Coluna da Vitória” (Siegessäule, no original em alemão) na cidade de Berlim, Alemanha, é um exemplo disso. Inaugurada em 1873, a obra ficava localizada originalmente na Königplatz (Praça do Rei, atual Praça da República), próxima ao Portão de Brandemburgo, o maior monumento do país. Em 1884, Wilhelm I, então imperador alemão, decretou a construção do Reichstag – edifício que, atualmente, é a sede do governo federal – defronte à “Coluna da Vitória”.

Em 1939, ano em que se iniciou a Segunda Guerra Mundial, o governo nazista colocou em prática o projeto de reconstrução de Berlim para transformá-la na Welthauptstadt Germania (Capital Mundial Germania). Um dos primeiros passos do projeto arquitetônico liderado por Albert Speer, foi a transferência da “Coluna da Vitória” para outro lugar. A nova localização foi chamada de Großer Stern (Grande Estrela), uma intersecção de algumas das principais avenidas da cidade, alinhada com o Portão de Brandemburgo. Obviamente, o desfecho da Segunda Guerra Mundial impediu a conclusão da Capital Mundial Germania; qualquer esperança de sua realização caiu por terra quando o Exército Vermelho tomou a cidade, em 1945. Porém, a “Coluna da Vitória” permanece na Grande Estrela até hoje.

Figura 3. Monumento “Coluna da Vitória” - Berlim, Alemanha, 2013. Fotografia: Lucas Gervilla.



Outra obra que foi concebida para um lugar específico e que depois foi removida é a escultura “Operário e Mulher Kolkosiana” (*Рабочий и колхозница/Rabochiy i Kolkhoznitsa*, em russo), criada pela artista letã Vera Mukhina, em 1937.

Apresentada publicamente em Paris durante a Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne 1937 (Exposição Internacional de Artes e Tecnologia na Vida Moderna, conhecida popularmente como Exposição Internacional de 1937), a obra celebrava os 20 anos da Revolução Russa. Após a Exposição, o trabalho foi desmontando, levado para Moscou e reinaugurado em 1939.

Figura 4. Monumento “Operário e Mulher Kolkosiana” - Moscou, Rússia, 2017.
Fotografia: Lucas Gervilla.



Os dois monumentos aqui apresentados – “Coluna da Vitória” e “Operário e Mulher Kolkosiana” – foram removidos, transferidos de lugar, mas não foram destruídos, seja no aspecto literal ou simbólico. Richard Serra aponta uma justificativa para isso:

“As obras para um local específico manifestam invariavelmente um julgamento de valor acerca do contexto social e político mais amplo de que são parte. Baseadas na interdependência da obra e do lugar, elas abordam o conteúdo e o contexto de seu local criticamente.” (Serra, 1990, p.152).

Ambos os trabalhos cumprem todas as “exigências” mencionadas por Serra. As guerras retratadas na “Coluna da Vitória” também são conhecidas como Guerras de Unificação da Alemanha, uma série de conflitos que culminaram com a unidade do território germânico. Isso faz com que o monumento - tanto em sua localização original, quanto na atual – esteja ligado ao contexto social e político do país e de Berlim. Seu significado não está preso ao terreno.

Figura 5. Monumento “Coluna da Vitória” - Berlim, Alemanha, 2013. Fotografia: Lucas Gervilla.



A mesma identificação acontece com “Operário e Mulher Kolkosiana”. Mais do que representar a Revolução Russa, a obra retrata o povo trabalhador. Isso fez com que as classes operária e campesina se reconhecessem no trabalho, seja em Paris ou em Moscou. No final da década de 1970, a Administração de Proteção de Monumentos Arquitetônicos de Moscou cogitou vender ou doar a estátua. Essa ideia foi rapidamente descartada devido à insatisfação popular ao saber da notícia, tamanha a relação que o povo tinha com a obra.

Cabe ao artista encontrar diferentes formas para que o seu trabalho crie relações com os respectivos contextos. Podem ser relações mais evidentes como em “Coluna da Vitória” e “Operário e Mulher Kolkosiana”, ou uma contrarelacão que tensiona o espaço, como em “Tilted Arc”.

4. Aproximações entre arte e antropologia

Vimos que com o passar dos anos e novas experimentações de linguagem, “o lugar (site) da arte não é apenas um espaço físico, mas constituído por processos sociais, econômicos e políticos” (Kwon, 2002, p.03). Foi natural, então, que os artistas quisessem ocupar esses novos “lugares”, pois “apropriamo-nos do espaço para podermos exercer sobre ele um domínio, um controle, certo poder: é uma apropriação pela afirmação de que o espaço em jogo nos pertence.” (Segaud, 2016, pp.99-100).

Nesse ponto, se inicia uma aproximação entre a arte e antropologia, pois o contexto sócio-econômico-político de um lugar é dado pelas pessoas que ali vivem. Com um melhor entendimento sobre o lugar - e seu contexto - onde a obra será inserida, a apropriação do espaço é, em tese, mais eficaz. Esse é um processo complexo, pois:

“Apropriar-se do espaço é estabelecer uma relação entre esse espaço e o eu (torná-lo próprio) por meio de um conjunto de práticas. Trata-se de atribuir significação a um lugar: isso pode ser feito no nível da semântica, por meio das palavras e pelos objetos e símbolos que lhes são vinculados.” (Segaud, 2016, pp.126-127).

Para que o artista possa fazer a “apropriação” é necessário que ele compreenda os códigos desse local e estabeleça uma comunicação. Nick Kaye diz que deve-se fazer uma leitura prévia do espaço, pois elementos como “discursos políticos, estéticos, geográficos ou institucionais informam tudo o que pode ser dito” (KAYE, 2000, p.01) pelo artista sobre aquele lugar. A leitura espacial levará o artista a uma maior compreensão, pois “o espaço diz algo sobre a sociedade, o grupo ou o indivíduo que o ocupa: indica um estado das relações sociais; “comunica”, desde que conheçamos o código para poder ler o que ele nos diz.” (SEGAUD, 2016, p.106). Sem esse entendimento o artista continuará preso ao isolamento modernista. Trabalhos artísticos também podem ser considerados uma forma de ocupação espacial, onde o artista se apropria do lugar através do seu processo artístico e da sua obra para ali direcionada.

Hal Foster elenca cinco motivos que levam à relação entre arte contemporânea e antropologia. Primeiro, a “antropologia é estimada por ser uma ciência de alteridade”; segundo, ela “é a disciplina que tem a cultura como objeto de estudo”; terceiro, a antropologia é “considerada contextual”, o que é interessante para “aqueles que aspiram ao trabalho de campo no cotidiano”; quarto, ela é “interdisciplinar”, assim como muitas linguagens de arte contemporânea; quinto, a antropologia demanda constantemente uma “autocrítica” (Foster, 1995, p.305). Muitos artistas empregam alguma - ou todas - dessas características em seus trabalhos. Portanto, passa a ser natural o flerte entre a antropologia e suas práticas com obras site-specific. Ao fazer a análise/leitura do lugar e dos que ali vivem, o artista, seja consciente ou inconscientemente, assume a função de antropólogo.

Para Foster, esse acúmulo de funções - artista e antropólogo - nem sempre é benéfico, pois é gerada uma pseudoantropologia, onde o artista se torna um quase-antropólogo. De acordo com o autor, existem três fatores que levam a isso: o primeiro é a suposição que o “lugar de transformação artística” é, na verdade, um “lugar de transformação política”, e “esse lugar é sempre localizado em qualquer outro lugar”; o que se aproxima de um pensamento “opressor pós-colonial”, onde os outros são sempre os explorados por serem de um lugar diferente. O segundo é a presunção de que “os outros sempre estão lá fora”, ideologia típica de uma cultura dominante que reconhece apenas o seu lugar como sendo o original. O terceiro é a “suposição que se o artista requisitado não for percebido como socialmente e/ou culturalmente outro (diferente), ele ou ela tem acesso limitado

à transformação de alteridade”, por outro lado, “se ele ou ela for percebido como outro, terá acesso automático a essa transformação” (Foster, 1995, p.302).

A presunção sobre a qual Foster fala pode ser prejudicial ao artista, quando esse assumi que sabe o que é melhor para o outro, ou, ainda, que o outro é inferior culturalmente, pois não teve acesso à mesma formação educacional. Agindo assim, o artista parece estar hierarquicamente acima, uma relação parecida com a do burguês sobre o proletário. O risco nesse tipo de atitude é que:

“o artista quase-antropólogo de hoje pode procurar trabalhar junto às comunidades de um lugar específico com as melhores intenções de engajamento político e transgressão institucional, apenas em parte para ter esse trabalho recodificado pelos seus patrocinadores o usarem como divulgação de trabalho social, desenvolvimento econômico, relações públicas... ou arte.” (Foster, 1995, p.303).

Porém, isso não transforma o artista em vilão. Kwon explica o aparelhamento ou cooptação da arte:

“apesar das inúmeras dificuldades pragmáticas e burocráticas no comissionamento de novas obras de arte (certamente é mais simples comprar as existentes), o apoio às obras site-specific ligadas à arte pública, favorecendo a criação de respostas estéticas irreptíveis e adaptáveis a locais específicos [...] tornaram-se rapidamente institucionalizadas.” (Kwon, 2002, p.66).

Foster segue a mesma linha de raciocínio ao afirmar que um dos perigos ao qual o artista-etnógrafo está sujeito é o do “patrocínio ideológico” (Foster, 199, p.303). Ou seja, quando é necessário se alinhar à diretrizes da instituição que o patrocina. Embora isso, de uma forma ou outra, aconteça desde o surgimento do sistema de mecenato, o autor acredita se tratar de uma situação diferente, pois “essa apropriação da arte se tornou um gênero estético, os novos trabalhos *site-specific* estão ameaçados de se tornarem uma categoria museológica” (Ibid, 1995, p.306).

Grete Kester vê com ressalvas o artista que vai a campo trabalhar com pessoas de determinada comunidade. Para o autor, esse tipo de trabalho:

“é tipicamente centrado na troca entre o “artista” (que é entendido como alguém “empoderado” criativamente, intelectualmente, simbolicamente, expressivamente, financeiramente, institucionalmente, entre outros) e um determinado tema que é definido a priori como “em necessidade de” empoderamento, acesso a habilidades criativo-expressivas, etc. Portanto a “comunidade” em “arte de comunidade” é frequentemente, apesar de nem sempre, associada a indivíduos definidos como culturalmente, economicamente, ou socialmente diferentes, tanto do ou da artista, quanto do público de determinado projeto. (Kester, 1995, p.20).

Kester compara essa relação com o processo de evangelismo empregado por instituições cristãs, um “relacionamento entre o reformista e o indivíduo-a-ser-transformado ou “convertido”. Nesse processo o “mau” [...] deve ser transformado em “bom”. (Ibid, 1995, p.17).

Essa comparação é pertinente pois, mesmo bem intencionado, o artista pode acabar contribuindo para reforçar o estereótipo do outro como alguém com menos cultura. Tampouco o artista pode achar que irá “dar voz” a alguém. Qual a autoridade do artista para determinar o que alguém pode ou não falar? Como ele acha que irá legitimar (ou amplificar) o discurso do outro? Acerca dessas questões, Kester menciona a importância de se compreender as “relações de fala “para”, “através”, “com”, “sobre” ou “em nome de”; isso contribui para o “processo de identificação” da comunidade”. O autor também afirma que o artista deve ter uma “ancoragem ideológica” com a comunidade, assim se “estabelece uma equivalência moral” com as pessoas do lugar onde o trabalho será realizado. (Ibid, 1995, p.08). Ele conclui fazendo um alerta para a institucionalização de projetos financiados, os quais:

“em muitos casos, são colocados como um provedor de serviço social. Em algumas situações, os projetos dos artistas são apoiados por organizações ou fundos os quais o interesse primário não é mais a arte e sim programas sociais.” (Ibid, 1995, p.23).

Nessas circunstâncias, o artista deve tomar cuidado para não se tornar um instrumento nas mãos das instituições que usam a arte como fachada para fazerem propaganda própria, ou ainda, outros tipos de interesses particulares.

5. Presença e não presença do espectador

Existem algumas semelhanças entre os trabalhos mencionados até agora com a escultura, principalmente se levarmos em conta a relação do *site-specific* com o minimalismo (uma vertente predominantemente escultural). A frase analisada de Richard Serra nos leva a entender que uma obra *site-specific* seria um objeto físico, passível de remoção. Miwon Kwon explica que, no início, esse tipo de trabalho estava “atrelado às leis da física” e “frequentemente lidando com a gravidade” (Kwon, 2002, p.11); essas definições reforçam a materialidade/fisicalidade das primeiras realizações do gênero. Sobre essa fase inicial a autora afirma que:

“O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”. (Kwon, 2002, p.167).

Para os artistas desse período não era apenas a relação da obra com o lugar que estava em voga, mas sim uma relação tripartite entre “espectador, obra e o lugar habitado por ambos.” (Crimp, 1995, p.154).

Nas criações para um lugar predeterminado o espectador não tem um papel passivo, o artista espera que este não apenas as observe, mas que as vivencie e seja parte integrante delas.

O público é convidado a uma “experiência corporal vivenciada” (Miwon, 2002, p.12). Isso acontece porque tais obras não são criadas para serem apenas admiradas, mas também ocupadas temporariamente, pressupondo um espectador em movimento. Nick Kaye acredita que nesse momento o espectador se converte em um caminhante que:

“está, assim, sempre no processo de atuar, de realizar as contingências de uma prática espacial particular, que, embora sujeita ao lugar, nunca pode ser totalmente percebida ou resolvida nesta ordem subjacente” (Kaye, 2000, pp.05-06).

Logo, quem completa o processo artístico é o observador, através maneira como ele se relaciona com o lugar. Cada um terá uma percepção diferente, por isso Kaye diz que essa questão não pode ser resolvida.

Se a presença do espectador é necessária para compor a obra, ele deixa de ser uma figura passiva e passa a ter uma função ativa. Kaye, ao invés de usar a palavra “espectador” (spectator), usa o termo “observador” (viewer) e afirma: “o observador não deve apenas delinear as fronteiras ou limites do trabalho, mas separar esse trabalho da sua própria experiência de observar” (Kaye, 2000, p.30). Dessa forma, o observador é o maior responsável pela sua própria experiência diante da obra. O autor enfatiza que no site-specific o observador está “constantemente mudando de posição ao redefinir sua percepção do “espaço real”” (Ibid, 2000, p.29). O público é instigado a participar do trabalho, pois este “desafiou a capacidade do observador de resolver e estabilizar identidades e, assim, de mapear de forma eficaz as coordenadas de um trabalho” (Ibid, 2000,p.106).

O artista e pesquisador brasileiro Milton Sogabe propõe o termo “observador-receptor” para nomear a audiência de obras de arte. Segundo ele:

“O diálogo corporal do observador com a obra sempre existe em qualquer tipo de obra, na medida em que o próprio tamanho e a estrutura da obra provocam a aproximação, o afastamento, o andar de um lado ao outro ou o movimentar da cabeça do observador. Esses movimentos corporais do público vão tomando-se gradativamente mais solicitados, visíveis e intencionais nos projetos dos artistas.” (Sogabe, 2007, p.1585).

Para o autor, antes do modernismo o observador tem um papel diferente, o qual:

“em geral é sempre de um corpo fixo, quase imóvel, cujos movimentos restringem-se basicamente ao olhar, que percorre a imagem de acordo com os centros de atenção e composição dos elementos visuais existentes.” (Ibid, 2007, p.1585).

Sogabe afirma que os happenings definiram um novo tipo de participação do observador que “perde a sua característica de público como elemento passivo” (Ibid, 2007, p.1586) e passa a ser inserido na obra como um participante. Essa prática, aliada ao conceito de obra aberta, “vai permitir ao observador a interpretação e a participação específica, tornando a barreira entre obra e público mais porosa” (Ibid, 2007, p.1586). O limite praticamente se dissolve nas instalações artísticas, onde “a obra passa a ser o ambiente todo, e o corpo do observador é integrado de vez na obra.” (Ibid, 2007, p.1586).

Artistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, proporcionaram um maior protagonismo ao público de seus trabalhos. Clark, em muitas de suas obras, recorria a “três elementos da comunicação artística: o artista, a obra e o espectador”. (Carvalho, 2011, p.131). Entre 1959 e 1961, a artista criou uma série de trabalhos intitulada “Bichos”, formada por estruturas geométricas feitas de metal, presas por dobradiças que proporcionam alterar o formato e a posição das obras. Dessa forma:

“o Bicho não é estático, não se realiza na permanência mas no ato do espectador. Lygia com seus Bichos conclama a participação do espectador [...] os Bichos, construídos diretamente no espaço real não possuem lugar fixo [...] A cada toque do espectador novas formas se configuram no espaço.” (Carvalho, 2011, p. 133).

O mesmo desejo de uma maior participação do público também está presente no trabalho em Hélio Oiticica, que queria “lutar contra a atitude meramente contemplativa por parte do espectador, ao propor relações sensoriais e corpóreas.” (Teixeira, 2017, p.51). Uma comprovação desse desejo é a sua série de trabalhos intitulada “Parangolés”, criadas na década de 1960. Obras que:

“consistem basicamente em capas de tecidos coloridos para vestir, dançar, “incorporar” [...] e pressupõem uma manifestação cultural coletiva [...] o espectador é convidado a vesti-las e a dançar, determinando uma transformação expressivo-corporal [...] o espectador (agora considerado um participante) vivência a transmutação espacial, percebendo-se como “núcleo” estrutural da obra.” (Teixeira, 2017, pp. 51-52).

Ambos os artistas são falecidos (Oiticia em 1980, Clark em 1988), e os direitos autorais de suas obras passaram a ser de suas respectivas famílias, que agem como os “donos dos mortos”, impedindo a interação do público com as obras. Os “Parangolés” foram destruídos durante um incêndio na casa do irmão de Oiticia, em 2009. Os “Bichos” de Lygia Clark só podem ser vistos em museus, como o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires-MALBA; onde, obviamente, não podem ser tocados pelos visitantes, traindo a premissa da artista.

6. O uso do vídeo em trabalhos site-specific

O surgimento de dispositivos portáteis de produção de vídeo coincide com o início dos trabalhos site-specific: os anos 1960. O autor brasileiro Arlindo Machado lembra que:

“Foi preciso esperar até o surgimento [...] do Portapack (1965) e do videocassete (1970) para que as possibilidades da televisão enquanto sistema expressivo viessem a ser exploradas por uma geração de artistas e videomakers disposta a transformar a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo.” (Machado, 1990, p.09).

Assim que esse tipo de equipamento tornou-se disponível, houve uma aproximação entre a arte e o vídeo, segundo Machado:

“se pudéssemos resumir numa frase a tendência geral [...] da chamada vídeo-arte [...] diríamos que se trata, antes de mais nada, de distorcer e desintegrar a velha imagem do sistema figurativo, como, aliás, já vinha acontecendo desde muito antes no terreno das artes plásticas.” (Ibid, 1990, p.117).

O filósofo francês Philippe Dubois (2004, p.206) diz que, o surgimento do vídeo em fita magnética, causou uma ruptura com o antigo sistema de imagens em movimento pois, “antes de 1959-1960, a imagem como tal só podia ser cinematográfica. O restante não passava de fumaça. Vídeo volátil, televisão: máquina de esquecimento.”

Como vimos, os trabalhos site-specific surgiram para contrapor a estética modernista e o conceito de tabula rasa. Embora a aproximação entre arte e vídeo tenha início no mesmo período, a temática dos primeiros artistas da videoarte estava mais próxima do modernismo do que da arte direcionada para um lugar determinado. Segundo Dubois (2004, p.166) podem ser considerados “modernistas” os vídeos feitos por artistas como Peter Campus, Lynda Benglis, Bruce Nauman, Bill Viola e Nam June Paik. Para o autor:

“O desafio do vídeo modernista seria o mesmo: se autoconstruir, se definir em si e por si mesmo. É o grande período dos discursos e dos debates sobre a “especificidade” do vídeo. O vídeo modernista dos

anos 70 é um vídeo obcecado por sua própria identidade, e que faz desta busca de si mesmo o objeto de seu trabalho.” (Dubois, 2004, p.167).

Ao se observar os trabalhos de artistas como Bill Viola e Nam June Paik, dois dos maiores expoentes da videoarte, é possível notar que raramente suas realizações possuem alguma relação com o lugar onde foram criadas ou são exibidas. Em obras como “Nascimento Invertido” e “Mártires”, ambas de 2014, Viola cria ambientes herméticos e atemporais, dos quais “uma vez fora, a arte pode cair em um status secular” (O’Doherty, 1986, p.14). Em “Magnet TV” (1965), “Buddha TV” (1974) e “Three Eggs” (1975), alguma das mais célebres criações de Paik, é possível notar o mesmo conceito de exibição pensada para um local “sem sombras, branco, limpo, artificial [...] (onde) não existe tempo” (Ibid, 1986, p.14).

Por outro lado, é importante lembrar que a saída do vídeo do espaço expositivo estava relacionada à questão tecnológica. Durante as décadas de 1960 e 1970, ainda não havia projetores portáteis de vídeo, e as câmeras apresentavam limitações, principalmente em ambientes pouco controlados. Nesse período, o vídeo “tratava-se então de uma arte quase virgem, em que tudo estava por inventar, e que era absolutamente minoritária, e, portanto radical.” (Dubois, 2004, p.170).

Essas questões tecnológicas aliadas ao pensamento modernista fizeram o vídeo ser colocado em xeque logo após o seu surgimento pois:

“De tanto mergulhar em si mesmo, o vídeo acaba se perdendo, tragado por sua própria multiplicidade autorreferencial. Todos os grandes vídeos modernistas mostram esta autoconsumação da imagem eletrônica [...] O vídeo modernista é a um só tempo a busca da identidade e sua dissolução em si e por si mesma: ele só existe neste movimento rumo a si mesmo que o arrasta até sua própria perda.” (Dubois, 2004, p.167).

Foi necessária mais de uma década para que o vídeo pudesse ganhar a liberdade de exibição e produção fora do cubo branco (ou preto, já que muitas galerias de criam ambientes totalmente escuros para a exibição de vídeos). O polonês Krzysztof Wodiczko foi um dos pioneiros em projeções de vídeo realizadas em lugares específicos: em 1984, em Nova York (EUA) e em 1985, em Londres (Inglaterra). Nessas ocasiões, Wodiczko criou projeções com temáticas políticas sobre as faces de estátuas históricas de cada uma das cidades, questionando o quão “heroicas” eram as pessoas retratadas nesses monumentos.

A pesquisadora e curadora brasileira Christine Mello lembra que, no caso de videoinstalações, “o visitante é parte do processo gerador da obra, podendo, muitas vezes, deslocar o seu corpo no espaço e ficar o tempo que julgar suficiente para que os seus estímulos sensoriais mantenham diálogo com o trabalho.” (Mello, 2008, p.171).

Portanto, não é mais dada ao observador uma interpretação prévia do trabalho; esta é agora construída pelo próprio observador-receptor, pois ele “é deixado para negociar essa área em relação a sua própria presença e definição de um campo perceptivo e, portanto, entre suas superfícies e o espaço que ela ocupa” (Kaye, 2000, p.108). A obra só passa a existir com a presença do observador e com a sua reação a ela.

No Brasil, trabalhos de vídeo com características site-specific começaram a surgir no festival Arte/Cidade, “um projeto de intervenções urbanas. Realizado em São Paulo [...] a partir de 1994, e que teve como ponto de partida a metrópole contemporânea.” (Brissac, 2013, p.14). Participam do projeto artistas e arquitetos que discutem práticas não convencionais de ocupação da grande cidade.

Suas três primeiras edições foram emblemáticas: a primeira, com o tema “Cidade sem janelas” (1994), ocupou o Matadouro Municipal da Vila Maria, onde, posteriormente foi instalada a Cinemateca Brasileira. A segunda, “A cidade e seus fluxos” (1994), foi realizada no topo de três edifícios na região central de São Paulo. Já a terceira, “A cidade e suas histórias” (1997), aconteceu paralelamente na Estação da Luz e ao longo de um trecho ferroviário na região, o qual o público percorria dentro dos trens. Nessas três ocasiões, os artistas participantes incorporaram especificidades dos lugares aos seus trabalhos e “no geral, as intervenções tenderam a levar mais em consideração o sítio, a inserção arquitetônica, a escala urbana, a complexidade das situações e os componentes sociais e políticos” (Ibid, 2013, p.15)

No Arte/Cidade o lugar não é apenas tabula rasa, ele dispara e incita novas situações de trabalho. Entre os artistas que participaram das primeiras edições estavam Arthur Omar, Eder Santos e Lucas Bambozzi.

Esses artistas brasileiros são conhecidos pelos seus trabalhos de videoarte realizados nas últimas décadas. Porém, no caso deles, o suporte vídeo deve ser visto em um contexto mais amplo, pois eles colocam em prática a ideia de que: “o vídeo sempre se caracterizou por sua natureza híbrida, entre a pintura, a escultura, o cinema, a televisão, o computador, a arquitetura, a performance, entre outras linguagens” (Mello, 2008, p.28).

A evolução tecnológica gera equipamentos cada vez mais portáteis, o que facilita o desenvolvimento de trabalhos como esses e expande ainda mais as possibilidades do vídeo ser usado na arte endereçada para um lugar específico.

7. Conclusão

Os trabalhos aqui brevemente descritos mostram como artistas, ao realizarem uma obra para lugares e contextos específicos, devem estar atentos à questões que

vão além do apelo estético. São obras abertas, constantemente sujeitas a adaptações e alterações suscitadas pela especificidade de cada lugar. Também foi discutido que se as obras convidam ao público a participar ou a interagir com elas, não existe mais o espectador, mas sim uma figura ativa que aciona diferentes significados para o trabalho.

6. Referências

- Carvalho, Dirce Helena Benevides de. (2011). *O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador in Moringa - Artes do Espectáculo*. João Pessoa-PB, vol. 2, n. 2, 131-142, jul./dez.
- Crimp, Douglas. (1995). *Redefining Site Specificity in On the Museum's Ruins*. Massachusetts: The MIT Press.
- Dubois, Philippe. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foster, Hal. (1995) *The Artist as Ethnographer?*. Los Angeles: University of California Press.
- Teixeira, Gatinho Amanda. (2017), *Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica in Arteriais - Revista do PPGARTES*. Belém-PA, vol.3 n.4, 51-59, jul.
- Harvey, David. (2015) *O espaço como palavra-chave*. Rio de Janeiro: Revista em Pauta.
- Kaye, Nick (2000). *Site-specific Art – Performance, Place and Documentation*. Londres: Routledge.
- Kester, H. Grant. (1995) *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*. Nova York: Afterimage.
- Kwon, Miwon. (2002). *One Place After Another - Site-Specific Art and Location Identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- Machado, Arlindo. (1990). *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Mello, Christine. (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac.
- O'Doherty, Brian. (1986). *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco: The Lapis Press.
- Smithson, Robert. (1996). *Robert Smithson: the collected writings*. Editado por FLAM, Jack. University of California Press: Los Angeles.

Data recepção: 07/10/2019
Data aprovação: 31/03/2020

A dança que nos escapa¹ - o instante da presença

Mônica Medeiros Ribeiro

Departamento de Artes Cênicas
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.69-80>

Resumo

Este texto apresenta uma reflexão sobre o estado de presença experimentado pelo sujeito na improvisação em dança. Com o objetivo de pensar acerca da condição efêmera desse fazer artístico, por meio de uma revisão da literatura e da fruição de obras coreográficas, discute-se a dança como pensamento-sentimento do corpo e sua relação com a presença do sujeito no instante da improvisação inventiva.

Palavras-chave: Dança; improvisação; presença; instante.

Abstract

This text presents a reflection on the state of presence experienced by the subject in dance improvisation. With the objective of thinking about the ephemeral condition of this artistic doing, through a review of literature and the enjoyment of choreographic works, dance is discussed as a thought-feeling of the body and its relationship with the presence of the subject at the moment of inventive improvisation.

Keywords: Dance; improvisation; presence; moment.

1. Introdução

A transitoriedade marca nossa experiência no mundo fazendo com que o tempo, muitas vezes, seja traduzido como escasso. Talvez seja devido a essa escassez, que torna cada momento único e irrepetível, que valoremos de modo especial aquilo que nos aparenta prolongar o instante. O que é escasso torna-se, como consequência, desejado. O tempo do instante precisa então ser vivido na sua máxima intensidade, porque ele se esvai.

A busca por prolongar cada instante, por aproveitar ao máximo a experiência, faz com que o exercício de *estar no presente* seja objetivo daqueles que desejam usufruir cada minuto de sua existência, ou daqueles que buscam enfrentar a antecipação ansiogênica que caracteriza muitos sujeitos na atualidade, ou ainda, do artista da cena que se empenha em viver plenamente o encontro com o público. Nas artes da cena, cuja natureza é efêmera, tem-se como prática fundamental o exercício de estar totalmente envolvido no *aqui-agora* da ação. O instante, pleno de presença, entretanto, não dura. Resta como memória naqueles que o viveram. Memória que se caracteriza por uma contínua atualização, movimento de invenção.

1. Este texto é o desenvolvimento da palestra A dança que nos escapa proferida no evento “9+2 Musas para um Museu”, promovido pelo Museu Mineiro e pelo Departamento de Filosofia da UFMG, em 2017.

Desse modo, na dança, operamos entre o instante e a duração, entre a plenitude da presença no instante da ação e a mobilidade daquilo que fica na memória de quem a experimentou, seja dançando ou fruindo. A mitologia grega eterniza a dança quando nos oferece Terpsícore, sua musa. A que se deleita na dança, fruto da união entre Zeus e Mnemósine, Terpsícore é entidade inspiradora da criação artística e científica. Terpsícore nos lembra que a dança perdura, ainda que nos escape.

2. Dança e leituras de mundo

A dança abre espaço para construção de leituras de mundo. O pensamento sobre dança tem sido resultado de movimentos indisciplinados desse campo com a história, antropologia, filosofia, comunicação, psicanálise, ciências cognitivas. Praticante desse exercício, tenho discutido aspectos cognitivos, afetivos e inventivos da *improvisação em dança contemporânea* (Ribeiro, 2015; Ribeiro & AGAR, 2011). Neste texto apresento uma reflexão acerca do *estado de presença* na improvisação em dança contemporânea, por meio de uma revisão da literatura somada à reflexão decorrente da experiência de fruição de dança. Mobilizada pela musa Terpsícore, penso a dança como deleite de nossa presença no mundo. Dança compreendida e vivida como prazer na experiência do movimento que adensa sentidos no corpo. Sigo o pensamento de Sheets-Johnstone quando diz que:

A dança é uma forma de arte criada, criada não para servir a qualquer propósito, mas criada por si própria. Sua integridade estética predomina sobre qualquer história que ela possa querer contar, por exemplo, ou qualquer “mensagem social”, que talvez queira apresentar. (Sheets-Johnstone, 2011, p.11).

A dança que abordaremos aqui diz respeito a uma proposição artística comprometida com a experimentação, a percepção, o auto-conhecimento, a transformação, a invenção e articulação estética de movimentos, quando os há. Desse modo, não busco compreender, nos exemplos citados ao longo deste texto, uma narrativa linear que a dança supostamente poderia representar. Não se trata de estudar a presença do sujeito em uma dança que conta histórias, o que não quer dizer que a dança não tenha um sentido em si. Ao contrário do que se possa pensar, a dança que não conta história pode ser ela mesma a corporificação de histórias do sujeito que a dança. Dança que corporifica memórias, estados do corpo, sentimentos, emoções, pensamentos.

É importante considerar que estudar a dança, como nos lembra Sheets-Johnstone, faz-nos atentarmos para a cinestesia e sua relação com a percepção do mundo e ação no mundo, mostra-nos a potência cognitiva do corpo que elabora desenhos no espaço por via de variações de tônus muscular e deslocamentos.

Esse estudo ainda nos leva a perceber a competência relacional da dança que promove encontros intersubjetivos para além da linguagem falada. Interesse-me neste momento pela reflexão sobre e a partir da dança contemporânea e da dança contemporânea improvisada, composta no instante da ação inventiva.

O que podemos saber do corpo pela dança? A dança corporifica pensamentos? Como me provoca a dança improvisada? O que penso sobre o mundo quando fruo improvisações em dança? Propor essas problematizações, mais que questões, não implica dizer que a dança é a representação de um sistema a ser decodificado. Podemos pensar, junto com Sheets-Johstone (1999), que, em termos de movimento, o sentido pode ser criado a partir da percepção e fruição de tendências, decisões, graus de força muscular, velocidades, expansões, recolhimentos resultantes do corpo em movimento. Aqui reforço que compreendo a dança como possibilidade de leitura do mundo. Mas importa dizer que trata-se aqui de uma leitura que não visa a compreensão imediata, mas sim uma leitura-invenção. Estou problematizando e, conseqüentemente, refletindo sobre e a partir do movimento dançado e não sobre o que significa determinado movimento, refletindo sobre dança a partir do que a dança me move. É importante ainda fazer a ressalva de que não pretendo responder essas questões, pois, aqui elas operam como mobilizadoras de práticas do pensar o mundo por meio da arte. Neste momento do existir no mundo, interessa-me a reflexão acerca da *presença do sujeito* que improvisa dançando.

3. Conhecendo pela dança

Até o início do século XX, a arte em geral teve que se esforçar para ser reconhecida como campo de conhecimento. A arte era vinculada apenas às emoções e a importância na construção de conhecimento era conferida ao pensamento, à mente, sendo a matéria corpo considerada imperfeita e relacionada às paixões, portanto não participante das ações cognoscitivas. Imaginar, apreciar, emocionar-se, sentir não eram associadas a atos cognitivos, mas sim a estados corporais compreendidos, pejorativamente, como subjetivos. Percebemos aí não somente a cisão entre mente e corpo como também entre razão e emoção. Como resquício de sintomas cartesianos provenientes da separação mente e corpo, a dança, arte do corpo, fora relacionada apenas ao entretenimento.

Entretanto, artistas pedagogos como Jaques Dalcroze (1921), compositor e pedagogo musical que priorizava o movimento corporal no ensino-aprendizagem de música, associou a aprendizagem de arte, no caso da música, ao exercício de processos corporais - como atenção, memória, tomada de decisão - inerentes ao ato cognitivo. Também John Dewey (2008), filósofo da educação, na década de 1930, propôs que a arte fosse compreendida como instância do fazer

humano dedicada à construção de conhecimento do mundo. Ele considerava que a arte promovia a *experiência consumatória*, que, na sua integralidade, coadunava reflexão e emoção. Aproximadamente na metade do século XX despontaram autores/pesquisadores que reconheceram a arte como um tipo de conhecimento que demandava não apenas emoções e sentimentos, mas principalmente diversos aspectos cognitivos como se pode perceber pelos estudos de Lev Vygotsky, Elliot Eisner, Hower Gardner, Arthur Efland, entre outros. Considerar a dança como campo de conhecimento, premissa para a reflexão que aqui se apresenta, implica reiterar que mente e corpo são aspectos distintos da mesma matéria, que há dimensão mental na dança e corporal no pensamento. Com isso o ato de dançar pode ser estudado não somente por meio da investigação sobre sua condição sócio-histórica que permite que saibamos do mundo pela dança, como também pelos modos de articulação de movimentos ou não movimentos, pela observação atenta e afetiva dos estados do corpo em situação de dança. Observação essa que pode nos viabilizar a percepção e construção de subjetividades no e pelo movimento dançado. Além disso, com Antônio Damásio (1996), penso que é necessário considerar a forte imbricação existente entre razão e emoção, sendo ambos processos corporais presentes no ato de construção de todo conhecimento.

Assim, partimos de duas noções fundamentais. A primeira é a de que esta reflexão parte da ideia de uma dança que é poética construída de modo consciente pelo dançarino. Portanto, o acasalamento de um albatroz, por exemplo, não é uma articulação de movimentos dançados², uma vez que lhe falta o ato de proposição artística. Trata-se, de fato, de uma sequência de movimentos executada com fins de atração para procriação. Nós podemos ver dança nessa sequência devido ao reconhecimento de procedimentos de repetição, sucessão, alternância e imitação como também da harmonia e coordenação dos movimentos. No entanto, todos esses procedimentos e características são pertencentes às experiências poéticas de quem vê e, de certo modo, atribui qualidades da intencionalidade artística humana aos movimentos dos albatrozes. Na dança de Ohad Naharin³, coreógrafo israelense, e dos dançarinos de *Batsheva Dance Company* (2001), para citar um exemplo, podemos perceber os mesmos procedimentos de composição. Entretanto esses estão articulados poeticamente com o fim de construir dança e possibilidade de fruição de dança. Dança-se para dançar, para dar a ver leituras de mundo, subjetividades tecidas pelo e no corpo em estado de arte.

A segunda noção refere-se às imbricações corpo-mente e razão-emoção, necessárias para se compreender a dança como campo do conhecimento humano,

2. Dança de acasalamento do albatroz <https://www.youtube.com/watch?v=pFwxkyN9GSw>

3. *Naharin's Virus* estreado em 2001 em Tel Aviv Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=teMc2cc6b6M&list=RDteMc2cc6b6M&t=150>

como *saber sentido* (Hissa & Ribeiro, 2017), referente a modos de articulação de movimentos e não-movimentos no tempo-espço, decorrentes de relações inter-subjetivas, de troca, diálogo dos dançarinos entre si, entre o dançarino e as coisas no mundo.

Podemos citar o espetáculo de dança *A projetista* (2009)⁴, de Dudude Hermann, como uma dança-pensamento-corpo que coloca em questão o artista e sua sobrevivência. Ela não representa a sobrevivência, ela dança a sobrevivência do artista em meio à demanda burocrática das leis de fomento à cultura. Fazendo uso da palavra associada ao movimento, Dudude coloca em questão a condição do artista nos dias atuais. Entre variações de velocidade, impulsos e acentos nos movimentos, a dançarina se pergunta “Uma obra em dança serve para que? Para quem?” Devaneia com o gesto, permite-se perder na improvisação com os movimentos e palavras, encontrando logo a seguir o fio da meada. Nos momentos em que dança, seus movimentos não visam representar algo exterior a eles mesmos, mas sim portam sentido por advirem de um sujeito que se apresenta em determinadas circunstâncias. E a dançarina revela que sua dança é permeada pela pergunta “O que eu estou fazendo aqui?” e “O que você está fazendo aí?”. Por meio de uma dança imbuída de reflexões, sua ação poética mostra o pensamento em movimento, ou movimento-pensamento, e seu desejo de estabelecer contato significativo com aquele que a vê.

Como nos diz Dudude, escrever, fazer dança é *praticar sensibilidades*⁵. Entretanto há que se ter em conta que a sensibilidade não se restringe ao aspecto afetivo, subjetivo. Advém da já aqui mencionada imbricação razão-emoção da qual decorre a presença cognitiva no sentir e vice-versa. Então se percebe-sente a sensação, e daí pratica-se sensibilidades ao incrementar esse sentir. Esse incremento pode dar-se, por exemplo, pela associação de movimentos articulados que ressaltam o fluxo da sensação. O encadeamento dos gestos/movimentos demandam ignições cognitivas que demonstram escolhas conscientes tanto no que se refere ao como quanto ao quando fazer determinado movimento, gesto, acento, pausa.

Na improvisação em dança aprimora-se o que Jaques-Dalcroze (1921) denominou de *inteligência plástica* que envolve a capacidade de mobilizar a atenção, a adaptação e a variação com intuito de cultivar a imaginação. Essa experiência cognitivo-afetiva improvisacional pode ser significativa, como dizia John Dewey (2008), ao entretecer razão e emoção, teoria e prática, sujeito e mundo, constituindo-se uma experiência de participação e pertencimento.

4. *A projetista* estreado em 2009 em Belo Horizonte. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tcQpM8tRYU8>

5. <http://www.dudude.com.br/dudude.html>

Assim, podemos dizer que a improvisação é qualificada por processos corporais de natureza cognitivo-afetiva. São eles: a simulação, a atualização e a adaptação/movimento de convergência (Ribeiro, 2015). A partir da simulação interna do movimento do outro (Gallese, 2010), dessa corporificação da alteridade, posso prever “consequências” do movimento a ser realizado. Assim, o presente se amplifica estendendo-se ao passado e ao futuro, pois para prever preciso conhecer - intimamente relacionado à memória - e ao prever me lanço virtualmente a um futuro possível e provável. Nesse devir se estabelece a conexão eu-outro, imprescindível para a prática da improvisação. O processo de atualização implica a reorganização do próprio planejamento motor, estético, cognitivo-afetivo frente ao inesperado que vem do outro durante a improvisação. Para tanto faz-se necessário operar na aceitação, dizendo sim para o que vem a nós no jogo improvisacional. Já a adaptação é resultante do desejo de continuar no jogo improvisacional e se configura pela capacidade de agir em convergência, o que não exclui desacertos, oposições, falhas. Trata-se de experimentar o movimento em convergência, “que se refere ao estabelecimento de um consenso cognitivo-afetivo por meio de um acordo nem sempre passível de externalização por meio da linguagem verbal. Uma conversa que apenas se nota, mas que viabiliza a continuidade da exploração e criação conjunta” (Ribeiro, 2015, pp. 166-167). A convergência aqui proposta refere-se também a saber-se em *estado de compartilhamento* da experiência do movimento com o outro no *presente ampliado*.

Portanto, o saber que se constrói no improvisar é dependente do contexto e demanda flexibilidade cognitiva, que resulta do exercício consciente na experiência de atenção - que não necessariamente é a atenção focada -, da capacidade de adaptação, atualização e da promoção de variação de modo continuado nos *entrecorpos* presentes na improvisação. A dança, portanto, se constitui na relação e pela relação com o outro, existindo no *entre* (Hissa, 2017). Desse modo, não se estabiliza um aprendizado motor na improvisação em dança que garanta uma dança virtuosa. Não é como aprender a andar de bicicleta. Aprende-se a *estar na improvisação*, aprende-se a lidar com o acaso, o inesperado, a *estar com o outro na experiência estética*, partilhando espaço-tempo e subjetividades. Mais uma vez, vale citar a dançarina Dudude quando diz que na improvisação praticamos sensibilidades.

4. Espaço, tempo e peso entretecidos no corpo

Como desenhar o espaço no invisível? (Dudude, *online*)⁶. Essa dança a qual nos referimos não dança no espaço, mas dança o espaço que se constrói ao passo da dança. Nada *a priori*, mas sim parte da experiência de dança. Pensamos assim que o espaço é corpóreo, e, o percebemos como consequência de nossos micro e macro-movimentos internos, externos. Na improvisação o espaço da ação vai aos poucos se configurando e proporcionando novas e provisórias organizações direcionais, e também de níveis e planos de movimento. No solo de Thomas McManus⁷, coreografado pelo estadunidense William Forsythe, podemos notar a experiência das direções, planos e níveis que constroem uma noção de espacialidade flexível e inventiva. O espaço é desenhado pelo movimento do dançarino.

O mesmo pensamos sobre o tempo na dança. O tempo pode ser adensado, alargado, viabilizando sua experimentação no modo rápido, lento, lentíssimo, moderado. Na improvisação o corpo cria sua própria ritmicidade que dialoga com o jogo das tonicidades. Com isso a percepção temporal de quem frui a dança flexibiliza-se. Tempos outros. O tempo na dança nem sempre é o tempo métrico no qual se dança. Instaure-se uma temporalidade no dançar e essa pode ser percebida particularmente por cada espectador presente nesse acontecimento poético. Podemos, por exemplo, perceber o passar do tempo sendo desafiado pela marca da repetição percussiva presente no *Bolero de Ravel*⁸, na hipnótica coreografia de Maurice Bejart, dançada por Sylvie Guillem. A cada organização de encadeamentos de gestos/movimentos desenham-se novas configurações espaço-temporais. Flexibiliza-se assim a percepção do espaço-tempo, sensibiliza-se o olhar daquele que observa um corpo que dança.

Quando Alain Badiou (1993), a partir de Nietzsche, diz que a dança é a metáfora do pensamento, lança a questão do *peso* como assunto fundamental nas reflexões sobre dança. Isso porque, a princípio, poderíamos associar o pensamento à mente e, operando certo dualismo, subtrair o corpo, o peso da dança. Retirando o corpo estaríamos retirando o peso e nos restaria a leveza, que nos conduz à desejada abstração segundo Mallarmé. Como nos diz José Sasportes (1980, p.33) “A análise da dança feita por Mallarmé segue uma linha sempre mais abstrata, ocupando-se cada vez mais da escrita no espaço e cada vez menos do corpo que o percorre e define”. Segundo esse autor, Mallarmé concebia a bailarina como a caligrafia de sua dança. Importava a dança e não o seu sujeito, dissociava-se a

6. <https://www.youtube.com/watch?v=tcQpM8tRYU8>

7. <https://www.youtube.com/watch?v=iPScI15bUKE>

8. Trecho do Bolero de Ravel, coreografado por Maurice Bejart. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SS_WJmLGFra

bailarina da mulher ao dizer que o “corpo que dança é apenas um signo da dança” (Sasportes, 1980, p. 36). Dança sem peso, sem corpo.

Devemos, no entanto, considerar que Badiou refere-se ao pensamento como uma intensificação (a partir de Nietzsche) do próprio movimento e não a representação de algo a ele exterior. Para Badiou a dança é o movimento virtual, aquele que escapa da figura, do tempo, é pura intensidade. Nesse caso, se a dança é a intensificação do gesto apesar do sujeito desse gesto, podemos considerar a possibilidade de que se opere certo anonimato do corpo que dança. Subtrai-se o sujeito, restando a dança. Entretanto, a intensificação do movimento confere peso à dança fazendo com que Badiou perceba-a oscilante entre leveza e peso⁹. A imagem da dança como leveza me diz de uma abordagem um tanto etérea da dança, aproximando-se de um pensamento desvinculado de um corpo que, necessariamente, lida com a gravidade. Mas, desde logo, podemos associar leveza a seu par peso e pensar num corpo que se modula em relação à força da gravidade. Marie Bardet acrescenta que Badiou trata o corpo dançante como um possível paradoxal que evidencia a relação complexa entre verticalidade e horizontalidade, entre leveza e peso. Segundo ela, a dança seria um lugar de partilha (Bardet, 2014). Interessa-me, a partir da ideia de partilha, perceber a improvisação em dança como *experiência de relação*, não somente entre leve e pesado, como também entre cima e baixo, direita e esquerda, frente e trás, coadunando espaço-peso, eu-outro, articulando subjetividades. Importa ainda ressaltar que a partilha aqui sugerida não se dá somente com harmonia, mas também com fricção, interrupção, pausa. Podemos notar essa dança que fricciona peso e leveza em Arrêtez, arrêtons, arrête (1997)¹⁰, da coreógrafa francesa Matilde Monnier.

Jean-Luc Nancy (2008), talvez por sua proximidade a artistas como Matilde Monnier, tem em conta a importância do peso na dança. Ele refere-se à dança como *experiência de gravidade*, tensionando leveza e peso e inserindo a presentificação da dança no mundo, no real. A relação pesado/leve se complexifica na imbricação desses termos para dizer de uma dança que pensa o corpo ou que é mais que pensamento do corpo. Nancy vê o corpo dançante como *corpo que pensa e pesa*.

Nancy questiona ainda o fato da dança ter como objeto central o corpo e diz que o objeto da dança é a travessia do corpo, seu transe. Porque “os corpos estão

9. Quanto ao peso é fundamental retomarmos Rudolf Laban (1978) que o incluiu nos quatro fatores relativos ao movimento expressivo. Entre o fluxo, espaço, tempo, o peso é distinguido entre peso firme e peso leve. Assim, quando se fala de leveza, em termos da teoria do movimento na dança, estamos falando de peso, mais especificamente de um tipo de relação tônica que se estabelece com a atração da força de gravidade.

10. Trecho de Arrêtez, arrêtons, arrête (1997). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fcDhQTIEo_U

prestes a cair, à beira de um movimento, uma queda, uma lacuna, um deslocamento” (Nancy, 2008, p. 33)¹¹. Então Bardet (2014) complementa sugerindo que a dança seja pensada a partir da dinâmica de movimentos, que implica pensar prioritariamente na relação que se estabelece entre a variação das intensidades, das transferências, jogos com o peso no espaço-tempo.

Quando Bardet (2014, p. 70, grifo da autora) nos diz “Pela caminhada, os pés dançando tecem com o solo as sensações com uma duração, corpos *pe(n)sando* sobre a Terra”, ela corporifica o pensamento ao evidenciar a relação do movimento com o peso e do peso com o pensamento. Assim o pensamento é posto na condição de *matéria que pesa*.

A ideia da dança como metáfora do pensamento tem correlação com a proposta de Helena Katz (1994) da dança ser considerada *pensamento do corpo*. A partir dessa proposição, a teórica usa a expressão “pensamento do corpo” como metáfora do que acontece na construção do conhecimento artístico do corpo-mente-ambiente em dança. O pensamento, nesse contexto, não se relaciona a algum atributo “puramente mental”, mas trata-se de metáfora que concretiza na linguagem verbal o que acontece no corpo que age de modo inteligente. Como propôs Sheets-Johnstone (1999), pensamento e movimento são aspectos de uma cinética corporal sintonizada com uma situação dinâmica. Podemos sugerir que se faz necessário incluir sentimentos nessa ideia dança. Lembrando que sentimento não significa somente a tristeza, alegria, raiva, mas também os chamados por Damásio (2010) de sentimentos corporais específicos¹² - *saberes do corpo*; percepções de alterações que ocorrem no corpo; mapeamentos do corpo alterado pelas suas interações com o mundo e consigo próprio. Associar sentimentos ao pensamento do corpo é deixar ver que na dança, mesmo quando não se trabalha a partir de ou com emoções, operam-se equações sensíveis que implicam percepção, movimento e afecções. Dança como pensamento-sentimento do corpo.

5. A dança e a presença que nos escapa

Esse corpo que pensa sentindo sob a forma de dança ressalta espaços em trânsito, e a própria condição de transitoriedade do corpo. Espaços que se movem, deslizam, saltam, pausam. Desenhos espaciais construídos por corpos que são também espaços. Como nos diz Nancy (2008), os corpos levam seu espaço consigo quando se deslocam. A todo instante se forma e logo se vai uma figuração espacial específica. Tratam-se de configurações fugidias criando camadas de espacialidades instante após instante. No trânsito entre uma e outra espacialidade escapa-nos a possibilidade de estabelecimento de configurações estáveis.

11. Bodies is always about to leave, on the verge of a movement, a fall, a gap, a dislocation.

12. Os sentimentos corporais específicos são resultantes dos mapas proprioceptivos (Ribeiro, 2012, p. 76).

Esse espaço que nos escapa é o próprio espaço para a existência, como diria Jean Luc Nancy. Espaços para a presença. A presença é aqui compreendida como uma possibilidade de consciência da continuidade espaço-tempo. Consciência e existência flexíveis, em um *continuum* de variações. Impossível então reter, capturar a presença. “Ou seja, a dança é imagem para o pensamento porque exige e faz uso da permanente transformação e criação, nela não há propriedades ou essência, mas a variabilidade e a afetação por uma cadeia infinita de conexões” (Testa, 2011, p.6). A composição no instante, característica da improvisação, tende a escapar do previsível indo em direção ao acaso, ao indeterminado.

A consciência do aqui-agora traz junto a si a percepção da própria existência e com isso queremos finalmente ressaltar a marca do sujeito que dança. Importa nomear o corpo que dança, por meio da corporificação de suas histórias, seus modos de existir. A nomeação a que nos referimos é aquela de reconhecimento do sujeito-corpo, de suas escolhas de movimento, de sua dança em relação ao mundo. Pois esta reflexão se faz a partir de danças autorais, que carregam marcas de singularidades. Interessa-nos a dança como *presença de sujeito afetado pelo mundo*. Isso torna premente a força da presença daquele que partilha espaço-tempo com o dançante, seja outro artista, seja o espectador que dança ao fruir a dança, escapando de uma suposta passividade. Todos sujeitos de corpos empáticos que ressoam o outro além de si próprio. Corpos em conexão.

Falar da dança de um corpo-sujeito no mundo em conexão é evidenciar o que Laurence Louppe (2012) chamou de *geografia das relações*. Podemos pensar a dança, a improvisação em dança, também como essas escritas de mundo sob a forma de relações entre os sujeitos-corpos em movimento. Relações essas que se estabelecem por meio de atenção e escolhas compartilhadas, transferências de peso, construindo uma *poética das tonicidades*. Tal poética, aqui tomada como própria do ato criador da composição artística, faz-nos ver a singularidade dos corpos que são os próprios criadores da experiência de composição no instante, de dança-improvisação. A composição entrelaça movimentos e modos de realizar e encadear movimentos. O modo singular de cada criador dançarino se faz perceptível pelo desenho das tonicidades, estados tônicos, do corpo, dos corpos em relação. A poética das tonicidades se presentifica com a presença daquele que frui a dança improvisação, que percebe, portanto, as relações, dinâmicas, fricções estabelecidas pelos sujeitos da dança. Não estou a falar aqui das organizações formais, se essas são compreendidas como apartadas do conteúdo e dos modos de existência, mas sim ressalto que a poética presentifica singularidades da subjetividade dos corpos dançantes.

Corpos que se conectam por instantes, os quais em pouco tempo serão diluídos e novo contato se estabelecerá, seja como articulação entre movimentos seja como tangência entre os corpos que dançam. Essa impermanência em fluxo nos diz da potência do instante, no processo de comunicação na arte, de gerar sentido cinestésico que captura o olhar do espectador sem fixá-lo numa imagem recorrente. Esse olhar, que é mais que movimento, é percepção ativa, ação inventiva que confere espessura ao instante.

Seria a dança pura metamorfose, como dissera Paul Valery (Sasportes, 1980, p. 75)? Um jogo no qual o instante predomina sobre a duração restando ao espectador sua captura incessante? Ao sugerir que a dança é ato de metamorfose, Valery (2012) a equipara, como bem atentou Sasportes (1980), ao ato de pensar. Dança, pensamento, fluxo operam entretecidas aos sentimentos de todas essas trajetórias no espaço-tempo do corpo. A presença, no instante da improvisação - que se renova sucessivamente, faz dançar o espaço-tempo, e nos desafia a experimentarmos uma dança que nos escapa.

6. Conclusão

Pensar o mundo por meio do estudo reflexivo oriundo da fruição de danças aponta para a importância dos sujeitos de dança e suas poéticas próprias no âmbito das epistemologias do corpo nas artes da cena. Pesquisar o conhecimento nas artes do corpo, singularizado pelos saberes do corpo, é mais uma forma que nos possibilita reiterar a frágil condição de exclusividade da racionalidade nas operações cognoscitivas em arte. A imersão atenta em experiências afetivas de fruição e a prática do pensamento, do pensar-sentir, a partir do contato com a obra de dança, são vias a serem continuamente percorridas para que nos aproximemos dos conhecimentos/saberes construídos em estado de dança. Tensionados pela subjetividade que busca resistir a impressões, pensamentos, movimentos e sentimentos massificados, os improvisadores e os espectadores da dança mobilizam atenção e imaginação, entre outros tantos pontos da rede corporal engajada nessa experiência estética de relação, para construir espaços poéticos, redesenhar temporalidades e experimentar os possíveis daquilo que nos passa. Importa, assim, intensificarmos o *exercício da presença* na espessura do instante na improvisação em dança por meio da fruição atenta e afetiva de desenhos de corpos em trânsito, *corpos em passagem*.

Referências

- Badiou, A. (1993). *Danse et pensée*. Paris: Université Paris VIII.
- Bardet, M. (2014). *A filosofia da dança: encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Damásio, A. (1996). *O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Damásio, A. (2010). *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, Espanha: Paidós estética 45. (Publicado originalmente em 1934).
- Gallese, V. (2010). *Mirror neurons and Art*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/284661288_Mirror_neurons_and_art
- Hissa, C. E. V. (2017). *Entre*. In: Silva, M. I. S. & Moreira, M. E. R. (Org.), *Literatura: espaço fronteiro*. Colatina; Chicago: Clock Book.
- Hissa, C. E. V. & Ribeiro, M. M. (2017). *Saber sentido*. *Conceição/Conception*, 6(2), 90-109.
- Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music And Education*. London: Chato & Windus.
- Katz, H. (1994). *Um, Dois, três: a dança e o pensamento do corpo*. (Tese Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC/SP, São Paulo.
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo: SUMMUS.
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Nancy, L. (2008). *Corpus*. New York: Fordham University Press.
- Ribeiro, M. M. & Agar, F. (2011). *The empathy and the structuring sharing modes of movement sequences in the improvisation of contemporary dance*. *Research in Dance Education*, v. 12, p. 71-85.
- Ribeiro, M. M. (2012). *Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: Entrelaçamento entre Ensino de Arte e Ciências Cognitivas*. (Unpublished Tese de Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ribeiro, M. M. (2015). *Experiencia de improvisação em dança*. *Pós*, v.5, n.10, p.162-172.
- Sasportes, J. (1980). *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Coleção arte e artistas.
- Scheets-Johnstone, M. (1999). *The primacy of movement*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *Fenomenologia da Dança*. Entrevista concedida a Monica Alarcón. Tradução de Charles Feitosa. *O Percevejo*, v.03, nº 02.
- Testa, L. (2011). *Que corpo é este que dança a imagem do pensamento?* *Alegar*, nº7.
- Valery, P. (2012). *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify. (Publicado originalmente em 1938).

A força da gravidade e a origem do movimento

Fernando Crêspo

Escola Superior de Dança,
Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.81-99>

Resumo

No centro da ação performativa, vamos encontrar a relação que o corpo estabelece com a força da gravidade. A resistência ou entrega a esta força, a exploração do seu poder sobre o movimento e a presença da ilusão gravitacional noutras produções artísticas multidisciplinares, justificam este estudo. Aprofundam-se os momentos em que o corpo se ergue, movimenta ou é capaz de se orientar, precisamente, quando se opõe à força da gravidade, quando negocia com esta ou quando se proprioceciona. Na variedade de *superfícies de suporte* – às qual o corpo se apoia, agarra, pendura, salta e desliza – encontra-se um potencial criativo que resulta da relação de resistência à força da gravidade que o corpo estabelece, num determinado momento, com estas mesmas superfícies. Apresentam-se, também, *meios circundantes* que transformam, de forma radical, o movimento e sua relação com a gravidade. Por fim, retorna-se ao corpo, ao centro do corpo, para aí encontrar o impulso primordial do movimento.

Palavras-chave: alentejano; força da gravidade; resistência e entrega; superfície de suporte; meio circundante; centro do corpo.

Abstract

In the center of a performing action we find the relation established between body and gravity force. The resistance or surrender to this force, the investigation of its power over movement and the presence of gravitational illusion in other multidisciplinary artistic productions are the reasons for this study/reflection. We will explore the moments when the body raises and moves or find orientation, precisely when it resists gravity, when it negotiates with the force or when it becomes aware of its own proprioception. In the diversity of support surfaces - where the body rests, grabs, hangs, jumps or slides - we find a creative potential resulting from the relation of resistance towards the gravity force established by the body with these surfaces, in a precise moment. We will also present the surrounding means that have the potential to radically transform movement and its relation with gravity. Finally, we will return to the body and its core where we will find movement's primordial impulse.

Keywords: gravity force; resistance and yielding; supportative medium; surrounding medium; body center.

1. Introdução¹

A maneira como a arte tem lidado com a força da gravidade encontra-se refletida em diversos trabalhos, nos mais variados domínios artísticos. Enquanto que nas artes performativas a força da gravidade é um guião imposto ao movimento, em outras artes, pela natureza dos seus *media*, é possível fixar momentos em que a realidade, captada ou concebida pela relação que os corpos, objetos ou elementos

1. Este trabalho resulta da reorganização e desenvolvimento de parte da tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade Arte Pública (não publicada) “As ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar” – FBA-UL (2016).

criam com a força da gravidade, transmite uma ambiguidade de situações em que a queda e levitação² se tornam indistintas.

Como origem do movimento, procura-se encontrar a relação que o corpo mantém continuamente com a força de gravidade, numa expressão de resistência e entrega.

Aborda-se a forma como as técnicas de dança selecionadas fazem uso da força da gravidade, quer quando em desequilíbrio de um corpo, quer quando se encontra livremente em queda, quer ainda numa oposição clara e reforçadora da posição de equilíbrio.

As sensações musculares, provocadas pelos efeitos da força de gravidade sobre o corpo, vão-se encontrar como originadoras do sentido de orientação, sendo a vertical ao chão um referencial imutável, um eixo sobre o qual todas as outras direções são construídas.

Vai-se afirmar que, implícito na relação com a força da gravidade, se encontra o chão.

Dão-se exemplos de várias superfícies, variando em rigidez e aderência e em posicionamento espacial em relação ao corpo que suportam ou sustentam.

Avança-se com a identificação de um outro elemento, o do meio circundante (Crespo, 1988), que, em contextos teatrais, performativos ou naturais, transforma e influencia o corpo e o seu movimento.

Nos exemplos recolhidos de intervenção cénica sobre a superfície do palco, encontram-se soluções que revelam a interferência deste elemento no movimento dos corpos.

Considera-se um centro do corpo que – concentrado ou expandido, ponto de equilíbrio ou palco dinâmico de forças diversas, centro do corpo, centro de gravidade ou plexus solar – é um centro que, no corpo, cria e impele o movimento.

2. Exploração Gravitacional

A maneira como a dança tem lidado com a força da gravidade e igualmente com o chão, fronteira, limite desta relação, apresenta-se, por um lado, num campo de criação limitado por uma oposição total à força da gravidade, num distanciamento ao chão e, por outro, numa total entrega à força da gravidade, numa aproximação máxima ao chão.

No primeiro caso, em oposição à força da gravidade e num distanciamento ao chão, encontra-se um corpo expansivo de leveza, sem peso, “a sylphlike creature [sem qualquer evidência de uma] negotiation with gravity” (Albright, 1997, p. 56),

2. Levitação – entendida aqui como a ilusão criada pelas obras convocadas neste estudo, em que um corpo ou objeto se sustenta no espaço, sem ponto (aparente) de apoio, numa total oposição à lei da gravidade.

uma excecionalidade às leis da gravidade que, de acordo com Jowitt (2010), se enquadrava perfeitamente na imagem de bailarina romântica e da “artist-as-rebel” (p. 215), numa atitude que demonstra não se encontrar enquadrada pelas leis que governavam a condição humana.

No segundo caso, na dança moderna, o corpo passa a interagir numa relação dinâmica com a força da gravidade. Designado muitas vezes por terrestre, isto é, “floor-bound and inward-looking” (Dempster, 2010, p. 230), o movimento apresenta uma ligação à terra, em oposição à verticalidade aérea; uma direção para dentro, em oposição à abertura e expansão espacial e cristalina das formas e posturas do *ballet*; um privilegiar do movimento sobre as formas/posturas, uma expressão provocada pela relação com a gravidade.

Numa clara oposição ao vocabulário do *ballet*, Isadora Duncan privilegia os movimentos de acordo com as disposições naturais do corpo, numa rejeição que considerou de artificial e de ‘orthopedically unhealthy’ (Copeland, 2004, p. 64). Um dos elementos centrais que Isadora Duncan critica em relação ao *ballet* é, justamente, a relação com a força da gravidade ou com a lei da gravidade, como a própria refere: “All the movements of our modern ballet school [...] are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them.” (Duncan, 1977, p. 55). A sua posição teórica não possui, no entanto, um reflexo significativo nas práticas por si desenvolvidas, como refere Copeland (2004): “in practice, much of Duncan’s dancing remained sprightly and vertical” (p. 64). A presença expressiva da relação com a força da gravidade - e de uma maior e mais evidente relação do corpo com a superfície de apoio, a terra, o chão - revela-se muito mais em Mary Wigman, Doris Humphrey e Martha Graham.

Segundo Copeland (2004), foi preciso esperar por Martha Graham para que a “modern dance truly came to terms with gravity and declared its determination to ‘get down’”(p. 64).

No entanto, nos finais de 1940, quando estava mais que afirmada a presença elementar e natural da força da gravidade nas criações coreográficas da altura, Merce Cunningham voltava a distanciar-se do solo, a elevar-se e a ocultar, expressivamente, a força da gravidade sobre os corpos em movimento, “he was busy cultivating his lightness, uprightness, and speed” (Copeland, 2004, p. 64).

Mas é com a técnica de *contact improvisation* que se torna visível, assumindo-se como central de todo o movimento, a presença de um "corpo responsivo" based in the physical exchange of weight” (Novack, 1990, p. 186). Um corpo que reage e enfatiza a entrega do seu peso quer ao chão, quer a uma outra superfície, a do corpo do outro, muito mais complexa e reativa.

Há, assim, um abandono das formas, posturas e posições que são substituídas pela experiência e expressividade das sensações internas do fluxo do movimento entre dois corpos. É nesse ponto de contacto entre corpos que os impulsos, peso e *momentum* são comunicados, num contínuo envolvimento entre as forças que fluem nos corpos dos intérpretes. Um partilhar do peso e da superfície de suporte de cada um, como sublinha Albright (1997) “Contact Improvisation focuses on the physical relationship of one body to another, emphasizing the kinesthetic sensations and physics of weight and momentum rather than the visual picture of bodily shape within the stage space” (p.87).

Trisha Brown (1936-2017), recorrendo ao equipamento de montanhismo e de escalada (cordas, polias, faixas, cabos, roldanas, ganchos de pendurar), começa, em 1968, a explorar a suspensão dos corpos dos intérpretes e a sua deslocação sobre superfícies não horizontais. Em *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), uma das coreografias do designado conjunto de ‘Equipment Pieces’ os performers suspensos, através da utilização do equipamento anteriormente referenciado, conseguem caminhar verticalmente às paredes do edifício, criando a ilusão de uma nova direcionalidade da força da gravidade. Parece existir, desta forma, uma força de gravidade que se exerce na direção vertical à parede, por onde os intérpretes se deslocam e, conseqüentemente, paralela à superfície, onde os espectadores se localizam. Esta facilidade dos corpos em deslocação horizontal e vertical cria uma renovada ilusão da ausência da força da gravidade, uma proeza ‘sobrenatural’, como refere Banes (1987). Embora não se veja a força da gravidade *per se*, vemos a sua atuação e é expectável que esta exerça uma força que os puxa para baixo, para o centro da terra sobre os objetos e corpos à superfície terrestre.

Algo semelhante acontece na cena do filme *Royal Wedding* de Stanley Donen (1951) em que Fred Astaire dança no chão, nas paredes e no tecto, o que vem a ser retomado nos anos 80 por Lionel Richie, em *Dancing On The Ceiling* (1986, Vídeo clip). Mas a verdade é que, nestes casos, não há qualquer desafio à gravidade por parte dos dançarinos. Em vez disso é, de facto, a sala que roda, mediante a criação de uma estrutura metálica que a transforma num engenho móvel, sugerindo, no olhar fixo da câmara, a alteração da posição dos corpos perante a gravidade.

Nos trabalhos de Mariko Mori³, *Esoteric Cosmos* (1996-98) e *Burning Desire* (1998), entre outros, podemos observar como a força da gravidade é desafiada sem, no entanto, criar algum estado de perturbação ou de tensão no observador. Antes pelo contrário, os ambientes criados por Mori, com figuras flutuando

3. Mariko Mori (Japão, 1967), fotografia, vídeo, escultura, instalação, arquitetura.

em levitação, criam uma tranquilidade e transcendência, “an eclectic fantasy, a quirky dream-world” (Bailey, 2012, p. 340).

Os trabalhos de luz de James Turrel⁴ não só desafiam a gravidade como “they make physical earthen weight evaporate into the energy of light” (Kolodziej, 2012, p. 297). As suas esculturas de luz produzem uma ilusão ótica, criando a aparência de objetos físicos em levitação.

Em *Leap into the Void* (1960), Yves Klein⁵ coloca-nos perante uma imagem contraditória, a começar pelo enigmático título que pretende contextualizar este salto num vazio, um espaço sem referencial de uma base ou de um teto. No entanto, a rua e o céu que aparecem na fotografia, acabam por criar este referencial. Há um corpo que, simultaneamente, cai numa imposição inerente da força da gravidade e, por outro lado, a sua expressão de braços abertos, projetando-se para cima, para o céu, parecendo flutuar, “the moment where levity and gravity meet” (Kolodziej, 2012, p. 293).

Nos trabalhos de Kerry Skarbakka⁶, encontra-se, precisamente, a captação destes momentos, em que não se sabe se o corpo está num processo descendente ou ascendente. Embora numa situação de instabilidade pela perda de equilíbrio ou da sua base de sustentação, “the unknown outcome of his action” (Dzenko, 2012, p. 328), cria uma narrativa ambígua em que não se sabe se chegará ao chão em segurança ou terá um final trágico.

A gravidade torna-se assim um guião imposto ao movimento, uma força contrária ao espírito de todas as possibilidades da *performance art*, o expectável obrigatório.

3. A Força da Gravidade

Nas múltiplas relações que o corpo cria ao longo da sua vida, num esforço, curiosidade e reforço da sua presença e domínio, a força da gravidade surge como a relação primordial. Encontrando-se esta relação intermediada pelo meio envolvente – que circunda o corpo e a superfície de suporte – o chão ou outra superfície em que o corpo se apoia, agarra ou suspende. Nesta relação é possível observar, “two physical alignments” (Kaltenbrunner, 2004, p. 49), em resistência à força da gravidade. Uma resistência que iguala essa mesma força, impedindo qualquer movimentação ou recolhendo energia suficiente, como refere Zollig (2010), para superar a força que é exercida sobre si, possibilitando, assim, erguer-se e movimentar-se. Nesta movimentação, se a força da gravidade não for contrariada, cria

4. James Turrel (EUA, 1943), escultura, instalação, arquitetura, *Land Art*.

5. Yves Klein (França, 1928-1962), pintura, *performance art*.

6. Kerry Skarbakka (EUA, 1970), fotografia, *performance art*.

um movimento de desequilíbrio ou de queda com a duração precisa do período em que o corpo se entrega até voltar a resistir, adiando a queda ou amortecendo-a no chão.

3.1. Erguer

A postura erguida que caracteriza a espécie humana é a evidência viva de uma controlada oposição à força da gravidade, uma ação que permanece sensivelmente constante ao longo da vida.

Feldenkrais (1987) chega mesmo a atribuir à força da gravidade – enquanto manifestação primeira de uma força exterior ao corpo, com que este se depara e à qual resiste – a responsabilidade no despertar para a vida sensível e pensante. Uma ativação que se inicia, precisamente, no momento em que uma miríade de conexões nervosas se alinham num movimento de resistência a esta força, “to maintain the body against the pull of gravity” (p. 33).

Numa clara oposição à força da gravidade encontra-se o momento em que o corpo se levanta, assumindo uma postura erguida, organizando-se e desenhando-se singularmente. Para Feldenkrais, esta postura torna-se aceitável quando não entra em conflito com a lei da natureza, em que o sistema nervoso realiza, sob a influência da gravidade, os ajustes necessários no esqueleto para que este sustente o corpo, usando uma energia mínima, isto é, uma postura em que a estrutura óssea, o esqueleto, consiga neutralizar o “pull of gravity, leaving the muscles free for movement” (Feldenkrais, 1987, p. 67).

Numa outra perspectiva, Straus (1966) afirma que a permanência de uma força em resistência à força da gravidade revela que é próprio da natureza humana opor-se, com os seus meios naturais, à natureza nos seus aspetos fundamentais. Isto é, uma oposição à força da gravidade, uma ação contrária a esta, mas que simultaneamente estabelece uma integração com o mundo no momento em que procura separar-se deste, “Much as we are part of nature with every breath, with every bite, with every step, we first become our true selves in waking opposition to nature.” (p.168).

3.2. Movimentar

A atração gravitacional que a massa terrestre exerce sobre a massa do corpo, uma força que atua verticalmente para baixo, confere ao corpo o seu peso. O peso de um corpo é, pois, a força com que a Terra o atrai.

Na *Counter technique* – uma técnica que faz uso das “directions and counter directions in both the body and space” (Siegmond & van Dijk, 2014, p. 67) – encontra-se, precisamente, a utilização sistemática do peso do corpo ou do peso de

uma parte do corpo, para a criação do movimento. É precisamente quando o peso do corpo cai fora da sua base de sustentação que “becomes available for movement” (p. 68), exercendo-se sobre este potencial movimento, ativado pela força da gravidade, todo um conjunto de forças contrárias de modo a permitir uma liberdade e controlo do movimento assim criado. Um momento de estabilidade resultante da composição das forças criadas em oposição ao movimento de queda ou de desequilíbrio, um controlo sobre o peso, com o seu aproveitamento para a criação de movimento.

De modo semelhante, encontra-se, na técnica de Humphrey/Limón, no swing ‘fall and recovery’, a criação deste momento: um movimento que integra a velocidade criada pelo movimento pendular descendente para, em continuidade, criar o balanço no movimento ascendente.

Mas é na técnica de *Contact Improvisation* que a força da gravidade, exercida sobre a massa do corpo e o peso deste sobre a superfície que o suporta, se torna expressivamente visível. Como refere Kaltenbrunner (2004) “Gravity gives impetus for movement” (p. 52), logo que a superfície de contacto desaparece, tal como na ação de cair, em movimento aéreo ou numa relação sem resistência ao chão, como no caso de desfalecer, ou tende a desaparecer, como no caso de desequilibrar, “we become a precarious victim of gravity” (p. 52).

A partir deste instante, com maior ou menor grau de entrega à força da gravidade, o corpo tem a possibilidade de utilizar este impulso gerado, esta dinâmica assim criada, para encontrar novas direções para o movimento. A utilização deste *momentum*, central nesta técnica, possibilita ainda reduzir a energia muscular ao mínimo, uma vez que o movimento é criado e mantido, embora mais ou menos controlado, como referido anteriormente, pela força gravitacional exercida sobre a massa do corpo.

Numa utilização diferenciada, encontram-se as abordagens técnicas da dança clássica que recorrem, precisamente, à força que o corpo exerce sobre a superfície que o suporta, a força que atravessa toda a massa do corpo ao longo do eixo central, para reforçar o equilíbrio das posturas recorrentemente utilizadas.

Para Tözeren (2000), a força da gravidade atua positivamente se a projeção da força no corpo for coincidente com a direção da deslocação do mesmo, como nas técnicas de *Countertechnique* e *Contact Improvisation*, “When a particle falls toward earth, gravity does positive work on the particle” (p. 65). Por outro lado, quando um corpo se desloca na vertical (erguer ou saltar, por exemplo), o trabalho realizado pela gravidade é negativo, opondo-se desta maneira à direção da força e da trajetória do corpo.

Analisando a ação de pausar, observa-se aí uma resistência à força da gravidade sem, no entanto, se verificar qualquer deslocação, total ou parcial, do corpo no espaço. Este momento estático do corpo requer, porém, um gasto calórico necessário à sustentação do seu peso. Podemos, então, considerar, em complemento ao raciocínio de Tözeren, que a força da gravidade não atua positivamente, impulsionando o movimento, nem negativamente, atuando no sentido contrário ao movimento. A força da gravidade é anulada pela força que impede o corpo de se mover, sendo considerada aqui de valor nulo.

3.3. Orientar

A força da gravidade, ao obrigar a uma constante equipendência entre resistência e cedência, acaba por criar, de acordo com Juhan (1998), todo um conjunto de sensações musculares que geram os mecanismos usados para sentir e controlar este equilíbrio, o que leva este autor a concluir que “our very concept of space itself is primarily muscular” (p. 249). É, justamente, por isso que a percepção desta força cria, na sentida verticalidade ao chão, a estrutura das direções espaciais. Imutável na sua direcionalidade gravitacional, o eixo vertical é a referência primeira sobre a qual os outros eixos espaciais se dimensionam: um eixo vertical, onde as direções cima e baixo existem numa oposição total ou cedência completa à força da gravidade; e outro, numa manutenção constante de resistência equilibrada a essa mesma força, cria uma horizontalidade, uma perpendicularidade à força da gravidade, numa explosão de direções possíveis num plano horizontal, tornando-se, nestas circunstâncias, as direções frente/trás e direita/esquerda, estruturantes da orientação.

Nas direções criadas, dentro do sistema de Notação Laban (*Labanotation ou Kinetography Laban*), faz-se uso deste mesmo sistema referencial de orientação, onde os eixos da “standart cross of axes” (Hutchison, 1977, p. 415), por exemplo, se encontram alinhados com a direção da gravidade na definição da direção cima/baixo, recorrendo-se ao corpo para definir as restantes direções: a frente é a sua frente e assim sucessivamente.

A percepção que o corpo possui da direção da força da gravidade só é possível porque este se encontra dotado de um sistema proprioceptivo “that synthesized information about joint positioning, muscular exertion, and orientation within space and with respect to gravity” (Foster, 2011, p. 44). A proprioção permite pois detetar a força da gravidade e, desta forma, de pé, sentados ou deitados, sabe-se qual é a orientação relativamente à gravidade. Todas as outras direções são, pois, construídas tendo como matriz esta força sentida verticalmente ao chão, eixo perpendicular ao plano da terra, um imutável quadro de referência “the earth's gravitational field” (Sparshott, 1995, p. 118).

4. Limitações e Possibilidades

4.1. A superfície de suporte

Sem o chão, sem uma superfície onde o corpo se pudesse apoiar, agarrar ou suspender, o corpo afundar-se-ia nas profundezas da massa terrestre. Sem a aderência proporcionada por uma superfície, o corpo não teria onde encontrar resistência para criar a fricção indispensável à deslocação. Sem a estabilidade de uma superfície, o corpo não tinha como se manter equilibrado. Sem uma superfície suficientemente rígida, o corpo não teria como se empurrar numa projeção aérea de um salto.

As superfícies que dão suporte ao corpo são, pois, um elemento determinante nas características do movimento criado em contacto com elas. Variam em rigidez, influenciando os movimentos na vertical. E em aderência, afetando os movimentos na horizontal. Apresentam-se em diversas relações espaciais com o corpo: por baixo, como o chão que o suporta; por cima, como a trave que permite a suspensão; pelos lados, como a barra ou como a corda que possibilita deslocções na vertical.

Habitualmente o corpo utiliza elementos sólidos para se apoiar em resistência à força da gravidade. O chão, extensa superfície percorrida pelo corpo, suporte da deslocação espacial, é um elemento constante. Cadeiras, cordas, barras, varões que possam suportar, suspender ou auxiliar numa deslocação vertical, são alguns outros materiais, dispostos espacialmente, com os quais o corpo, potencialmente, se relaciona. Esta relação que envolve uma clara transferência do peso do corpo para essa superfície, palco da relação de forças em ação, é realizada sempre por uma parte ou um conjunto de partes do corpo: as nádegas e costas sobre a cadeira; os tornozelos presos numa corda; um mastro vertical circense que as mãos agarram e as pernas envolvem. Seja no equilíbrio de um pé em pontas, de duas mãos num pino, da cabeça na pirueta do *breakdance* ou de várias superfícies dos braços, pernas e tronco, quando deitado ou a rebolar, importa aqui considerar as variações de natureza das superfícies que dão apoio ao corpo, uma vez que acabam por interferir nas ações realizadas.

É na dança e nas artes circenses que as artes performativas evidenciam, com mais clareza, a importância que possuem as diversas superfícies ou elementos que, na performance pretendida, suportam o corpo: cordas onde o corpo se agarra e pendura, cordas que prendem ou possibilitam o deslizar do artista, cordas que, esticadas na horizontal ou em inclinação acentuada, desafiam a uma travessia em equilíbrio precário; mastro circense que enfrenta e provoca uma escalada, uma suspensão, um desenho do corpo paralelo ao chão e vertical a uma barra, também ela vertical; trapézios voadores, o suporte que se desloca e balança pelo ar e

camas elásticas que ampliam a projeção aérea, são alguns exemplos da panóplia de recursos técnicos empregues no circo que transformam radicalmente o movimento dos artistas.

Na dança, o chão do palco tem sido objeto das mais diversas transformações. O som do movimento sobre a superfície de contacto tem sido manipulado, por exemplo, pela adição de materiais, como folhas em *Bluebeard* (1977) ou uma ligeira camada de água como em *Arias* (1979) – ambas obras de Pina Bauch – que amplificam a relação do movimento sobre essa superfície quer através do farfalhar da folhagem, quer através do som dos salpicos da água, respetivamente. Em sentido contrário, qualquer som produzido pelo andar ou pelas corridas observáveis em 1980 – *A piece by Pina Bausch* (1980) é absorvido pela turfa que cobre inteiramente o chão do palco.

Os sistemas de notação do movimento, com o objetivo de registarem as deslocções dos bailarinos nas suas trajetórias pelo espaço, têm recorrido, desde o início do séc. XVII, a desenhos que revelam o percurso realizado pelos bailarinos dentro do tempo confinado a cada dança. Intrincadas deslocções podem ser encontradas em *Nobiltà di Dame* de Fabritio Caroso, publicado em Veneza em 1600, ou em *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, Paris, 1700 – um percurso que, durante essa dança, regista num único desenho, toda a deslocção pela sala. Em *Rite of Spring* (1975) de Pina Bauch, o chão, ao ser coberto de terra, possibilita que a movimentação dos bailarinos fique aí inscrita, como pegada deixada para trás na terra. Desta maneira, zonas de forte atividade são reveladas nos sulcos profundos e torcidos, enquanto outras zonas mais calmas revelam unicamente simples traços.

Uma outra alteração da superfície de suporte é o exemplo apresentado em *Raft Piece* (1973), de Trisha Brown. Aqui os bailarinos apoiam-se em jangadas que flutuam sobre um lago, uma horizontalidade em permanente oscilação, um lugar para o desequilíbrio.

Mas a alteração mais radical da superfície de contacto é apresentada por Simon Forti em *Fallers* (1968), com a completa e total inexistência da superfície de suporte. Os espectadores, situados num andar, vêem, através da janela, os corpos que caem livremente.

4.2. Meio circundante

À superfície terrestre, o ar enquanto meio de natureza gasosa e que se encontra permanentemente a envolver e a tocar o corpo, não apresenta uma resistência ou fricção significativa. Ela até é, para o movimento realizado “indoors”, de valor desprezível. No entanto, é precisamente este elemento natural que, quando

agitado e colocado em movimento, exerce, conseqüentemente, uma influência sobre os corpos e objetos, podendo fazê-los deslocar-se ou, adicionando uma força a favor ou contra o movimento, dificultar ou auxiliar a deslocação do corpo ou partes deste.

No desporto, os valores de tempo e distância e ainda a escolha da direção do jogo, em função da direção do vento, representam a evidência desta força – uma força que, à superfície terrestre, ao nível do homem, se exerce na horizontal ou por reflexão na superfície terrestre, de baixo para cima, fazendo os corpos elevarem-se ou ainda, pelo encontro com outros obstáculos, mudar de direção.

Este mesmo meio erode e desenha sobre a terra o rasto da sua força à passagem. Obriga o corpo a inclinar-se na sua direção para não cair, para não ser derrubado, como um vento que anima os cabelos dos corpos e simultaneamente cola e desprende a roupa que o corpo veste. Este efeito que o ar em movimento potencialmente cria sobre os corpos, realiza-se a nível cinético, recompondo as posturas e a relação com a força da gravidade. *Tornado* (2007), de João Tabarra, é o exemplo, embora criado artificialmente, da força do ar quando em movimento. O artista é impossibilitado de entrar no seu estúdio (?) pela agitação criativa (?) que este contém: um tornado criado no interior empurra o performer contra as paredes e pela porta fora.

O fumo, o nevoeiro ou a poeira, adicionados ao ar, são, também eles, elementos que alteram o meio circundante e, conseqüentemente, a visibilidade do observador, sendo considerados ‘special effects’. É curioso lembrar que no séc. XVII, o fumo que hoje se considera como um efeito especial deliberadamente usado no palco, estava sempre presente, sendo naturalmente produzido pelas fontes de luz da altura, velas, candeias a óleo que produziam um “mystical effect” (Streader & Williams, 1985, p. 13).

Quando a composição do ar, nas suas proporções de nitrogénio, oxigénio, dióxido de carbono e vapor de água, é alterada pela introdução de outros elementos, como por exemplo, os referidos anteriormente – e embora as condições acústicas não se alterem significativamente – o campo visual e a sua composição sofrem importantes transformações. Podem tapar ou ocultar parcial ou completamente o cenário ou os corpos dos performers e os seus movimentos, “working as a kind of plastic ephemeral set or prop.” (Crespo, 1988, p. 26). A sua plasticidade pode ser usada para modificar a forma do corpo, como em *De noite*, de Corsetti (1988) em que os atores/bailarinos se encontravam cobertos de poeira, o que alterava significativamente a sua forma, impossibilitando a distinção entre frente e trás do corpo, movimentando-se para um centro de forças magnéticas e metamorfoseando-se num corpo indistinto, expelindo poeira por todo o espaço numa indeterminável

nuvem de movimento. A alteração deste *medium* resulta ainda de uma forma mais radical quando associado à iluminação de palco, revelando a fonte e enfatizando a direcionalidade da luz.

Com uma densidade diferente do ar, a água é um meio que, com as suas características de maleabilidade e transparência, se torna possível como um lugar de performance. *Waterproff* (1986), de Daniel Larrieu, é um exemplo paradigmático da exploração deste meio. *Waterproff* apresenta uma imaginativa variedade de situações em que a água, contida numa piscina, é o local onde as ações dos bailarinos se localizam.

Enquanto vídeo-dança, as câmaras encontram-se posicionadas de três formas: a primeira localizada dentro da água, a segunda fora da água mas permitindo uma visão dos bailarinos dentro, e a terceira fora da água mas, devido ao ângulo e à iluminação, os bailarinos que se encontram dentro de água ficam ocultos.

No primeiro caso podemos observar que estes corpos não se debatem com a força da gravidade, da mesma forma que o fazem fora deste meio. As descidas ao fundo da piscina realizam-se recorrendo ao esvaziamento dos pulmões ou a manutenção à superfície pelo enchimento pleno dos mesmos. Por outro lado, os movimentos, devido à densidade da água, tornam-se mais difíceis, parecendo estar a ser executados em permanente ‘slow motion’.

No segundo caso e pela refração da luz, observamos uma alteração da forma do corpo e das suas partes, uma deformação que, umas vezes encolhe, outras vezes alonga os corpos. Este fenómeno ótico, associado à movimentação da água à superfície, cria nos corpos uma articulação múltipla de ações de torcer e contrair, localizadas por todo o corpo.

Por último, as entradas e saídas de cena, normalmente efetuadas pelos lados do palco, são possíveis de ser realizadas aqui, por debaixo do chão, ou seja, emergindo ou submergindo da linha de água à superfície.

5. No centro do corpo

“The center is not only the initiation point for all movement, it is also the driving force for all movements through the space.” (Hardt and Sander, 2014, p. 252).

Embora sendo um conceito subjetivo, a definição e localização do centro do corpo, centro da força ou centro da gravidade, é abordada em diversos campos do conhecimento.

Num contexto do desenho arquitetónico e da sua relação com o corpo humano, Marcus Vitruvius (séc. I) situa o centro precisamente no umbigo do corpo,

um ponto equidistante das extremidades dos seus membros, “naturally placed in the centre of the human body, and, if a man lying with the face upward, and his hands and feet extended, from his navel as the centre, a circle be described, it will touch his fingers and toes.” (Vitruvius, 1826, p. 79). Este círculo assim desenhado, encontra-se exemplificado por Leonardo da Vinci naquilo que se tornou um dos desenhos mais célebres da representação humana, *O Homem de Vitruvius*. Um círculo e um quadrado, contendo no seu interior uma dupla representação humana que toca com as extremidades dos seus membros esticados, quer a circunferência quer os lados do quadrado; o centro é localizado na representação bidimensional de um corpo estático.

Encontra-se em Weaver (1721), talvez numa interpretação deste mesmo desenho, uma definição que se apoia na magnitude possível de um corpo – a extensão dos membros e as suas direções convergentes, representadas no referido desenho, ou seja, as linhas que irradiam de um ponto ou que para ele convergem – o “center of heavy bodies, or center of magnitude, is a certain point in the middle of that body, equally distant from its extremities as much as possible, and to which all its parts tend” (p. 97). Um centro em que todos os planos que pretendam dividir equilibradamente o corpo, terão obrigatoriamente de o atravessar.

O centro do corpo que, na sua relação com a força da gravidade, se designa como centro de gravidade, é um ponto a que os bailarinos se referem como o ‘seu centro’ e que se relaciona com o seu próprio equilíbrio. Como refere Hutchison (1977) é “that point in the body from which or on which the body can be suspended or poised in equilibrium” (p. 389). Trata-se de um ponto subjetivo para onde converge a força de gravidade que atua em todo o corpo. “We will define ‘center of gravity’ as that point where the downward force of gravity appears to act on the body as a whole” (Laws, 2002, p. 20) e que, de acordo com Kaltenbrunner (2004), reúne todas as forças que afetam o corpo. Uma linha imaginária que daí parta para o centro da terra, define o “gravitational axis” (p. 47). É um ponto que, de acordo com o mesmo autor, se situa perto do centro anatômico do corpo.

Embora sem localização precisa, como refere Kaltenbrunner (2004), e que numa “normal extended position” (p. 47) apresenta uma proximidade do centro de gravidade com o centro anatômico, a sua localização varia de acordo com a constituição física e posicionamento do corpo. Como refere Hutchison (1977) “its exact position depending on the build of the individual and on the position taken” (p. 389), assumindo-se aqui a variedade de posições como uma sequência contínua de movimentos, alterando, conseqüentemente, a localização do centro de gravidade que, não sendo estático, se reposiciona no corpo em movimento, “the position of the center of mass of a human body is not stationary but varies with body movement.” (Tözeren, 2000, p. 56).

Se, até ao momento, se tem encontrado neste ‘centro’ – localizado próximo do centro anatómico, do centro inicialmente idealizado por Vitruvius e, posteriormente, desenhado por Da Vinci – um ponto de concentração e de convergência da força da gravidade que atua em todo o corpo, ou seja, um ponto de equilíbrio, encontra-se, também aí, um palco em que diversas forças atuam – “point where a distributed force or a collection of several forces may be considered to act” (Laws, 2002, p. 25).

Mesmo na situação aparentemente estável de um equilíbrio, ao centro do corpo converge todo um conjunto de forças exteriores provenientes da força da gravidade, da relação com o chão e de forças internas que criam um “energized and stable center [...] required for playing with balance, for turns and tilt” (Hardt and Sander, 2014, p. 252).

A existência de um centro de gravidade que domina o movimento por si gerado é observada por Kleist em 1810, aludindo ao teatro das marionetas e ao seu funcionamento: “Cada movimento, [...] tinha um centro de gravidade; bastava portanto comandar esse centro” (Kleist, 2009, p. 134).

Wigman deslocou o ‘center of kinetic energy’ das pernas, coxas e quadris para o tronco, o que, segundo Toepfer, (1997), veio dramatizar “a struggle with gravity rather than an ethereal escape from it” (Toepfer, 1997, p. 111).

O centro do movimento, o ‘solar plexus’ como é designado por Duncan (1928), é a fonte impulsionadora do movimento e da dança, “le ressort central de tout mouvement, le miroir de vision d’où jaillit la danse, toute créée” (Duncan, 1928, p. 80). Daly (1995) reporta esta descoberta a Delsarte: “From Delsartism, she [Duncan] learned about the importance of the body's center (what she later identified as the solar plexus) as the source of physical expression” (p. 135). Para Delsarte, segundo Delaumosne (1893), o tronco é visto como um centro dinâmico, dividido “into the thoracic centre for the mind, into the epigastric for the soul, and into the abdominal for the life” (p. 109). Um ‘vital centre’ que Delsarte associa ao “centre of gravity” (Stebbins, 1887, p. 170).

Para Duncan, o ‘solar plexus’ era igualmente uma fonte de expressão e de revelação do espírito, existindo para além das suas manifestações materiais, irradiando pelos braços e pernas, projetando-se pelo espaço. “Her ‘soul’ awakened” (LaMothe, 2006, p. 121) era a fonte da expressão espiritual, da qual irradiavam, por todos os canais do corpo, “la force centrifuge qui reflète la vision de l’esprit” (Duncan, 1928, p. 80).

Em vez de isolado numa localização anatómica, Martha Graham expande este centro para toda a zona onde a respiração, o movimento de inspiração e expiração, acontece. Estiliza estes movimentos “into kinetic images [que a mesma designou

de] ‘contraction’ and ‘release’” (LaMothe, 2006, p. 172). A sua técnica, baseada na respiração e que Graham (1991) considera ser a pulsação da vida, é composta por estes movimentos básicos do corpo, dois movimentos que acompanham o homem e que serão mantidos desde o nascimento “until you die” (p. 46). Há uma inalação de vida em *release*, e uma ‘contraction’ que devolve esse mesmo pulsar de vida ao mundo, gerando uma energia que “animates the world and everything in it [...] It can be Buddha, it can be anything, it can be everything. It begins with breath” (Graham, 1991, p. 46).

Com esta visão, Graham não só expande a localização do centro criador do movimento para toda a área onde a respiração ocorre, como torna este mesmo centro dotado de uma dinâmica inerente, suportada pelo movimento da própria respiração. O melhor exemplo é-nos dado pela própria coreógrafa, referindo-se ao movimento de contração da seguinte forma: “contraction is not a position. It is a movement into something. It is like a pebble thrown into the water, which makes rippling circles when it hits the water” (Graham, 1991, pp. 250–251).

No corpo espacial e cristalográfico de Rudolf Laban, o centro é um ponto a partir do qual irradiam as direções, um centro coincidente com o centro do octaedro, em que os vértices indicam as direções, alinhando-se com os eixos do corpo. “The center of the octahedron coincides with the center of the moving body” (Maletic, 1987, p. 68).

Podemos encontrar em Laban uma ampliação do movimento de ‘contraction’ e ‘release’ de Graham, dois movimentos que têm por base uma mesma relação pulsante com o espaço e uma mobilização total do corpo. As ações primitivas de semear (*scattering*) e recolher (*gathering*) apresentam-se alternadamente numa sequência de movimentos “of scattering from the centre of the body outwards into the surrounding space [...] with the action of gathering from the periphery of the kinesphere inward towards the centre” (Maletic, 1987, p. 66).

Concentrado ou expandido, ponto de equilíbrio ou palco dinâmico de forças diversas, centro do corpo, centro de gravidade, plexus solar, o centro cria e impele o movimento.

6. Conclusão

Embora permanentemente impositiva, a força da gravidade tem sido constantemente desafiada em diversos domínios artísticos. Nas artes performativas e, particularmente, na dança, as variações da relação de resistência e entrega de um corpo à força da gravidade tem caracterizado épocas, géneros e estilos. O *ballet* – numa oposição e distanciamento ao palco –, a dança moderna – em ligação à terra, determinada em descer numa verticalidade ao chão – ou, ainda, as abordagens

contemporâneas como a técnica de *contact improvisation countertechnique* – em que se cria um corpo responsivo, capaz de capitalizar o *momentum* de entrega do seu peso ao chão e ao outro – são exemplos demonstrativos da relevante participação da força da gravidade na construção de técnicas e explorações artísticas variadas.

Mas, esta relação primordial proporciona ainda outras oportunidades de desenvolvimento e afirmação corporal:

- No momento em que se levanta e assume uma postura erguida, organizando-se e desenhando-se corporal e individualmente, numa ação clara de oposição à força da natureza. Nesse instante, segundo Feldenkrais (1987), cria-se uma miríade de conexões nervosas que faz despertar para a vida sensível e pensante. Neste encontro da força da gravidade com o corpo, há todo um mundo que o percorre e atravessa, que o mantém conectado à terra, como um elo dinâmico que mantém o corpo à pele da Terra e que a ela o faz pertencer;
- Nas técnicas de *contact improvisation* e *countertechnique* – que procuram e tornam visível a relação da gravidade sobre a massa do corpo e o peso deste sobre a superfície que o suporta – descobre-se a força da gravidade como impulsionadora do movimento;
- É possível encontrar a origem do sentido de orientação nas sensações musculares provocadas pelos efeitos da força de gravidade sobre o corpo, sendo a vertical ao chão um referencial imutável, um eixo sobre o qual todas as outras direções são construídas.

Como mediadores da relação com a gravidade identificou-se:

- O chão e outras superfícies de suporte que variam em rigidez, aderência e relação espacial com o corpo que nelas se apoia, agarra ou suspende. Estas variações têm sido amplamente exploradas na dança e nas artes circenses;
- O meio circundante, embora habitualmente não ofereça resistência, pode tornar-se uma força capaz de erodir a superfície terrestre e alterar a postura, a forma e o movimento do corpo – como o ar, quando colocado em movimento. Este e outros *media*, com as suas alterações estáticas e composicionais, interagem significativamente no movimento, na configuração dos corpos e na visibilidade dos mesmos.

Seja num desenho, como o *Homem de Vitruvius* de Da Vinci – em que o centro do corpo surge como um ponto equidistante dos seus membros estendidos –, seja um ponto, centro de magnitude, coincidente com todos os planos que pretendam

dividir equilibradamente, em peso e força, o corpo humano – como em Weaver (1721) – ou no conceito de centro de gravidade, (Hutchison, 1977), (Laws, 2002), (Kaltenbrunner, 2004), (Hart, 2014) – como ponto de equilíbrio, em que a força da gravidade parece agir sobre o corpo como um todo, um centro estável, mas simultaneamente energético – é no centro do corpo que vamos encontrar a origem do movimento.

Referências

- Albright, A. (1997). *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance*. Middletow: Wesleyan University Press.
- Bailey, E. (2012). *Mari Mori and Pipilotti Rist: Reflections on the “new levity” in arts*. In M. Edwards & E. Bailey (Eds.), *Gravity in arts: Essays on weight and weightlessness in painting, sculpture and photography* (pp. 338-341). Jefferson: MacFarland & Company, Inc., Publishers.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Copeland, R. (2004). *Merce Cunningham: The modernizing of modern dance*. New York: Routledge.
- Crespo, F. (1988). *A justification for the inclusion of the strands of the dance medium in dance analysis. Master of Arts in Dance Studies – thesis*. Laban Centre for Movement and Dance, London.
- Daly, A. (1995). *Done into dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana University Press.
- Delaumosne, L'Abbé (1893). *Delaumosne on Delsatre*. In *Delsarte system of oratory* (pp. xiii-170). New York: Edgar S. Werner.
- Dempster, E. (2010). *Women writing the body: let's watch a little how she dances*. In A. Carter and J. O'Shea (Eds.), *The Routledge dance studies reader* (pp. 229-235). Oxon: Routledge.
- Duncan, I. (1928). *Ma vie*. Paris: Librairie Gallimard.
- Dzenko, C. (2012). *Photographic moments inside of gravity: Kerry Skarbicka's struggle to right himself*. In M. Edwards & E. Bailey (Eds.), *Gravity in arts: Essays on weight and weightlessness in painting, sculpture and photography* (pp. 326-337). Jefferson: MacFarland & Company, Inc., Publishers.
- Feldenkrais, M. (1987). *Awareness through movement: Health exercises for personal growth*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Foster, S. (2011). *Choreographing Empathy*. London: Routledge. iBooks.
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. New York: Doubleday.
- Hardt, Y. and Sander, V. (2014). *Understanding the body/movement*. In I. Diehl, F. Lampert (Eds.), *Dance techniques 2012: Tanzplan Germany* (pp. 250-255). Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG.

Hutchison, A. (1977). *Labanotation or Kinetography Laban: The system of analyzing and re-cording movement*. New York: Theatre Arts Books.

Jowitt, D. (2010). *In pursuit of the sylph: ballet in the Romantic period*. In A. Carter and J. O'Shea (Eds.), *The Routledge dance studies reader* (pp.209-219). Oxon: Routledge.

Juhan, D. (1998). *Job's Body*. New York: Station Hill.

Kaltenbrunner, T. (2004). *Contact improvisation: Moving - dancing – interaction*. Oxford: Meyer und Meyer

Kleist, H. (2009). *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*. Lisboa: Antígona.

Kolodziej, M. (2012). *From vertigo to ethereality in environmental art*. In M. Edwards & Bailey (Eds.), *Gravity in arts: Essays on weight and weightlessness in painting, sculpture and photography* (pp. 293-303). Jefferson: MacFarland & Company, Inc., Publishers.

LaMothe, K. (2006). *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values*. New York: Palgrave MacMilan.

Laws, K. (2002). *Physics and the art of dance: Understanding movement*. Oxford: Oxford University Press.

Maletic, V. (1987). *Body-space-expression: The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Novack, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

Siegmund, G. & van Dijk, A. (2014). *Introduction: The difficulty of running*. In I. Diehl & F. Lampert (Eds.), *Dance techniques 2010: Tanzplan Germany* (pp. 66-69). Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG.

Sparshott, F. (1995). *A measured pace: Towards a philosophical understanding of the arts of the dance*. Toronto: University of Toronto Press.

Stebbins, G. (1887). *Delsarte system of expression*. New York: Edgar S. Werner.

Straus, W. (1966). *The upright posture*. In M. Natson (Ed.), *Essays in Phenomenology* (pp. 169-192). Dordrecht: Springer, Science, Business Media, B.V.

Streader, T. & Williams, A. (1985). *Create your own stage lighting*. London: Bell and Hyman Limited.

Toepfer, K. (1997). *Empire of ecstasy: Nudity and movement in German body culture, 1910-1935*. University of California Press.

Tözeren, A. (2000). *Human body dynamics: Classical mechanics and human movement*. New York: Springer-Verlag.

Vitruvius, M. (1826). *The architecture of Marcus Vitruvius Pollio in ten books*. Joseph Gwilt (Trad.). London: Priestly and Weale.

Weaver, J. (1721). *Anatomical and mechanical: Lectures upon dancing*. London: J. Brotherton and W. Meadows.

Zollig, G. (2010). *Searching for that “other land of dance”: The phases in developing a choreography*. In B. Bläsing, M. Puttke and T. Schack (Eds.), *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills* (pp. 115-122). Hove: Psychology Press.

Data recepção: 19/12/2019
Data aprovação: 25/05/2020

Do desenvolvimento da dança teatral em Portugal no pós-25 de abril de 1974: circunstâncias, representações, encontros

Maria José Fazenda

Escola Superior de Dança, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal
CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia,
Polo ISCTE-IUL, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.101-127>

Resumo

A dança teatral em Portugal atesta um assinalável desenvolvimento a seguir à Revolução de Abril de 1974. Do novo panorama destacam-se três aspetos: a redefinição e a expansão do repertório do Ballet Gulbenkian, de que procedem a visibilidade que adquire o coreógrafo Vasco Wellenkamp e a emergência da linguagem reformadora de Olga Roriz; a criação da Companhia Nacional de Bailado; e a diversificação das orientações estéticas e dos projetos artísticos independentes, no âmbito da então designada Nova Dança Portuguesa. Neste trabalho, o meu objetivo é perceber, de forma encadeada, que condições favorecem o crescimento da dança em Portugal, a diversificação de projetos e estéticas, e que relações entre as pessoas os instigam ou propiciam, nos termos em que a articulação destes três domínios - condições, representações e relações - é formulada pelo cientista social Steven Vertovec (2015), no âmbito dos estudos sobre a diversidade.

Palavras-chave: dança contemporânea; Portugal; condições; representações; encontros.

Abstract

Theatrical dance in Portugal attests to a remarkable development following the April Revolution of 1974. In the new scene, three aspects stand out: the redefinition and expansion of the Ballet Gulbenkian's repertoire, in which the choreographer Vasco Wellenkamp acquires visibility and Olga Roriz's dance emerges; the foundation of the National Ballet Company; the diversification of aesthetic orientations and independent artistic projects within the so-called New Portuguese Dance. In this paper, I intend to understand, in a articulated way, what conditions favor the growth of dance in Portugal, the diversification of initiatives and aesthetics, and what people's relationships instigate or propitiate them, in terms of the articulation of these three domains - conditions, representations and encounters - such as it is formulated by the social scientist Steven Vertovec (2015), in the scope of studies on diversity.

Keywords: contemporary dance; Portugal; conditions; representations; encounters.

1. Introdução

A dança teatral em Portugal atesta um assinalável desenvolvimento a seguir à Revolução de Abril de 1974¹. Do novo panorama, destacam-se três aspetos: a redefinição e a expansão do repertório do Ballet Gulbenkian (BG), a partir de 1977, de que procedem a visibilidade que adquire o coreógrafo Vasco Wellenkamp (n. 1942) e a emergência do trabalho de Olga Roriz (n.1955); a criação da Companhia

1. Designo por dança teatral uma performance deliberadamente apresentada por um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados perante um outro grupo de pessoas e cujo contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, mas que a ele se reporta de forma reflexiva. Sobre a distinção entre dança teatral, dança social e dança ritual, v. Fazenda (2012/2007).

Nacional de Bailado (CNB), em 1977; a diversificação, a partir da década de 1990, das orientações estéticas e dos projetos artísticos independentes, no âmbito da então designada Nova Dança Portuguesa (NDP), de que sobressaem os nomes de Paula Massano (1949-2012), Madalena Victorino (n. 1956), Paulo Ribeiro (n. 1959), Margarida Bettencourt (n. 1962), Clara Andermatt (n. 1963), João Fiadeiro (n. 1965), Vera Mantero (n. 1966) e Francisco Camacho (n. 1967).

Algumas personalidades que já anteriormente vinham realizando um trabalho artística e socioculturalmente relevante darão um contributo não negligenciável para este desenvolvimento, como as resistentes professoras Margarida de Abreu (1915-2006) e Anna Mascolo (1930-2019). A sua atividade inicia-se muito antes da Revolução dos Cravos e prossegue para além dela. Ambas dinamizaram projetos e contribuíram para a formação de futuros profissionais de relevo. Foi com Margarida de Abreu que, por exemplo, Armando Jorge (n. 1938) iniciou os seus estudos em dança. Ingressa como bailarino nos Grands Ballets Canadiens e, de regresso a Portugal, no BG. Assume, em 1978 a direção da CNB, contribuindo para a consolidação desta estrutura, empenhando-se na formação de bailarinos, e trabalhando também como coreógrafo. É com Anna Mascolo que, por exemplo, se iniciará na dança Jorge Salavisa (n. 1939). Prossegue os seus estudos em Paris, após o que ingressa, em 1960, no Grand Ballet du Marquis de Cuevas. Dançou também com o Ballet National Populaire, com os Ballets de Paris, integrando, entre 1963 e 1972, o elenco do London Festival Ballet, e, em seguida, o do New London Ballet. Regressa a Portugal em 1977, para assumir a direção artística do BG, conduzindo esta companhia a patamares de excelência artística. Entre os profissionais que lançaram as primeiras sementes da dinamização da dança teatral em Portugal, destaque-se também o basco Pirmin Trecu (1936-2006), ex-bailarino do londrino Royal Ballet. Sedia-se no Porto, e funda, em 1963, uma academia de dança, onde estudarão alguns dos futuros bailarinos portugueses.

Contudo, e não obstante as meritórias iniciativas individuais, faltavam estruturas artísticas consistentes que suportassem um crescimento da dança e políticas culturais que promovessem a liberdade da criação artística e assegurassem a continuidade de projetos. Com efeito, é após a instituição do regime democrático em Portugal e a estabilização de uma vivência em liberdade que a dança se desenvolve no país e as expressões desta forma de cultura se diversificam.

A historiografia da dança em Portugal encontra-se documentada em trabalhos de Sasportes (1970, 1991), cujas investigações têm procurado quer os sinais mais ténues ou socialmente circunscritos quer as manifestações mais relevantes do interesse dos portugueses pela dança, ao longo dos séculos, e de Ribeiro (1991, 1994) cujos interesses se debruçam essencialmente sobre o período mais recente,

designadamente a partir de 1965, data da criação daquela que viria a ser uma das mais relevantes estruturas profissionais da dança em Portugal, o BG, até à emergência da NDP, no início da década de 1990, para além de outras fontes que amiúde mencionarei. Mais tarde, adotando uma perspetiva cultural e socialmente contextualizada interessar-me-ia pelos percursos, universos temáticos e idiomas coreográficos de alguns dos coreógrafos portugueses (Fazenda, 1997, 2012/2007, 2014). Neste trabalho, o meu objetivo é perceber, de forma encadeada, que condições favorecem o crescimento da dança em Portugal, a diversificação de projetos e estéticas, e quais os movimentos das pessoas e as relações que os instigam ou propiciam, nos termos em que a articulação destes domínios é formulada pelo cientista social Steven Vertovec (2015), no âmbito dos estudos sobre a diversidade.

Na análise de fenómenos decorrentes de dinâmicas políticas e socioculturais, como os mecanismos de diferenciação social, Vertovec identifica três domínios que devem ser levados em conta: as configurações, as representações e os encontros. As configurações referem-se às “structural conditions within which people carry out their lives”, como a política, a economia, a geografia e outras disposições que sustentam ou impedem a ação dos indivíduos; as representações reportam-se “to the conceptual ordering of the social world”, e incluem idiomas e regimes ideológicos, por exemplo; os encontros dizem respeito a “actual human interactions”, o que envolve uma série de contactos, dos mais fugazes às relações mais sustentadas (Vertovec, 2015, p. 15). Segundo o antropólogo, mesmo que o foco de uma pesquisa envolva fenómenos em apenas um dos domínios, os efeitos condicionantes dos outros dois devem ser tomados em conta.

Considero que a “triade conceptual” proposta por Vertovec é igualmente útil numa investigação que pretenda identificar as características de corpos de práticas culturais, como a da presente análise. Conciliando a metodologia analítica de Vertovec e uma análise retrospectiva de eventos ocorridos num passado recente, mas cuja distância temporal é suficiente para prosseguir, na atualidade, uma maior objetividade na análise, veremos como as políticas nacionais e locais em Portugal, o contexto sociocultural e artístico em que os criadores desenvolvem o seu trabalho, os contactos e as interações que os profissionais estabelecem, quer nacional quer internacionalmente, e as linguagens artísticas usadas e os temas tratados nas obras se afetam, determinam ou influenciam mutuamente².

2. A distância temporal torna-me mais consciente da eventual subjetividade de apreciações que em outros trabalhos poderei ter tecido, dada a excessiva proximidade e o envolvimento enquanto agente com esta realidade, primeiro na qualidade de bailarina - fui aluna da Escola de Dança do Conservatório Nacional, dancei com Paula Massano e Madalena Victorino - e, depois, como crítica de dança do jornal Público, entre 1992 e 2001.

Nesta síntese analítica sobre o desenvolvimento da dança em Portugal dete-me-ei sobre os projetos artísticos e as orientações estéticas mais relevantes que diversificam o panorama da dança no país após a Revolução dos Cravos, uma dança cujo crescimento se deve simultaneamente a políticas culturais internas e externas favoráveis, ao empenho de indivíduos com um capital cultural e uma posição institucional propiciadores, à mobilização coletiva de grupos profissionais, ao contacto dos agentes artísticos com o mundo artístico internacional, e à partilhada conceção de que a dança é uma arte aberta à diversidade de propostas e à expressão da singularidade das visões do mundo. O período considerado decorre de 1977, data da criação da Companhia Nacional de Bailado, até 1996, ano em que o Ministério da Cultura define uma política de apoios às artes do espetáculo, em geral, e à dança, em particular, de iniciativa não governamental, no quadro do XIII Governo Constitucional de Portugal.

2. Ballet Gulbenkian: Definição do perfil artístico³

O Ballet Gulbenkian (BG), companhia que desenvolve atividade ao longo de quarenta anos sucessivos, será uma das mais importantes estruturas da dança em Portugal, reconhecida nacional e internacionalmente pela excelência dos seus bailarinos e pela qualidade dos seus coreógrafos residentes. A história do BG remonta ao Grupo Experimental de Ballet (GEB) do Centro Português de Bailado, constituído por um pequeno grupo de bailarinos, em 1961, sob a direção artística do inglês Norman Dixon (n.1926), projeto então subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) que, contudo, só verá a continuidade e a expansão do seu trabalho asseguradas quando a FCG assume a sua gestão artística e administrativa.

Sob a tutela do Serviço de Música da FCG, presidido por Maria Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989), personalidade cujos interesses culturais, cargos de relevância ocupados, contactos internacionais que estabelece e credibilidade que conquista usará em prol do desenvolvimento da dança, é então criado, em 1965, o Grupo Gulbenkian de Bailado (GGB), sob a direção artística do escocês Walter Gore (1910-1979), ex-bailarino do Ballet Rambert e fundador do London Ballet. O grupo apresenta várias obras do seu diretor artístico, a par de criações dos portugueses Águeda Sena (n. 1927) e Carlos Trincheiras (1937-1993).

Sucede a Gore, em 1970, o croata Milko Sparemblek (n. 1928), ex-bailarino do Ballet du XXe Siècle, fundado em Bruxelas por Maurice Béjart, que em muito

3. Agradeço a Jorge Salavia, ex-diretor do BG e da CNB, e a João Costa, ex-bailarino do BG, o facto de me terem permitido aceder a fontes primárias constantes dos seus arquivos pessoais relacionadas com a história do Ballet Gulbenkian.

contribuirá para o crescimento técnico e artístico do GGB. Durante a sua direção, coreografa regularmente para a companhia, onde também marcam presença os portugueses Armando Jorge e Fernando Lima (1928-2005), e os norte-americanos Lar Lubovitch (n. 1943) e Paul Sanasardo (n. 1928). Lubovitch cria para a companhia portuguesa a extraordinariamente bem recebida obra, quer pela crítica quer pelo público, *Algumas reacções de algumas pessoas algures no tempo ao ouvirem a notícia da vinda do Messias*, a qual foi dançada cerca de sessenta vezes, desde a estreia, em fevereiro de 1971, até 1981. De Sanasardo é estreada, em fevereiro de 1974, a coreografia *O Baile dos Mendigos*, dançada, até 1980, cerca de quarenta vezes.

Na sequência de antagonismos internos iniciados em 1973, agudizados em 1974, com uma greve dos bailarinos, Sparemblek seria afastado em abril de 1975, sob a “acusação de autoritarismo” (Ribeiro, 1991, p. 61). Por seu lado, o diretor artístico denunciara a conturbação vivida no interior do grupo e acusara-o de estar indirigível.

Em 1975, o GGB é um microcosmo do país. As questões políticas e os temas laborais atravessam os debates e a ação dos trabalhadores em todos os setores, de que decorrem saneamentos e alguma instabilidade institucional. Após o afastamento de Sparemblek, a orientação artística do GGB é assumida por uma comissão de trabalhadores eleita e integrada pelos seus próprios trabalhadores — bailarinos, professores e coreógrafos (cf. Leça, 1991, 64).

Jorge Salavisa, que em 1975 abandonara a sua atividade como bailarino, mas mantinha-se no estrangeiro como professor, regressa a Portugal para desempenhar funções como *maître de ballet* (mestre de bailado) da companhia, entretanto apelidada como Ballet Gulbenkian. Salavisa inicia atividade no BG em janeiro de 1977. A Administração da FCG atribui-lhe a responsabilidade das aulas e dos ensaios, para além de funções de colaboração na programação das temporadas, constituição dos elencos e contratação dos bailarinos e coreógrafos. Em setembro desse mesmo ano é extinta a comissão artística do BG e Salavisa toma posse como diretor artístico da companhia.

O primeiro português a dirigir o BG terá um papel extremamente importante e decisivo no desenvolvimento do grupo, assumindo um indubitável papel reformador, quer ao nível da definição do seu repertório, definindo uma linha contemporânea para uma companhia que alternava entre as criações modernas e outras de cariz clássico, quer ao nível da formação de bailarinos portugueses.

Segundo Ribeiro, “ao chegar a temporada de 1985/86 o Ballet Gulbenkian era uma Companhia estabilizada e definida” (1991, p. 65) e na temporada de 1989/90

o seu elenco é essencialmente constituído por bailarinos portugueses, uma conquista resultante do investimento que Salavisa fez na formação.

É também sob a direção de Salavisa que dois dos mais importantes coreógrafos portugueses do pós-25 de Abril, Vasco Wellenkamp e Olga Roriz, adquirem visibilidade pública, definindo duas marcantes facetas estilísticas da cena coreográfica portuguesa. Wellenkamp e Roriz contribuem indubitavelmente, em momentos diferentes e com estilos diferenciados, para a definição do perfil do BG. Segundo Leça (1991), o trabalho de Wellenkamp caracteriza-se por uma “expressão fundamentalmente lírica e apaixonada, e dotado de imensa musicalidade”, enquanto os traços coreográficos essenciais de Roriz são “o espírito de pesquisa, a exploração da violência cinética, a incorporação da estética minimalista-repetitiva, o acentuado pendor teatral, e por vezes o insólito relacionamento com a música” (p. 66).

O programa de fevereiro de 1984 do BG seria integralmente composto por obras dos dois coreógrafos portugueses, no seguinte alinhamento: *Encontros* (1982), de Roriz, *Percursos* (1981), de Wellenkamp, *Lágrima* (1983), de Roriz, *Outono* (1976), de Wellenkamp, e *O Livro dos Seres Imaginários*, a partir da obra homónima de Jorge Luis Borges, em estreia absoluta, de Roriz. Em maio desse mesmo ano, obras de Roriz e Wellenkamp seriam também as escolhidas para preencher a quase totalidade dos programas que a companhia dançou no conceituado Théâtre de la Ville, em Paris, onde seria calorosamente recebida pelo público e pela crítica. Salavisa tomaria idêntica opção, a de apresentar os trabalhos destes dois coreógrafos como aspetos distintivos do BG, em outras digressões internacionais da companhia, igualmente bem sucedidas⁴.

Vasco Wellenkamp, após ter iniciado os estudos em dança com Margarida de Abreu, em Lisboa, parte para Nova Iorque, para estudar na escola de Martha Graham e na de Merce Cunningham. No BG inicia a sua carreira de coreógrafo com a peça para grupo *Concerto em Sol Maior* (1975), com música de Maurice Ravel. Criador prolixo, Wellenkamp foi desenvolvendo na companhia um estilo próprio ao lado de muitos bailarinos que contribuiriam para a definição da sua linguagem e do seu estilo. Uma das bailarinas, a que o seu trabalho ficaria sempre associado, é Graça Barroso (1950-2013), para quem Wellenkamp criou líricos e “românticos” duetos, entre os quais *Outono* (1976), em que, sobre a música de Gustav Mahler, Barroso dança com Carlos Caldas. No ano seguinte, em *Noite de*

4. Nas digressões pelo país, realizadas anual e extensivamente, de Norte a Sul, não obstante as más condições em que se encontrava a maioria os teatros pelo país fora, como lamenta Salavisa (2012, pp. 205-206), o BG privilegiava a apresentação das obras mais recentes, quer de portugueses quer de estrangeiros, que haviam marcado artisticamente a temporada.

Quatro Luas (1977), com música de George Crumb, Graça Barroso dança com Ger Thomas, um par que reaparecerá em *Tempo Suspenso* (1979), sobre música de Edgar Varèse, e em *Percursos* (1981), com música de Heitor Villa-Lobos.

O dueto é aliás uma das figuras coreográficas mais características de Wellenkamp, em torno da qual o criador desenvolve um movimento fluido, leve, frequentemente projetado para o alto, esvoaçante, circular, ondulante, mas utilizando também o chão como base de deslocamentos deslizantes e contínuas, em perfeita sintonia com a música. No seu trabalho, a música é central. É ela que desencadeia o que, referindo-se ao coreógrafo, Lyzarro designou por “emoção lírica” (1996, p. 54). Sobre o papel da música nos seus trabalhos, Wellenkamp explica:

[...] há peças que à partida têm uma componente mais emotiva do que outras. Por exemplo, eu adoro música barroca, mas, emotivamente não me diz nada, rigorosamente nada. Tenho apenas o prazer musical, o que é outra emoção. Se oiço uma coisa lírica, sou capaz de me envolver pessoalmente com as minhas sensações, sou capaz de encontrar um sentido poético, lírico ou apaixonado, mais romântico ou mais agressivo e dramático. Há outras peças musicais que, nesse sentido, são de uma grande passividade e que nos deixam mais livres para pensar na plasticidade da coreografia (1998, p. 21).

O leque das escolhas musicais de Wellenkamp é diversificado. São exemplos *Suite Lírica* (1978), *Cinco Poemas de Amor* (1981), *Estranhos Transeuntes* (1983), *Memória para Edith Piaf* (1987), *Keep Going* (1988), *Sinfonia dos Salmos* (1992), com música, respetivamente, de Alban Berg, Richard Wagner, Steve Reich, Édith Piaf, Luciano Berio e Igor Stravinsky. É ainda de sublinhar o interesse de Wellenkamp em trabalhar sobre música portuguesa: *Libera me* (1977), contou com música especialmente composta por Constança Capdeville (1937-1992); *Danças para uma Guitarra* (1982), uma dança complexa, construída como uma cerrada filigrana, foi acompanhada, por sugestão do diretor artístico do BG (cf. Salavisa, pp. 211-213), por música de Carlos Paredes (1925-2004), tocada ao vivo pelo próprio compositor e guitarrista; *Amaramália* (1994), obra que convoca sentimentos de nostalgia e saudade, tão frequentemente presentes numa certa representação do “ser português”, foi interpretada sobre fados de Amália Rodrigues (1920-1999).

Wellenkamp abandona o BG em 1996, criando, três anos depois, o seu próprio agrupamento, a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC), na qual prosseguiu o desenvolvimento dos seus projetos artísticos em torno dos elementos que melhor caracterizam a sua estética: lirismo, musicalidade, mestria na construção de duetos. Em 2007, Vasco Wellenkamp assume a direção artística da Companhia Nacional de Bailado. Sai em 2010 e retoma a direção da CPBC.

Olga Roriz, que desde 1995 dirige também uma companhia de autor, a Olga Roriz Companhia de Dança, revelou-se como coreógrafa talentosa e inovadora, em 1983, com a coreografia *Lágrima*, realizada para o 10º Estúdio Coreográfico do BG⁵. O trabalho de Roriz introduz uma nova na linguagem nesta companhia e na dança em Portugal, como explica Ribeiro: “*Lágrima* foi uma coreografia que introduziu o espetáculo da violência sexual no interior de uma Companhia tradicionalmente lírica e com um repertório leve no que diz respeito ao tratamento de temas amorosos” (1991, p. 70). Roriz inseriu um novo vocabulário de movimento no BG, uma nova conceção dos géneros feminino e masculino, em que as representações das relações de harmoniosa dependência são substituídas por representações de relações onde também se exprimem o conflito e a contradição. Em *Lágrima*, sobre música de Nina Hagen, uma mulher (Elisa Ferreira) interage com três homens (Gagik Ismalian, José Grave e João Afonso) que disputam a sua atenção, perante a sua hesitação.

Nas coreografias de Roriz, os movimentos dos duetos, solos ou grupos são pesados, diretos, velozes, repentinos; predominam as linhas retas e os movimentos percutidos; bailarinos e bailarinas exprimem autonomia, determinação e voluntarismo. Disto são exemplos trabalhos marcantes como *Três Canções de Nina Hagen* (1984), *Terra do Norte* (1985), sobre uma recolha de Michel Giacometti de músicas de Trás-os-Montes e do Minho, e *Treze Gestos de um Corpo* (1987), uma obra dançada por um intenso grupo - de mulheres ou de homens -, de onde se vão, progressivamente, destacando solos, sobre a música poderosa de António Emiliano (n. 1959) e o cenário de Nuno Carinhas (n. 1954), o qual evoca o espaço íntimo de uma casa.

Quando abandonou o BG e criou a sua companhia, Roriz interessa-se sobretudo por desenvolver um trabalho de investigação com os bailarinos, fazendo-os participar ativamente nos processos criativos através de improvisações, secundarizando a intensa escrita coreográfica e o vigor cinético que caracterizaram as suas obras no período do BG⁶.

Vasco Wellemkamp e Olga Roriz, dois coreógrafos que Salavisa apoiaria e cujo trabalho fomentaria marcaram indubitavelmente o perfil artístico do BG, conferindo-lhe uma identidade própria, reconhecida no contexto nacional e internacional. Salavisa não só apoiava o seu trabalho como lhes propunha projetos específicos, especialmente a Wellemkamp.

5. Os Estúdios Coreográficos eram espaços de experimentação coreográfica destinados aos bailarinos da companhia. Haviam sido criados em 1972 pelo anterior diretor, Sparembek, onde Wellemkamp também se iniciara como coreógrafo. Salavisa retoma-os.

6. Sobre o percurso e obra de Olga Roriz, v. Guerreiro (2008).

Ainda antes da companhia da coreógrafa alemã Pina Bausch, cujo trabalho cunharia a expressão dança-teatro, ser vista ao vivo em Portugal, o BG cria duas obras inovadoras, à época, no contexto das artes do espetáculo em Portugal, que aliavam a dança e o teatro, a escrita coreográfica e o texto, o movimento e a voz: *Só Longe Daqui* (1984) - título extraído de um poema de Al Berto -, espetáculo subintitulado *Uma Fantasia para Cisnes, Leopardos... e Outros Animais Domésticos*, com encenação de Ricardo Pais (n. 1945) e coreografia de Vasco Wellenkamp; e *Presley ao Piano* (1988), com coreografia de Olga Roriz e encenação, novamente, de Ricardo Pais. No primeiro espetáculo, cuja criação é sugerida por Salavisa, destacava-se um solo da bailarina Graça Barroso que dizia um texto de Ricardo Pais, enquanto dançava *A Morte do Cisne* - citação de um excerto do solo criado em 1907 por Mikhail Fokine. No segundo espetáculo, a bailarina Vera Mantero cantava *Love me tender, love me sweet / Never let me go* e, segundo Mónica Guerreiro, “eram ditos vários textos, de forma mais ou menos fragmentária: um monólogo que Elvis improvisou num concerto em Las Vegas, transcrito por um biógrafo; excertos do livro de Priscila Presley (livremente traduzidos, montados e reescritos); versos de canções, também em português” (Guerreiro, 2008, p. 49).

Ainda sob a direção de Jorge Salavisa, que se prolongaria até 1996, foram apresentadas criações de outros coreógrafos portugueses, de que se destacou *Ad Vitam* (1990), de Paulo Ribeiro, com a vibrante música original de António Emilianio. De entre os coreógrafos estrangeiros modernos e neoclássicos convidados, assinala-se a remontagem de obras do britânico Christopher Bruce (n. 1945), do holandês Hans Van Manen (n. 1932), dos norte-americanos Lar Lubovitch e Louis Falco (1942-1993), do checo Jiří Kylián (n. 1947), do espanhol Nacho Duato (n. 1957), do norte-americano Paul Taylor (1930-2018) e do sueco Mats Ek (n. 1945), por ordem da sua estreia em Portugal.

Um diretor artístico competente, coreógrafos distintivos, bailarinos extraordinários e uma administração empenhada fizeram do BG uma referência cultural no país.

Ao longo dos anos, e até cessar atividade, em julho de 2005, o BG foi enriquecendo o seu repertório com trabalhos de criadores contemporâneos, tais como o israelita Itzik Galili (n. 1961) - de que se relembram as personagens bem-humoradas de *Through Nana's Eyes (Pelo Olhar de Naná)* (1995), imaginadas para os próprios bailarinos do BG, sobre canções de Tom Waits, entre outras criações, - e os portugueses Clara Andermatt, João Fiadeiro, Vera Mantero e Rui Horta (n. 1957). Contam-se ainda remontagens de obras do israelita Ohad Naharin (n. 1952), do norte-americano, residente na Alemanha, William Forsythe (n. 1949),

do francês Angelin Preljocaj (n. 1957) e da canadiana Marie Chouinard (n. 1955), a que se acrescentam as criações originais do suíço Gilles Jobin (n. 1964)⁷.

3. A criação da Companhia Nacional de Bailado⁸

Em 1977, no mesmo ano em que Jorge Salavisa chega ao Ballet Gulbenkian, é criada a Companhia Nacional de Bailado, por despacho de David Mourão-Ferreira, Secretário de Estado da Cultura do I Governo Constitucional de Portugal, chefiado pelo socialista Mário Soares. A CNB é a primeira instituição pública no âmbito das artes do espetáculo criada de raiz no regime democrático. No mesmo ano é oficialmente extinto o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, a companhia de dança estatal criada durante o Estado Novo, por iniciativa de António Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional, que Sasportes caracteriza como um “grupo de danças folclóricas teatralizadas [...] nascido sob o signo do nacionalismo [...]” (1991, p. 47).

A CNB tem por missão divulgar o património da dança, mas também criar um novo repertório, sobretudo de criadores portugueses, e um centro de formação de bailarinos. Segundo Leça, a criação, pelo Estado, da CNB, “especialmente preparada para a apresentação do repertório clássico e neo-clássico” (1991, p. 65), deixaria o espaço para o BG se concentrar exclusivamente na dança contemporânea. “Com efeito, o Ballet Gulbenkian dirá o adeus definitivo ao clássico, na temporada de 77/78, ao levar à cena, pela quarta vez, o *Quebra-Nozes na versão de Dolin*”, conclui Leça (1991, p. 65).

A CNB é instalada no Teatro Nacional de São Carlos. Os seus fundadores são as bailarinas e professoras de dança Luna Andermatt (1926-2013), principal instigadora do projeto, e Vera Varela Cid (1937-2016), Armando Jorge, que viria ser o primeiro diretor do grupo, e Pedro Risques Pereira (1923-1988). A CNB iniciou as suas atividades sob a égide da Direção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, passando a funcionar, a partir de 1980, junto da Direção-Geral dos Espectáculos e do Direito de Autor, mas ainda sem regime jurídico definido. Em 1982 é colocada sob o regime de instalação. Entre as suas atribuições, definidas por lei, assinala-se: “Produzir bailados, sempre que possível pertencentes ao património coreógrafo e musical português [...]; Produzir os bailados mais relevantes do património universal clássico ou contemporâneo [...]; Criar e manter um

7. Após a saída de Jorge Salavisa, em 1996, a brasileira Iracidy Cardoso assumiria a direção do BG até 2003. Sucede-a Paulo Ribeiro, até julho de 2005, data em que o BG cessa atividade, por decisão do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian. A efetiva extinção da companhia concretiza-se em Agosto de 2006.

8. Agradeço à Companhia Nacional de Bailado ter-me autorizado a consultar documentos importantes constantes do seu arquivo.

centro de formação visando o aperfeiçoamento e profissionalização dos artistas e técnicos de bailado [...]; Promover cursos de férias e seminários [...] (Decreto-Lei 469/82).

Em 1985, a CNB é integrada no Teatro Nacional de S. Carlos E. P. Esta empresa pública é extinta em 1992 e a CNB readquire autonomia, restabelecendo-se, por um novo diploma, o previsto no Decreto-Lei 469/82. Porém, em 1993, a CNB, pessoa coletiva de direito público, é integrada no Instituto Português do Bailado e da Dança (IPBD), uma associação de direito privado, então constituída por escritura notarial, entre o Estado, através da Secretaria de Estado da Cultura, a Fundação das Descobertas e a sociedade proprietária do Teatro de São João, no Porto.

Não obstante as indefinições e incongruências de natureza jurídica que afetam a CNB, Armando Jorge prossegue os objetivos artísticos definidos para o grupo, dando um contributo importante para a sua consolidação, almejando fazer ombrear a CNB com as suas congéneres internacionais. Durante o período que a dirigiu, entre 1978 e 1993, introduziu no repertório da CNB obras importantes do património da dança, como *Les Sylphides* (1909), de Michel Fokine, *La Sylphide*, na versão de Auguste Bournonville, de 1936, *Concerto Barocco* (1941) e *Apollo* (1928), de George Balanchine, *A Mesa Verde* (1932), de Kurt Jooss, a versão de *Giselle* de Marius Petipa, estreada em 1884, a partir do original criado em 1841 por Jean Coralli e Jules Perrot, *A Choreographic Offering* (1964), de José Limón, entre outras; assinou a remontagem de grandes clássicos, como *O Quebra-Nozes*, em 1984, e *O Lago dos Cisnes*, em 1986; criou a obra *Carmina Burana* (1979), sobre música de Carl Orff; apresentou em estreia absoluta *As Troianas* (1985), de Olga Roriz; e empenhou-se no funcionamento de um centro de formação de bailarinos - *A Escola Técnica de Profissionais de Bailado* - e na organização de cursos livres de verão⁹.

Todavia, a CNB defrontava-se com dificuldades. A escassez de bailarinos de excelência, as produções demasiado onerosas para os meios de que dispunha e os contrassensos legislativos fragilizavam a companhia.

A CNB seria “relançada”, para usar uma adequada expressão de Vargas (2000, p. 28)¹⁰ para se referir às novas circunstância propiciadores do desenvolvimento da estrutura, em 1996, sob a direção de Jorge Salavisa e uma tutela empenhada.

No quadro do XIII Governo Constitucional de Portugal, que toma posse em outubro de 1995, sob a chefia do socialista António Guterres, derrubando em

9. Para um historiografia da CNB, v. Santos (2001) e Guerreiro (2017).

10. Carlos Vargas era à época Subdiretor da CNB.

eleições três governos sucessivos de direita liderados por Aníbal Cavaco de Silva, é reposto o Ministério da Cultura, departamento tutelado por Manuel Maria Carrilho (Ministro) e o musicólogo Rui Viera Nery (Secretário de Estado). Jorge Salavisa é nomeado para, junto da Secretaria de Estado da Cultura, dirigir o processo de reestruturação da CNB (Despacho nº 41/96). Definem-se as bases legais que devolvem a autonomia à CNB, que a dotam das bases orgânicas essenciais para um funcionamento eficaz (Decreto-Lei nº 245/97), e pelas quais se ultrapassa o subfinanciamento de que a estrutura padecia desde a sua integração no IPDB - um instituto cuja designação encerra uma descuidada redundância ou insciente distinção entre dança e bailado, como em determinado momento expus (Fazenda, 1994, p. 33) -, nomeadamente através do mecenato.

A CNB dá então início a um processo de reestruturação, de renovação do seu elenco artístico e de atualização do seu repertório de que se realça: a versão arrojada de *A Bela Adormecida*, de Marius Petipa, com coreografia adicional de Ted Brandsen, cenografia e figurinos de António Lagarto, em 1998; a estreia, no mesmo ano, de duas obras marcantes de William Forsythe, *Artifact II* (1984) e *In The Middle, Somewhat Elevated* (1988); a estreia absoluta de *The Lisbon Piece* (1998)¹¹, de Anne Teresa De Keersmaecker, a primeira vez que a notável coreógrafa belga trabalha com bailarinas sobre sapatilhas de ponta; e a estreia de *Agon* (1957), uma obra-prima de George Balanchine. De salientar ainda o apoio que Salavisa dá aos mais jovens coreógrafos, e, nesse seguimento, a criação de trabalhos como *Bomtempo* (1998), sobre música de João Domingos Bomtempo, e *Present Tense* (1999), sobre música de Steve Reich, de David Fielding (1973-2008); e *Llanto* (1998) e *Danças* (1999), sobre música de Fernando Lopes-Graça, de Rui Lopes Graça (n. 1964).

4. A nova dança portuguesa: pluralidade de linguagens artísticas e contributos fundadores¹²

No panorama da dança portuguesa assiste-se, no final dos anos 1980 e princípio dos anos 1990, à emergência de uma nova vaga de criadores relativamente produtivos dentro do que a fragilidade das estruturas de criação, produção e apresentação de espetáculos permitiam. Faziam parte deste grupo de criadores, muito diferentes entre si, pertencentes a várias gerações e com diversos percursos artísticos, Paula Massano, Madalena Victorino, Paulo Ribeiro, Margarida Bettencourt, Clara Andermatt, João Fiadeiro, Vera Mantero e Francisco Camacho, entre outros.

11. Sobre a peça e o contexto da sua criação, v. Fazenda (2018, pp. 166-167).

12. Retomo, reformulando e atualizando, a análise sobre a Nova Dança Portuguesa publicada no livro *Dança Teatral: Ideias Experiências, Ações* (Fazenda 2012/2007), entretanto esgotado.

Na altura, o crítico de dança António Pinto Ribeiro designou esta nova realidade por Nova Dança Portuguesa. O ensaísta acompanhou, sobretudo através dos seus textos publicados no semanário Expresso, entre 1987 e 1993, o trabalho dos novos criadores¹³. Foi neste semanário que Ribeiro concretizou uma escrita artística e teoricamente informada, que a nova dança, questionadora e esteticamente diversificada, exigia.

As ideias de dança destes artistas, que queriam trabalhar independentemente das companhias institucionalizadas, e as características dos seus trabalhos coreográficos aproximavam-nos da Nova Dança Europeia, um movimento que em França, na Bélgica, na Holanda e em Inglaterra emergira nos finais da década de 1970 e adquirira visibilidade internacional no início dos anos 1980.

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo determinante, prevalecendo a singularidade das propostas e valorizando-se a abordagem individual na composição dos materiais e na expressão das visões do mundo. Foi um movimento sobretudo europeu, contexto em que o *ballet* era, à época, ainda um género predominante¹⁴.

Nos anos 1980, a dança emergente era nova porque: 1) violava as regras, opondo-se tanto às práticas do ballet como às da *modern dance*; 2) preconizava uma nova atitude face ao corpo, o que se traduzia no interesse por várias atividades motoras - como as quotidianas ou os desportos - , o uso de novos métodos de treino físico, considerados mais vanguardistas do que as técnicas de dança tradicionais, como o *contact improvisation*, um género de movimento “inventado” nos anos 1970 por Steve Paxton, que não estabelecia diferenciação entre os géneros, a técnica de dança e os métodos de composição criados por Merce Cunningham, que eram a expressão de ideais de democracia, ou as técnicas orientais (meditação *zen*, ioga, *tai chi*), muito embora as técnicas mais convencionais (dança clássica e dança moderna) continuassem a ser utilizadas, só que de novas formas e ao serviço de diferentes propósitos; 3) estabelecia um novo interesse pelos elementos de teatralidade - o gesto a narrativa, o texto, a construção de personagens; 4) valorizava múltiplas fontes de inspiração criativa, nomeadamente a literatura e as artes plásticas; 5) adotava uma atitude crítica perante as instituições, designadamente em relação à sua forma de organização hierárquica.

13. A maioria destes textos foi posteriormente compilada no livro *Dança Temporariamente Contemporânea* (Ribeiro, 1994).

14. A Alemanha foi, na Europa, uma exceção, pois desde o início do século XX e até à década de 1930, que a dança moderna, então designada “nova dança”, ou dança expressionista, se impôs como uma expressão do seu tempo. É também no início do século XX que na América, a “nova dança”, protagonizada por Isadora Duncan, se opõe de forma contundente e consequente ao ballet.

Em Portugal, a FCG daria um importante contributo para a emergência da NDP, designadamente através do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), criado por Maria Madalena de Azeredo Perdigão em 1984, no recentemente inaugurado Centro de Arte Moderna (CAM), que, de forma indubitavelmente inédita, dá início a uma programação radical, regular e atenta ao que de mais vanguardista e inovador se ia fazendo pela Europa e pelos Estados Unidos da América¹⁵.

Tratou-se de um programação vasta, que ocupava o Grande Auditório da FCG, o Anfiteatro ao Ar Livre e a Sala Polivalente do CAM, organizada em ciclos, em que se incluíam os multidisciplinares Encontros Acarte cuja primeira edição data de 1987, programados com a assessoria de George Brugmans, então diretor do Festival Springdance, na Holanda, e de Roberto Cimetta, fundador e diretor do Inteatro, em Itália. Paralelamente à apresentação de espetáculos, o ACARTE promovia atividades de reflexão, como conferências, ou de carácter pedagógico, como *workshops*.

A programação do ACARTE inspirou, na prática e na teoria, bailarinos e jovens coreógrafos portugueses emergentes, contribuindo também para legitimar o trabalho que outros vinham já fazendo à margem das companhias de dança institucionalizadas, a saber, o BG e a CNB, e não só contribuiu para alterar o gosto do público como também para formar novos públicos para a dança.

De entre os espetáculos de dança programados pelo ACARTE, nos primeiros anos, contam-se: *Rosas danst Rosas* (1983), dança minimalista, assinada por aquela que virá a ser uma das mais influentes coreógrafas europeias, Anne Teresa De Keersmaeker, em fevereiro de 1987, num programa de Dança Europeia Contemporânea; *What the Body does not Remember* (1987), a obra de revelação do belga Wim Vandekeybus, e do seu trabalho em torno da velocidade e da queda; *Les Louves et Pandora* (1986), dança imbuída de teatralidade, do francês Jean-Claude Gallotta, nos Encontros Acarte, em setembro de 1987; *Grain* (1983), o contacto, pela primeira vez em Portugal, com o butô, através do par japonês Eiko & Koma, no programa intitulado Aspectos da Dança Contemporânea, em novembro de 1987; *Hommage à Dore Hoyer /Afectos Humanos* (1987), por Susanne Linke, representante da dança de expressão alemã, na Mostra de Dança Contemporânea Alemã, em maio de 1988; *Canard Pékinois* (1987), obra de relevação da dança-teatro do francês de origem sérvia Josef Nadj, nos Encontros Acarte, em 1998; *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* [Na Montanha Ouviu-se Um Grito] (1984), a obra, habitada por personagens perdidas, dilaceradas, com que o

15. Sobre uma análise do trabalho desenvolvido pelo Serviço ACARTE, v. Vieira (2016).

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch se estreia em Portugal, nos Encontros Acarte, em setembro de 1989, entre muitos outros¹⁶.

Paralelamente à dança estrangeira, o ACARTE organizou programas exclusivamente de dança portuguesa. O primeiro foi a Mostra de Dança Portuguesa, em janeiro de 1989, onde se apresentaram: Rui Horta & Friends, um coletivo fundado em 1988, com a peça *Linha*; o *Aparte*, constituído por Margarida Bettencourt e João Natividade, ex-bailarinos do BG, com *Con(m)certo Sentido*; e o Dança Grupo, um agrupamento de dança independente fundado em 1977 por Elisa Worm (n. 1939), professora da Escola de Dança do Conservatório Nacional, e um grupo de alunos seus, que se estreia na Sala Polivalente do CAM com a coreografia *Voos Domésticos*. Seguiu-se a Mostra de Dança Contemporânea II, em fevereiro de 1990, no âmbito da qual são estreados os seguintes trabalhos: *Alto Contraste*, do Dança Grupo; *Divagações*, um solo criado e interpretado por João Natividade; *Jardim de Inverno*, de Olga Roriz, *Estranhezas*, de Paula Massano, sobre música original de António Emiliano e figurinos de Nuno Carinhas; *Interiores*, de Rui Horta; e *Mecanismos*, de Joana Providência (n. 1965).

O ACARTE apresentou espetáculos, criou encontros e propiciou ligações, como destaca Mendo¹⁷:

O Acarte pôs-nos realmente no mundo. Proporcionou-nos descobertas emocionantes, encontros fundamentais, o acesso a redes informais – de organizadores, de críticos, de artistas - que já então estavam activas na Europa e nos Estados Unidos. E, talvez o mais importante de todos os encontros, o encontro de um público, minoritário que fosse. Quem viveu essa época não pode ter esquecido o clima de festa, a sensação empolgante de estar a viver algo de muito forte, uma sensação de pertença que nos unia, espectadores, organizadores, artistas, pensadores, em inesquecíveis dias e noites na Sala Polivalente, no Anfiteatro ao ar Livre, no Self-Service do Centro de Arte Moderna, no Grande Auditório e nos jardins da Fundação Gulbenkian. O ACARTE deu um contributo sem paralelo para a criação de um desejo de comunidade, de movimento. (2008)

O início da programação de dança do ACARTE, em 1984, e, no mesmo ano, a programação da Semana Internacional do Teatro Universitário, posteriormente Bienal Universitária de Coimbra (BUC), o primeiro evento a apresentar a NDP, designadamente a coreografia *Solos* de Paula Massano e Nuno Carinhas, foram, segundo Ribeiro, marcos na definição do novo espaço de criação e apresentação da NDP:

16. Para uma cronologia completa dos artistas, grupo e companhias, na área da dança, que se apresentaram em Lisboa, ao longo do século XX, do início ao ano de 1993, v. Sasportes, Assis e Coelho (1994).

17. Gil Mendo é um dos fundadores da Escola Superior de Dança Instituto Politécnico de Lisboa, em 1983, e do Forum Dança, em 1991, um centro de formação e de apoio à criação e divulgação nacional e internacional da NDP, através do Núcleo de Apoio Coreográfico.

A dança que agora começava reivindicava-se de ser contemporânea da dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa como a França, a Inglaterra, a Itália, a Bélgica, a Holanda e a Espanha. Assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação. Mas, principalmente, ser uma dança mestiçada de vários géneros e artes [...] (1991, p.85).

Artisticamente, seria em 1981, data da apresentação de *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, trabalho inspirado na obra de Picasso, designadamente em algumas das figuras das suas pinturas, coreografado por Elisa Worm e Paula Masano para o Dança Grupo, que se assistia ao “primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética” (Ribeiro, 1991, p. 80). Os criadores dos outros elementos deste espetáculo, “o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas, a compositora Constança Capdeville e o iluminador Orlando Worm - haveriam todos eles de constituir, anos mais tarde, um grupo de intervenientes fundamental na criação da Nova Dança Portuguesa”, continua Ribeiro (1991, p. 80).

Os trabalhos dos “fundadores” da NDP eram tão diversificados como diversos eram os seus percursos, as suas formações artísticas e opções estéticas, mas todos eles partilhavam o desejo de dar expressão à sua experiência e visão do mundo contemporâneo, através de uma linguagem própria, estabelecendo frequentemente colaborações com artistas de outras áreas, nomeadamente compositores. As suas escolhas eram tão diversas quanto as vias que a contemporaneidade lhes permitia explorar e descobrir.

Um dos aspetos que caracteriza a NDP, como referido atrás, é o interesse que os criadores atestam pelos elementos de teatralidade, ou seja, por um conjunto de dispositivos significativos, como os gestos, os tiques, a narrativa, o texto, a personagem. São exemplos alguns espetáculos de Paulo Ribeiro e Clara Andermatt. No trabalho de ambos, esta gestualidade é usada como forma de, a um mesmo tempo, descobrir e instituir um vocabulário de movimento próprio, representar emoções e, de forma caricatural, caracteres identificáveis, como estratégia para convocar tipos humanos cujos comportamentos e posturas são mais ou menos estereotipado. Por exemplo, em *Cygne Renversé* (1993), de Ribeiro, encontramos, através de um vasto reportório de gestos detalhados e tiques, referências humorísticas à imagem da bailarina clássica. Um outro exemplo do uso da gestualidade é a peça *Cio Azul* (1993), de Andermatt, com música original de João Lucas (n. 1964), em que predominam as representações do *kitsch* e do excesso por que se pode pautar a (in)comunicação e a expressão.

O criador Paulo Ribeiro interessa-se pelos comportamentos padronizados, pelos atavismos da cultura portuguesa, pela forma como os corpos se encontram marcados pelas tensões da repressão fascista. No tratamento coreográfico destas temáticas, a gestualidade torna-se central. Cada gesto contém uma carga dramática que decorre não tanto do significado que previamente lhe seja atribuído, mas da intensidade com que é realizado e da conseqüente distorção que o agrava: daí o excesso, os corpos a estrebuchar, a transbordar de energia. Em *Sábado 2* (1995), por exemplo, peça em que Paulo Ribeiro faz uma crítica contundente à sociedade portuguesa do antigo regime, convocando as suas memórias sobre a política de vigilância punitiva e as sanções normalizadoras exercidas sobre os corpos durante o regime fascista em Portugal, os bailarinos, sobre a música original de Nuno Rebelo (n. 1960), exprimem as tensões criadas pela ambivalência do sentimentos que experienciam, entre os seus desejos individuais e a força repressora da sexualidade e das atitudes do corpo consideradas imorais que se impunha ao indivíduo do exterior.

A gestualidade também é um elemento crucial no trabalho de Vera Mantero. Uma das suas motivações tem sido a de expressar nas suas peças o seu descontentamento em relação ao vocabulário convencional da dança, em que foi treinada. Em *As Quatro Fadinhas do Apocalipse* (1989), peça criada no âmbito do 13º Estúdio Experimental de Coreografia do BG, companhia onde dançou, os gestos das bailarinas, que permaneciam sentadas no chão, eram, explica Mantero, citada em Fazenda (1999), uma “tentativa de explicar coisas às pessoas” (p. 6). No solo *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois* (1991), as frequentes contrações dos músculos faciais e os gestos do dedo indicador, tocando e pressionando a parte superior do corpo, como se o procurasse perfurar, exprimem a dificuldade da bailarina em comunicar. Dois anos depois, em *Sob* (1993), quatro intérpretes, entre as quais a própria coreógrafa, recorrem à gestualidade para tentar exprimir a instabilidade, uma certa desadequação de si em relação ao mundo, o constrangimento social, inibidor da expressão da individualidade, que experienciam.

Um renovado interesse pela narrativa e pela criação de personagens e a inserção do texto no espetáculo da dança são outras características do trabalho dos protagonistas da NDP, particularmente de Francisco Camacho. No solo *O Rei no Exílio* (1991), com banda sonora de Carlos Zíngaro (n. 1948) o texto, que relata o fim do governo do último rei de Portugal, os figurinos e os elementos cenográficos, como o manto e o trono, constroem a personagem. Em *Dom São Sebastião* (1996), as figurações de D. Sebastião e de S. Sebastião são o pretexto para mostrar, nas palavras de Camacho, citado em Fazenda (1996), “o peso desses dois mitos no corpo das pessoas, hoje” (p. 27). Na peça, construída a partir de uma

ideia original e da dramaturgia do ensaísta e sociólogo Alexandre Melo, o objetivo não é representar o passado, mas dele convocar os sentimentos e as atitudes que ecoam na nossa contemporaneidade - a opressão do corpo, o saudosismo, uma certa inércia justificada na crença da vinda de um redentor, o sebastianismo.

A literatura é um ponto de partida criativamente fértil para alguns dos protagonistas da NDP, em particular para Paula Massano. *A Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, é o conto de onde saíram as personagens do espetáculo *Bailarina do Mar* (1990), que contou com música original de António Pinho Vargas (n. 1951); e a poesia de Fernando Pessoa e o fenómeno da heteronímia são a inspiração para *Anteros o Amante Visual* (1995), uma obra coreográfica em que os corpos dos quatro bailarinos são irrigados pela expressão das diferentes visões de si e do mundo de cada heterónimo. Para esta coreógrafa, as artes plásticas são também um ponto de partida para a composição coreográfica. Numa das secções de *Estranhezas* (1990), por exemplo, a artista inspira-se nas representações da figura humana na escultura angolana, nomeadamente a divisão do corpo em duas partes, a flexão dos joelhos e a firmeza dos pés, atestando também um interesse pelas obras da fase “primitivista” de Picasso.

Os trabalhos de cada um destes coreógrafos evidenciavam uma nova forma de utilizar o corpo como instrumento e modo de expressão, diferentes das propostas pelo *ballet* e pela *modern dance*, esta última introduzida em Portugal nos anos 1970 por proficientes professores¹⁸. Paula Massano, por exemplo, trabalha a partir do vocabulário e dos métodos de composição instituídos pelo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009); Vera Mantero interessava-se pela improvisação; Francisco Camacho recorre, simultaneamente, à técnica de composição de Cunningham e aos métodos de composição de Pina Bausch (1940-2009); e João Fiadeiro utilizava o *contact improvisation*, como se evidenciava na peça *Retrato da memória enquanto peso morto* (1990).

A nova atitude face ao corpo preconizada pela NDP traduzia-se não só na utilização de novas e diversificadas técnicas de movimento, mas também na motivação dos coreógrafos em trabalhar com intérpretes que não tivessem necessariamente adquirido uma formação em dança. O objetivo era o de recrutar “personalidades”, “individualidades”, e não necessariamente bailarinos. Francisco Camacho, Vera Mantero e João Fiadeiro, por exemplo, convidariam para as suas peças atores e outros intérpretes não bailarinos.

Madalena Vitorino faria da livre participação de todos na dança a marca distintiva do seu trabalho. Desde o início da década de 1980 que dirigia um *atelier* coreográfico, no Ateneu Comercial de Lisboa, frequentado por pessoas com as

18. Para uma síntese sobre o desenvolvimento do ensino da dança em Portugal, v. Mendo (1991).

mais diversas profissões (maioritariamente não profissionais em dança) e com várias idades. O princípio que governava a participação nestes *ateliers* era o da plena acessibilidade à dança, e quer trabalhasse com pessoas sem formação em dança quer com bailarinos, era sempre o interesse pelo sujeito-intérprete e pela individualidade das fisicalidades que a motivava. A partir de 1988, Victorino expõe publicamente os trabalhos coreográficos realizados nos *ateliers*. Ribeiro, que acompanhou o trabalho de Victorino desde o seu início “público”, refere que a conceção de corpo desta criadora assenta na ideia de que “todo o corpo contém nele, pela sua diferença e pela sua especificidade de peso, volume e energia, um potencial próprio para produzir movimentos e gestos, capazes de se constituírem em matéria coreográfica” (1994, p. 139). No trabalho *Madeira, Matéria, Materiais pretexto para uma ideia de corpo* (1989), por exemplo, Victorino colocava lado a lado dois santos de roca em madeira, o corpo de uma bailarina e o de um engenheiro sem um treino convencional em dança.

Uma outra característica dos trabalhos de Madalena Victorino, inédita no contexto português da altura, residia no facto de a composição coreográfica partir de um lugar, de um espaço, na maioria das vezes não convencional. A configuração física do lugar, o seu uso, a sua funcionalidade e as associações simbólicas que suscita constituíam, para Victorino, motivos para exploração coreográfica. São exemplos: a quinta (Quinta Maria Gil) onde foi dançado o trabalho *Queda num Lugar Imaginado* (1988); a Torre-facção Lusitana, em Lisboa, que acolheu a dança *Torre-facção* (1990); a vivenda devoluta na zona do Restelo, em Lisboa, em cujas divisões se desenrolou *O Terceiro Quarto* (1991); o espaço aberto da Tapada da Ajuda, onde foi dançado o *Diário de um Desaparecido* (1992). A deslocação da dança para espaços não convencionais coloca também novas questões ao espectador que ao circular por eles participa, física e emocionalmente, e ao lado dos intérpretes, na sua recomposição. Dito de outro modo, Victorino não só reequaciona as formas de produção da dança, mas atende também à maneira como o espaço da sua representação afeta a forma como a dança é vista pelos espectadores.

Contribuíram ainda de forma determinante para a emergência da NDP os estudos que alguns destes coreógrafos e bailarinos portugueses fizeram na Europa e nos Estados Unidos da América, o que lhes proporcionou uma formação complementar essencial. Madalena Victorino formou-se no Laban Centre, em Londres. Vera Mantero, que tinha estudado com Anna Mascolo e dançara no BG, faz, seguidamente, estudos em teatro, voz e técnicas de *release*, em Nova Iorque. Francisco Camacho estudou nos centros de formação da CNB e do BG, após o que aprofunda os seus conhecimentos em técnicas de dança e em teatro também em

Nova Iorque. João Fiadeiro inicia os seus estudos em dança na Escola de Dança Rui Horta, em Lisboa, prosseguindo-os em Nova Iorque e em Berlim. Fiadeiro é responsável pela introdução em Portugal do *contact improvisation*, mormente através da organização de *workshops* orientados pelo bailarino norte-americano Howard Sonenklar, em Lisboa, em 1991. Clara Andermatt iniciou os seus estudos com Luna Andermatt, em Lisboa, aprofundando-os no London Studio Centre. Paulo Ribeiro desenvolveu atividade como bailarino na Bélgica e em França. Paula Massano inicia os seus estudos com Anna Mascolo, em Lisboa, e, mais tarde, estuda em Nova Iorque, com Merce Cunningham. Deve-se a Massano e a Margarida Bettencourt a introdução em Portugal da técnica de dança e do método de composição desenvolvidos por Cunningham, designadamente através do projeto pedagógico e coreográfico *Lisboa-Nova Iorque-Lisboa*, desenvolvido em 1986 e 1987. Note-se que nem o *contact improvisation* nem a técnica Cunningham eram, à época, ainda ensinados nas escolas oficiais em Portugal.

De mencionar ainda a importância das companhias independentes enquanto espaços de experimentação para os jovens coreógrafos emergentes. Para além do Dança Grupo, referido atrás, cite-se também o Grupo Experimental de Dança Jazz, fundado em 1977 por Rui Horta, e a Companhia de Dança de Lisboa (CDL), criada em 1984 igualmente por Rui Horta, coreógrafo que a dirige artisticamente, até 1988. Clara Andermatt e João Fiadeiro dançam e coreografam para a CDL. Paulo Ribeiro, Rui Horta e Olga Roriz também criam para esta companhia. A norte, o Ballet Teatro Contemporâneo do Porto (atualmente Balletatro), fundado em 1983, desempenhará nesta cidade um similar papel no desenvolvimento de uma comunidade de bailarinos. A estrutura acolhe também uma companhia de dança, lugar de experimentação coreográfica, nomeadamente das suas fundadoras, Né Barros e Isabel Barros.

5. Vitalidade artística e constrangimentos estruturais - ações e políticas

O trabalho dos criadores independentes precisaria de ser acompanhado e suportado por infraestruturas que garantissem o seu crescimento. Mas escasseavam espaços de apresentação, programações coerentes e interessadas e, sobretudo, não existia uma política cultural estatal atenta à vitalidade desta dança emergente.

A socióloga Maria de Lourdes Lima dos Santos, no relatório sobre as políticas culturais entre 1985 e 1995, analisa a ação política do Estado para a dança, argumentando que durante a vigência dos X, XI e XII Governos Constitucionais de Portugal não se encontram objetivos programáticos para o setor:

Para encontrar alguma política para o sector durante os anos 80 e começos da década de 90 é necessário consultar o Relatório de Actividades da Secretaria de Estado da Cultura. O de 1985 indica que se procura proteger e estimular a actividade do bailado em Portugal, nomeadamente através de subsídios concedidos pela Direcção Geral de Acção Cultural a grupos e companhias de bailado independentes [...] No entanto, logo a partir de 1986 a autonomia da dança cessa de ser reconhecida por aquele Relatório, visto que, para efeitos de publicitação de apoios e subsídios concedidos, a dança é aglomerada com o teatro e a ópera na categoria “Artes cénicas” [...] Porém, já no final do período, em 1994, com a criação do Instituto Português do Bailado e da Dança e das principais orientações políticas que o hão-de reger na sua actividade, o Estado parece adoptar explicitamente uma posição de tendencial não intervenção [...] (Santos, 1998, pp. 162-163)

Não obstante os apoios que, no período em análise, beneficiaram algumas estruturas, conforme dados apresentados pela autora, aqueles foram insuficientes e atribuídos de modo casuístico, de onde se conclui que “o estímulo à produção e difusão da dança entre 1985 e 1995 em nenhum momento constituiu prioridade da ação governativa” (Santos, 1998, p. 168).

No quadro de uma democracia estável e da integração de Portugal na Comunidade Europeia, eventos internacionais como o Europalia’91 – Portugal tiveram um papel importante no incremento e divulgação da NDP, pelos meios que pontualmente disponibilizaram para a produção de trabalhos, e na criação de parcerias internacionais. José Ribeiro da Fonte, Comissário de Música e Dança, convidou Gil Mendo para programar a representação portuguesa da dança no festival de arte em Bruxelas. Mendo desejava “que esta primeira exposição internacional da Nova Dança Portuguesa se realizasse em condições profissionais normais, isto é, integrada numa programação internacional regular, e de acordo com a escolha do respectivo programador, e não isolada numa efeméride especial” (2008). Por influência de George Brugmans e António Pinto Ribeiro, tem como interlocutor na Bélgica Bruno Verbergt, então diretor do Festival Klapstuk, um importante evento de dança contemporânea, em Lovaina, onde serão apresentados trabalhos dos coreógrafos selecionados, sob a designação Os Novos Portugueses, a saber: *O Rei no Exílio* (1991), de Francisco Camacho, solo referido acima; *Sustine et Abstine* (1991), um dueto, de Joana Providência; *Perhaps she could dance first and think afterwards*, um solo improvisado, de Vera Mantero; *A Ilha dos Amores*, de Rui Nunes (n. 1966), peça criada a partir de *Os Lusíadas*; *As Marias e os Papelinhos* (1991), um dueto inspirado nas fotomontagens de Annah Hoch, de Aldara Bizarro (n. 1965), dançado pela própria coreógrafa e por Mónica Lapa, sobre música original de João Lucas; o solo *Modo de Utilização* (1991), de Paulo Ribeiro, que o coreógrafo estreara um ano antes na BUC, e *Um solo para dois intérpretes* (1991), que o coreógrafo João Fiadeiro interpreta com Nuno Bizarro¹⁹.

19. Para uma crítica ao espetáculo apresentado em Lovaina e uma reflexão sobre as condições em que estes criadores preparam os seus trabalhos, em Portugal, e a forma como estas os condicionam, v. Lepecki (1991).

Eventos de âmbito nacional, como a Lisboa'94 - Capital Europeia da Cultura — a dança foi programada por Jorge Salavisa —, se bem que pontuais, seriam também importantes pela visibilidade que davam à dança portuguesa, pelos meios económicos e condições de produção que disponibilizariam para a criação e apresentação de trabalhos coreográficos, e pelas relações entre artistas e estruturas que possibilitavam. São produzidos grandes projetos, como o que Clara Andermatt e Paulo Ribeiro desenvolveram em Cabo Verde com bailarinos e músicos de ambas as nacionalidades, de que resultou o espetáculo *Dançar Cabo Verde* (1994), colaborações que se prolongam e desenvolvem em projetos posteriores de Andermatt, tais como *Anomalias Magnéticas* (1995), com música original do compositor cabo-verdiano Vasco Martins, ou *Uma História da Dívida* (1998), obra interpretada por um grupo de bailarinos e músicos portugueses e cabo-verdianos.

Porém faltavam apoios estruturais, espaços de trabalho, de ensaio, de apresentação e formação adequados que permitissem aos artistas desenvolver um trabalho continuado. Em Lisboa, o Festival Danças na Cidade, organizado pela bailarina e artista politicamente ativa Mónica Lapa (1965-2001), cuja primeira edição data de 1993 (designado Alcantara, a partir de 2006), acolhe, produz e apresenta trabalhos dos novos criadores. Nas três primeiras edições foram apresentados espetáculos de dezasseis artistas portugueses que trabalhavam à margem das companhias de repertório — Paula Massano, Madalena Victorino, Paulo Ribeiro, Margarida Bettencourt, José Laginha (n. 1962), Clara Andermatt, Joana Providência, Aldara Bizarro, João Fiadeiro, Mónica Lapa, Vera Mantero, Amélia Bentes (n.1996), Rui Nunes, Marta Lapa (n. 1967), Francisco Camacho e Sílvia Real (n. 1969)²⁰.

A reivindicação por parte dos artistas por melhores condições de trabalho ganha força com a constituição, a 27 de outubro de 1993, em Lisboa, da Associação Portuguesa para a Dança (APpD). O repto para que os profissionais se juntassem, discutissem a sua situação e definissem formas de intervenção pública é lançado um ano antes por Paula Massano e Francisco Camacho, numa carta dirigida a dezenas de pessoas, convidando-as a participar numa reunião, no dia 27 de abril de 1992, no espaço do teatro O Bando. Seguiram-se outras reuniões de onde resultou a redação e a subscrição do “Manifesto para a Dança”, assinado em agosto de 1992, em que se firma a existência de uma comunidade artística ativa e se denuncia a falta de infraestruturas e apoios necessários ao seu desenvolvimento, entre outros problemas sentidos pelo setor. O documento é distribuído pelos meios de comunicação social e por vários organismos oficiais, entre os quais a Secretaria

20. Sobre os percursos destes artistas, v. Assis (1995).

de Estado da Cultura. Em abril de 1993, um grupo de trabalho, constituído pelas bailarinas Mónica Lapa, Ângela Guerreiro, Carlota Lagido, Paula Castro, Isabel Valverde e Cristina Santos, organiza a “Maratona para Dança”, no Maria Matos Teatro Municipal, cedido para o efeito pela Câmara Municipal de Lisboa, um evento que assume um carácter reivindicativo, onde, ao longo de doze horas, são apresentados trabalhos de vinte e dois criadores.

A decisão de criar a APpD resulta da necessidade de intervenção sentida pelos profissionais com vista a denunciar a assimetria existente entre a vitalidade da sua atividade e o alheamento das entidades governamentais perante este movimento. Entre 1993 e 1995, a Associação estabelece contactos com o IPBD, com o Gabinete de Relações Internacionais e Culturais da Secretaria de Estado da Cultura, com o Grupo Parlamentar do PS, com o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo e elabora diversas comunicações públicas sobre temas relevantes para a classe. Num documento divulgado em fevereiro de 1996, quatro meses após a tomada de posse do XIII Governo Constitucional de Portugal, chefiado pelo socialista António Guterres, a APpD propõe-se “Continuar o diálogo começado com as instituições no sentido de intervir no delinear de uma política para a dança”.

Em junho de 1996, o então Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, convida o ex-Ministro da Cultura francês Jack Lang para fazer a abertura de uma série de debates que se desenrolariam com os vários setores das artes, sob a designação “Culturas em Diálogo”, uma iniciativa que visava, segundo se lia no texto do programa do evento assinado por Carrilho, “abrir um processo regular de questionamento e debate das políticas culturais”. A sessão dedicada à dança, intitulada “Posições da Dança” realizar-se-ia no dia 14 setembro, no Centro Cultural de Belém²¹. Na generalidade, os intervenientes reclamam a necessidade de definição de políticas que fossem desenvolvidas a longo prazo; realçam a disparidade existente entre as verbas disponibilizadas para o apoio à dança e o apoio às outras artes do espetáculo; reivindicam a publicitação das regras e critérios de

21. A sessão “Posições da Dança” foi coordenada por mim, a convite do Ministro da Cultura Manuel Maria Carrilho. Foi dividida em dois painéis. O primeiro, no período da manhã, subordinado ao tema “Posicionamentos da actividade coreográfica na contemporaneidade”, contou com intervenções de Jorge Salavisa (responsável pela Companhia Nacional de Bailado), Olga Roriz (coreógrafa e diretora da Olga Roriz Companhia de Dança), Né Barros (coreógrafa e membro da direção do Ballet Teatro Contemporâneo do Porto) e Francisco Camacho (coreógrafo e cofundador da estrutura de produção Eira, em 1993). Na sessão realizada no período da tarde, intitulada “Meios e infra-estruturas necessários às práticas e desenvolvimento da actividade coreográfica”, os oradores convidados foram Graça Bessa (membro da direção da CeDeCe – Companhia de Dança Contemporânea, criada em 1992, em Setúbal), Paulo Ribeiro (coreógrafo e diretor da Companhia Paulo Ribeiro), João Fiadeiro (coreógrafo e diretor da Companhia Re.AL, fundada em 1990) e Vera Mantero (coreógrafa).

atribuição de subsídios, de forma a tornar transparente a política do Ministério neste campo, entre outros aspetos.

Na nova orgânica do Ministério da Cultura (MC) é criado o Instituto Português das Artes do Espectáculo, interlocutor das artes performativas independentes. Em dezembro de 1996 é publicado o primeiro regulamento dos apoios do MC à criação e produção coreográfica (Despacho Normativo nº 51/96), que, para além de cometer a decisão do apoio a um júri, contempla a possibilidade de conceder apoios plurianuais a uma diversidade de estruturas, para o que, ao longo dos dois primeiros anos de governação, o MC aumentou progressivamente os meios disponíveis para a dança de iniciativa não governamental.

Um outro aspeto importante da ação do MC foi o estabelecimento de parcerias entre o governo central e o local que permitiram a implementação de relevantes projetos descentralizados, de que são exemplos a Companhia Paulo Ribeiro, residente do Teatro Viriato - CRAV (Centro de Artes do Espectáculo Viseu), desde 1999, e o trabalho de Rui Horta, em O Espaço do Tempo – Associação Cultural, no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, a partir de 2000, ano em que o bailarino e coreógrafo regressa a Portugal após uma longa permanência na Alemanha.

Paralelamente, e para além da FCG, principal instituição durante muitos anos responsável pela principal atividade de criação e apresentação de dança contemporânea, programações determinantes ocupam os palcos da Culturgest, a partir de 1993, sob a responsabilidade de António Pinto Ribeiro; do Centro Cultural de Belém, também em Lisboa, edifício inaugurado em 1992, que desenvolve uma programação dinâmica e multidisciplinar, contando, de início, entre 1993 e 1995, com Gil Mendo como assessor para a dança, e, a partir de 1996, realizada por uma equipa liderada por Miguel Lobo Antunes; do Rivoli Teatro Municipal, reaberto em 1997, sob a direção de Isabel Alves Costa, no Porto; e do Teatro Viriato, a partir de 1998, sob a direção de Paulo Ribeiro, em Viseu, entre outros, pelo país. Em Almada, por exemplo, a Quinzena de Dança de Almada, um festival criado em 1992 por Maria Franco, com edições regulares desde então, define -se por ser um espaço de apresentação de dança contemporânea.

A designação Nova Dança Portuguesa foi progressivamente deixando de ser usada, quer por artistas, quer por público e críticos, para designar a pluralidade de propostas estéticas que configuravam a dança contemporânea em Portugal. O desuso, entendo, deve-se ao facto de o termo se referir a uma realidade temporal, cultural e política precisa, uma vez que, como defendi, está associada não a um género de dança, mas a um movimento com uma dupla faceta: de rutura estética,

de instauração de uma pluralidade de estilos dialogantes com a cultura coreográfica internacional, mas também promotor de singularidades; de reivindicação política - com a constituição, em 1993, da APpD, que, através de várias ações, denunciaria a inexistência, à época, de uma política governamental para a dança.

Os primeiros vinte anos após a Revolução dos Cravos em Portugal são fundamentais para o desenvolvimento e consolidação da dança, uma arte que tardou a prosperar no país. A deposição do Estado Novo e a implementação de um regime democrático foram as condições políticas basilares. A adesão à Comunidade Económica Europeia, em 1985, distendeu os limites de um país semiperiférico, inibido, durante muitos anos, de estabelecer relações com o exterior. Alguns artistas haviam emigrado. Quando regressaram, contribuíram para a definição dos níveis técnicos e opções estéticas a partir dos quais a dança deveria se executada e apreciada e para o estabelecimento de relações proficuas com os seus pares, quer interna quer externamente. O contexto sociocultural e político português enformou expressões, representações e temas coreográficos. O reconhecimento no estrangeiro da dança que se fazia em Portugal, sem o qual os espetáculos dificilmente circulariam, estabeleceu níveis de competência interpretativos. Ações de coreógrafos, organizações, políticas institucionais afetam-se mutuamente e evoluem em conjunto, ainda que as transformações em cada um dos domínios se processem em tempos que não são necessariamente os mesmos, como em vários momentos aconteceu.

Do ano 1996 à atualidade, o panorama da dança em Portugal revela novas dinâmicas e complexidades, do ponto de vista artístico, institucional e político, verificando-se, simultaneamente, uma expansão das atividades pedagógicas em dança e das práticas coreográficas, ao nível de todo o território, e retrações, a nível local, transformações velozes e desacelerações. O quadro que se evidencia exige investigações e análises situadas e delimitadas cujas problemáticas o presente texto não ambiciona enunciar. Serão trabalhos para o futuro.

6. Referências

- Assis, M. (1995). *Movimentos*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Decreto-Lei n.º 460/82, de 26 de novembro*. Diário da República n.º 274, Série I. Lisboa: Ministério da Cultura e Coordenação Científica.
- Decreto-Lei n.º 245/97, de 18 de setembro*. Diário da República n.º 216, I Série-A: Ministério da Cultura.
- Despacho n.º 41/96, de 6 de junho*. Diário da República n.º 157, II Série: Ministério da Cultura.
- Despacho Normativo n.º 51/96, de 6 de dezembro*. Diário da República n.º 282, I Série-B: Ministério da Cultura.

- Fazenda, M. J. (1994, 26 de abril). *Caminhos e atalhos de duas companhias*. Público, 33.
- Fazenda, M. J. (1996, 5 de julho). *A incorporação de dois mitos*. Público, 27.
- Fazenda, M. J. (Ed.). (1997). *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia e Danças na Cidade.
- Fazenda, M. J. (1999, 26 de fevereiro). *Vera Mantero (quase) total*. Público. Artes e Ócios, pp. 6-7.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada). Lisboa: Edições Colibri, Instituto Politécnico de Lisboa. (Trabalho originalmente publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2014). *Uma intensa presença do corpo: A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente*. Sinais de Cena, 22, pp. 84-86.
- Fazenda, M. J. (2018). *Da Vida da Obra Coreográfica*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Guerreiro, M. (2008). *Olga Roriz. Lisboa: Assírio e Alvim*.
- Guerreiro, M. (2017). *O Essencial sobre A Companhia Nacional de Bailado*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Leça, C. P. (1991). *Ballet Gulbenkian: 25 anos*. Colóquio Artes, 91: 61-67.
- Lepecki, A. (1991, 16 de julho). *Europália '91: Quatro para Klapstuk*. Blitz. Disponível em <http://sarma.be/docs/1102>.
- Lyzarro, M. (1996). *O registo da emoção lírica: Considerações sobre o ballet de Wellenkamp*. Colóquio Artes, 111: 54-67.
- Mendo, G. (1991). *La démocratisation dans la danse portugaise depuis avril 1974*. Alternatives Théâtrales, 39: 57-60.
- Mendo, G. (1997). *Agir em parceria: Algumas notas sobre o apoio do Ministério da Cultura à criação e produção coreográfica de iniciativa não governamental*. In M. J. Fazenda (Ed.), *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal* (pp. 129-131). Lisboa: Edições Cotovia e Danças na Cidade.
- Mendo, G. (2008, 29 de abril). *Testemunho*. Comunicação apresentada no âmbito da Festa da Dança, Lx. Factory, Lisboa.
- Ribeiro, A. P. (1991). *1965-1990: Vinte Anos de Ballet Gulbenkian e a Nova Dança Portuguesa*. In J. Sasportes & A. P. Ribeiro, *História da Dança* (pp. 56-95). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ribeiro, A. P. (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega.
- Salavisa, J. (2012). *Dançar a Vida: Memórias*. Lisboa: D. Quixote.
- Santos, M. L. L. (Ed.). (1998). *As Políticas Culturais em Portugal*. Relatório Nacional. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, S. J. (2001). *Companhia Nacional de Bailado: 25 anos*. Lisboa: Companhia Nacional de Bailado.
- Sasportes, J. (1970). *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sasportes, J. (1991). *Trajectória da dança teatral portuguesa*. In J. Sasportes & A. P. Ribeiro, *História da Dança* (pp. 5-51). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. (Trabalho originalmente publicado em 1979.)

Sasportes, J., Assis, M., & Coelho, H. (1994). *Dançaram em Lisboa: 1900-1994*. Lisboa: Lisboa'94 - Capital Europeia da Cultura.

Vargas, C. (2000). *Companhia Nacional de Bailado: uma companhia futurante*. *Adágio*, 27: 24-32.

Vertovec, S. (2015). *Introduction: Formulating diversity studies*. In S. Vertovec (Ed.), *Routledge International Handbook of Diversity Studies* (pp. 1-20). London: Routledge.

Vieira, A. M. B. (2016). *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989* (Tese de Doutoramento). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Wellenkamp, V. (1998). *O Resto é o Futuro... Entrevista com o coreógrafo Vasco Wellenkamp* (conduzida por Maria José Fazenda). *Adágio*, 20: 13-23.

Data receção: 11/11/2019
Data aprovação: 25/05/2020

O efeito Pingo Doce: performance e in-betweenness

David Antunes

Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema,
Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.129-143>

Resumo

Neste artigo, experimenta-se a possibilidade de leitura de um evento do quotidiano, uma afluência massiva ao supermercado, em virtude de uma promoção especial, ser entendido como evento performativo de significado relevante e, por consequência, discutem-se os limites da arte, em geral, e da performance e do teatro, em particular. No exercício desta leitura, consideram-se fatores habituais na caracterização do evento que se descreve e discute, a saber: os agentes e/ou atores, a ação, o contexto, os espetadores, a participação, as emoções, a crítica, as implicações políticas e éticas, etc..

Palavras-chave: in-between; performance; espetador; tragédia; ação.

Abstract

In this article, the possibility of reading an everyday event, a massive turnout to the supermarket, due to a special promotion, is analyzed and discussed. The author uses the performative dimension and significance of the event, exploring, consequently, the limits of art, in general, and performance and theater, in particular. In the exercise of this reading, common factors are considered in the characterization of the event that is described and discussed, namely: the agents and / or actors, the action, the context, the spectators, the participation, the emotions, the criticism, the implications policies and ethics, etc.

Keywords: in-between; performance; spectator; tragedy; action.

Hoje tudo o que nos resta é simular a orgia, simular a libertação. (Baudrillard, 1993: p. 3)

Seria exagerado considerar isto a origem do pós-modernismo: um show televisivo do meio dos anos 60 [Supermarket Sweep, da ABC] que gerou um evento-espectáculo simulacro [a simulacral spectacle-event]? Esta questão, entendida literalmente, é equivalente a interrogarmo-nos se toda uma teoria e prática de produção cultural do final do século XX emergiram de instituições de venda de comida a retalho. E no entanto, isto está longe de ser absurdo, dada a influência do supermercado no cânon da teoria pós moderna. (Alworth, 2010,: p. 311)

No dia 1 de Maio de 2012, muitos portugueses participaram e quase todos assistiram ao maior acontecimento performativo do século XXI, em Portugal. Refiro-me, mas não teria de o fazer dada a amplitude do evento, às ações que decorreram da operação comercial e publicitária da cadeia de supermercados Pingo Doce, ao conceder um desconto de 50% em compras de valor igual ou superior a €100. Os portugueses, por razões diversas, óbvias e inteiramente justificáveis, acorreram em massa aos supermercados, adquiriram o que pretenderam, esgotaram, na maior parte dos casos, o stock dos produtos,

esperaram horas em filas intermináveis e pagaram metade do valor das compras que fizeram. Uns poucos repetiram, tanto quanto o tempo disponível lhes permitiu, a experiência. Presumo que para todos os que, nesse dia, participaram no evento, o Pingo Doce foi (e por razões que explicarei mais à frente continuaria a ser) muito mais do que um supermercado, com um nome familiar, como um tratamento carinhoso entre cônjuges com mais de vinte e cinco anos de casados, mas a terra onde corre o leite e o mel ou o merecido Olimpo. De facto, não foram poucas as tarefas hercúleas, ou sacrifícios, que os clientes tiveram de superar, para não falar das exigidas aos dedicados colaboradores e empregados do Pingo Doce, a saber: disputar produtos, em risco iminente de ruptura de stock e de nervos, decidir ficar ou não com o último produto da prateleira, lidar com o calor, a ansiedade, a competição, a irritação, a excitação sexual, o cheiro a suor e a detergente misturados com o cheiro a bacalhau, chegar finalmente à caixa registadora com o maior número de carrinhos de compras possível, receber o louro dos 50% de desconto (esta só foi uma tarefa hercúlea para quem esteve na caixa ou para quem fez uma segunda hipoteca ao banco para poder participar no evento), arrumar tudo o que se adquirira e consumir tudo dentro dos prazos aconselhados, para não se ficar com a impressão de desperdício do que é dado, que é, paradoxalmente, mais penosa do que o desperdício do que é adquirido¹. Tudo isto, salvo alguns incidentes menores, necessários para iluminar e sustentar a robustez dramática da *acção dramática*, decorreu num ambiente de um mínimo de civismo, uma vez que não houve registo de acidentes ou crimes relevantes, a casa não veio abaixo, por assim dizer, deitando, conseqüentemente, tudo a perder. O Pingo Doce fez-nos sentir deuses ou pelo menos atletas de alta competição ou pelo menos pessoas comuns que, por um dia, reencontraram a sua extraordinária facilidade para juntar 2+2, numa altura em que tudo levava e leva a crer que 2+2 é igual a -2 ou mesmo -3 (é irónico que isso tenha sido conseguido através de uma operação em que 2+2 foi igual a 6) ou pelo menos pobres cuja situação pode, apesar de tudo, não ser tão desesperada e mudar literalmente da noite para o dia. Mas a alguns, sobretudo aos que não foram ao supermercado nesse dia, o Pingo Doce fez-nos sentir cidadãos responsáveis, que, mesmo de barriga vazia, não pactuam com o capitalismo desenfreado no Dia do Trabalhador, filósofos acutilantes, especialmente no âmbito político e ético,

1. Isto é assim porque o beneficiário do produto 'oferecido' sente que o pagamento simbólico é pelo menos o respeito pela matéria (ou seja, pelo seu consumo). Se o bem, pelo contrário, é pago, é um bem, i. e., posso fazer com ele o que quiser. Contudo, alguns consumidores poderão ter sentido o prazer raro de um epicurismo cínico, i. e., o prazer do desperdício de bens, sem o lamento e a culpa psicológicos de uma qualquer incúria causadora ou resultante desse facto (por exemplo, dinheiro mal gasto, excesso de consumismo, esquecimento, má gestão de recursos, etc.).

espectadores desinteressados, ou seja, críticos, espectadores interessados, ou seja, ideológicos, personagens de uma peça de Tchekhov, que, perante a iminência da catástrofe, i. e., a despensa e os bolsos vazios, preservam a magnanimidade do trato e a indiferença por tudo o que possa ultrapassar o ruído da brisa, numa tarde de Verão, e, pelo menos no meu caso, críticos de arte. É claro que, para a maior parte dos que aqui foram referidos, exceptuando-se eu e provavelmente um número muito reduzido de pessoas, a experiência resumiu-se, e ainda bem, aos seguintes aspectos: um gesto publicitário genial, independentemente dos resultados financeiros, um bom negócio, um dia de trabalho talvez não previsto, um acto económico ilegítimo e eticamente discutível, uma acção provavelmente ilegal. Infelizmente, eu não fui ao Pingo Doce, por questões de natureza ética (não, no entanto as mais expectáveis). Uma pessoa convidou-me para fazermos compras a meias e dividirmos despesas e respectivos descontos, ao que, ainda meio a dormir, respondi “Talvez!”. Passados alguns minutos, porém, recebi a mesma proposta de outra pessoa. Por várias razões fáceis de conjecturar, achei que não podia dizer “Sim” às duas, mas não achei que podia dizer “Sim” a uma e “Não” a outra. Evitei, por conseguinte, ir com qualquer uma delas, por razões menos fáceis de supor, até mesmo para mim. Em momentos de alguma perversidade solipsista, arrependo-me desta minha decisão, que teria viabilizado a ilusão de duplicar a poupança, quaduplicando o “rendimento” (estarão estas contas bem feitas e tem isso alguma relevância?), criando-me o bónus adicional de um dilema ético.

Independentemente do significado específico desta experiência para os seus actores e para aqueles que a conceberam, não será arriscado afirmar que o acontecimento excedeu todas as expectativas, ganhando uma autonomia que transformou um acontecimento num agente e extorquiu parcialmente aos agentes, propriamente ditos, o agenciamento, e aos criadores da promoção o domínio exacto do que haviam concebido, não duvidando eu que alguns tenham passado por alguns calafrios na expectativa do resultado final. Com isto não quero de maneira nenhuma sugerir que os consumidores se dirigiram para o Pingo Doce, movidos pelo destino ou por uma inusitada matinal idiotia dominical, e que as suas acções – a aquisição de produtos, etc. – não foram intencionais ou voluntárias. Estou sim a dizer que essa volição e intencionalidade foram, a partir de um dado momento, criadas pelo próprio fenómeno e não especificamente responsáveis por ele. Era como se um pingo doce se tivesse transformado em corrente de mel e outra acção não restasse que consumi-la para dela heroicamente sair. Este fenómeno, que não alinhava no rol de uma habitual crítica de esquerda ao capitalismo neo-liberal, decorre não propriamente da adesão massiva à proposta, da mediatização em

directo e diferido que a mesma obteve e do debate público que suscitou, mas sobretudo da unidade de tempo, espaço e acção que a enquadrou: um dia, 1 de Maio de 2012, Domingo, um lugar, o Pingo Doce, uma acção simples, comprar produtos com um desconto de 50%, num gasto igual ou superior a € 100, uma hipótese, realizar essa acção nesse dia.

A unidade de tempo, espaço e acção, um dos aspectos fundamentais da tragédia clássica, tal como Aristóteles a entendeu, não constitui, a meu ver, uma necessidade dramaturgica reclamada pela exigência de uma coerência estrutural, dramática ou sequer de conteúdo, aspecto sistematicamente assinalado por leituras da *Poética*. É fundamental sim como factor de compressão da existência humana, a um dia, a um lugar e a uma acção e do seu entendimento como tal, independentemente da duração real dessa existência. Se quisermos, esta unidade é uma dose massiva de adrenalina psicológica e física em que as circunstâncias que cingem o sujeito concorrem para que este veja a sua existência resolver-se ali, naquele momento e no que está a ser realizado. “Este dia te fará nascer e morrer” – diz Tirésias a Édipo, condensando superlativamente o que tento desajeitadamente dizer. Não será difícil perceber que, consideradas estas circunstâncias e as suas consequências, aquilo que está em causa não é tanto o reverso da fortuna de que o sujeito é ou não vítima – aspecto algo irrelevante, mas que acaba por determinar o entendimento que hoje temos das palavras “tragédia” e “trágico” – mas a criação de condições que afectam decisivamente a sua coerência e coesão identitárias. Isto é, que nos fazem colocar a questão: “mas afinal este que aqui está a fazer isto, neste lugar, sou eu?”

Não deixando de ser pessoa, ou a mesma pessoa, por ter ido ao Pingo Doce, num passe de hipnose e ilusão (que dúvidas havia acerca da relação custo benefício?, publicidade enganosa?, etc.), quem foi ao Pingo Doce deixou, de algum modo, de ser agente para ser agido pelo fenómeno colectivo em que participou e adquiriu, sem que disso se apercebesse imediatamente, o estatuto de um actor invisível². Mas na realidade que legitimidade há para dizer isto? Não há nada de especialmente estranho em comprar quatro ou cinco ou dez vezes mais do que habitualmente se adquire, se isso for possível, vantajoso e corresponder à nossa vontade, i. e., e de um ponto de vista socrático, se a acção não resultar da

2. Seria interessante, a partir das diversas reportagens televisivas ao longo do dia e de outros registos audiovisuais: câmaras de supermercado e gravações de telemóvel, por exemplo, fazer um estudo, no âmbito da psicologia da apresentação do eu, que se centrasse na análise da relação entre uma relativa inconsciência de se encontrar no começo de uma performance, a consciência de se estar a ser visto e comentado, a consciência de alguns comentários, e a aquisição ou não de uma consciência performativa (i. e., de uma entrega ao papel ou a sua recusa). Esta experiência, aliás, poderia ser estendida às reacções psicológicas e filosóficas dos diferentes agentes (actores, actores–espectadores e espectadores) ao fenómeno.

ignorância e ou do constrangimento³, dispensando-se nesse pressuposto, aliás, o recurso ao argumento da necessidade, do consumo e destino daqueles bens, debate que, geralmente, nos conduz a um discurso moralista de esquerda, muitas vezes e surpreendentemente, proferido por pessoas de direita. Não, de facto, não há, mas o que tornou o acontecimento do Pingo Doce num acontecimento performativo, sem que por isso ele tenha deixado também de ser um acontecimento publicitário e comercial, não foi o frenesim entusiástico das compras, mas a equação entre os ingredientes internos da estratégia publicitária, que já aqui entendi como condições dramáticas essenciais da acção trágica, a sua mediatização, presumo que largamente inesperada, e o debate público que suscitou. Os dois últimos aspectos remetem, por assim dizer, para o aparecimento do espectador em cena, também ele inesperado e criado no momento, mas, invariavelmente e já, porque na realidade sempre o foi, emancipado ou pretendendo sê-lo. Este espectador emancipado traduziu o fenómeno, distanciando e distanciando-se dele, mesmo quando nele participou activamente. O espectador emancipado (o que foi e o que não foi ao Pingo Doce) foi maioritariamente crítico da hipnose colectiva por esta não ter atingido ainda o seu estado de emancipação: as pessoas participaram num delírio colectivo que as privou de uma consciência crítica e cívica, manobradas pela máquina capitalista; displicentemente esteta: o evento serviu como uma homenagem ao supérfluo, como oportunidade para exhibir uma indiferença activa, face à corriqueira necessidade quotidiana, e como motivo para uma crítica a uma mistura não higiénica das classes, independentemente, é claro, da sua incomensurabilidade psicológica e intelectual; filosoficamente cínico: o fenómeno foi o que foi, ponto. Não é difícil perceber que o último estado de emancipação é o mais difícil de atingir, não essencialmente por se exprimir através de um argumento tautológico que não diz muito, enfatizando, porém, a dificuldade de encarar o óbvio, mas porque deflaciona os acontecimentos e os factos, retirando-lhes o significado ou um possível significado. Num certo sentido, torna a própria posição do espectador, como agente hermenêutico e comunitário, insustentável e confere aos fenómenos uma espécie de indiferença factual de *facto*, ou seja, uma coisa nem é boa nem é má, não significa nada para lá do que é, é. Não há qualquer ilusão criada ou a criar, e por conseguinte não há qualquer jogo ou transacção simbólica, a jogar, a manter, a explicar ou a desconstruir. O imperativo é ver, mas isso, pasmem-se, só é dado a alguns.

3. É claro que o constrangimento pode assumir muitas formas e existe uma diferença assinalável entre eu saltar da minha varanda, porque alguém me ameaça com uma arma, e eu saltar da minha varanda por causa de um vento ciclónico súbito ou, situação ainda mais radical, mas curiosamente doce, porque quero aterrar num cheesecake gigante.

Aparentemente, a melhor maneira de suscitar este tipo de reacção é apontar para uma espécie de singularidade e unicidade materiais dos sujeitos, dos objectos e das experiências, e portanto para a sua não consequência, ou para a sua resiliência a serem explicados, e portanto para a sua transcendência. Pressupondo diferentes perspectivas sobre o que é a obra de arte, por exemplo, assiste-se periodicamente a teorias e objectos que promovem, entre outras, uma ou outra posição. Mas o resultado expectável desta experiência não é, como já disse, fácil de atingir, dada a má convivência entre os seres humanos e o mutismo real e a materialidade do mundo material. Quando a esse mundo material acrescentamos uma interacção não diferida e não mediada de seres humanos, que se dão a ver mutuamente, como no caso de uma performance ou um evento teatral, então a missão é impossível. Por outro lado, aderir a essa experiência de emancipação, através de objectos que assinalam essa intenção, i. e., apontam para a sua singularidade ‘muda’, é proceder a uma encenação dos mesmos o que inevitavelmente os coloca numa situação de performatividade ou teatralidade imanente, abrindo-lhes o caminho de promotores de experiências e histórias.

Para o esteta displicente, uma espécie natural e obrigatoriamente em vias de extinção, o fenómeno pingo doce é mais um exemplo da derivação lamentável da tragédia em farsa, por força da repetição e da mistura dos estilos e protagonistas, e uma oportunidade de, salvaguardada a distância intelectual e a não contaminação emocional, ter o salão privilegiado para participar numa experiência sociológica que atesta a assimetria entre o rigor da necessidade e o entusiasmo da acção oportunista, por um lado, e a independência ética e estética, por outro. O esteta displicente oscilou entre o que foi “só para ver”, o que foi mas diz: “Eu fui, mas só comprei garrafas de vinho Esporão Reserva e Ferrero Rocher” e o que foi ou não foi, mas passou o dia no *facebook* a actualizar os produtos, em ruptura de *stock*. A única dificuldade real para o esteta displicente (que é aquela que me leva a pensar que eu não pertença a esta categoria) é que, percebendo embora a dimensão performativa do evento, não consegue ainda abdicar da categoria do belo e, por isso, lamenta essa ausência, transferindo esse evento para a insularidade exótica de uma curiosidade transestética, pertencente ao folclore pós-moderno. Evidentemente, tem alguma dificuldade em aceitar a posição segundo a qual isso não é uma curiosidade, mas sim o caso:

De igual modo, a arte falhou na realização da utopia estética dos tempos modernos, transcender-se e tornar-se uma forma ideal de vida. (Num passado distante, é claro, a arte não tinha a necessidade de auto-transcendência, nem a necessidade de se tornar uma totalidade, uma vez que essa totalidade já existia – na forma de religião.) Em vez de ser subsumida por uma idealidade transcendente, a arte dissolveu-se no seio de uma estetização geral da vida quotidiana, cedendo o caminho à pura circulação

das imagens, uma transestética da banalidade. De facto, a arte enveredou por este caminho ainda antes do capital... (Baudrillard, 1993, p. 12-13).

Finalmente, temos o espectador emancipado mais comum e alegadamente descendente da tradição brechtiana, i. e., participante e comentador activo do evento (quer nele tenha realmente participado quer só a ele tenha assistido). A este, seja ele uma pessoa ou uma entidade, os *media*, devemos uma parte considerável do alcance comunitário do evento e da sua magnitude emocional, no que proporcionou de debate político e ético, polarizando inequivocamente a atenção dos portugueses, motivando reacções, obnubilando outros eventos e protagonistas, supostamente mais dignos de consideração nesse dia, e conferindo um conceito dramaturgicamente nuclear que proporciona, quando conjugado com o que já referi relativamente à unidade de tempo, espaço e acção, a sustentação da afirmação que abre este texto e a definição daquilo que apelidei de *acção dramática*. O conceito é o de contaminação, tão oportuna, ameaçador e sedutoramente presente na feliz expressão “pingo doce”.

O desdobramento e desmembramento, na justaposição de diferentes reportagens sobre o evento, em diferentes canais a quase todas as horas, permitiu que o acontecimento adquirisse uma autonomia expressiva (*performatividade* ou teatralidade) própria e uma ubiquidade intermedial que, por assim dizer, incluiu todos os portugueses na experiência. Esta autonomia expressiva não aconteceu apenas nos *media* que, natural e obrigatoriamente, seleccionam, editam e interpretam materiais e conteúdos, excedendo a realidade, ela verifica-se no próprio acto que se modifica, transforma e evolui, uma vez que adquire uma consciência de si que lhe chega do exterior. Assim, ter ido às compras naquele dia correspondeu progressivamente ao sentimento de estar a participar numa experiência única e irrepetível no seu todo e nas suas diferentes partes, porque em permanente mutação. Aqui, a ruptura de *stocks*, à medida que o dia avança, constitui a razia material e semântica ao supermercado (como está implícito no nome do programa televisivo que cito numa das epígrafes a este texto) e a metáfora autêntica para a impossibilidade real de repetir a experiência, quanto mais não seja pela exaustão e esgotamento de parte da matéria prima. É a imagem exacta do sentido das palavras de Peggy Phelan ao referir que “o ser da performance é-o no seu desaparecimento” (1996, p. 146). Mas inversamente e porque, de repente, a questão já não se centra nas compras, a ruptura de *stocks* é irrelevante porque o fenómeno ultrapassou os seus limites físicos para contaminar outros lugares, a rua, os *media*, a *net* e os seus fóruns sociais, e os actores destes lugares. Esta contaminação acrescentou ao evento a dimensão comunitária de fórum ético e

político, mas, do ponto de vista da sua lógica de disseminação ou proliferação, ele não é diferente do anterior, i. e., da orgia familiar do consumo passou-se à orgia comunitária do comentário. Não me interessa paliar ou enfatizar a observação moral implícita na utilização do conceito de orgia, do qual pretendo apenas captar a dimensão de fenómeno aglutinador que se sobrepõe aos indivíduos e os congrega, *a posteriori*, em torno de um secretismo e cumplicidade necessários, relativamente a uma acção peculiar (transgressora, ritualista, marginal, arriscada, promissora, etc.). Julgo ser despidendo apresentar mais razões para o primeiro aspecto, ou seja, para a dimensão aglutinadora do evento e para o seu efeito de desdobramento mediático centrífugo que ampliou ainda mais essa dimensão. Mas não é imediatamente visível perceber de que modo o evento pingo doce evidenciou também a operatividade do segundo aspecto, congregando, numa atitude centrípeta, os indivíduos numa cumplicidade mais ou menos secreta, ou pelo menos íntima e privada, decorrente da participação colectiva numa acção peculiar. Porém, não julgo ser errado pensar que durante uns dias, alguns portugueses se dividiram entre três tipos de pessoas: os que tinham ido ao Pingo Doce, defendendo pública ou familiarmente a sua acção, em virtude dos benefícios obtidos, que eram óbvios, os que tinham ido, mas num dado momento, em virtude da dimensão pública do evento e das imagens de caos consumista, difundidas em formato de reportagem de *reality show*, sentiram um certo mal-estar por nele terem participado, e os que não tinham ido mas tinham participado directa ou indirectamente no comentário ao evento, sentindo-se civicamente orgulhosos ou, íntima e paradoxalmente, decepcionados por não terem aproveitado a oportunidade que suscitou, pelo contrário, tanto debate. Entre o argumento da necessidade e o sentimento da vergonha, alguns, pertencentes aos três grupos, terão sentido, porém, o desconforto maior decorrente da inflação desmesurada do significado de uma acção e dos seus efeitos. Uns sofreram a ressaca da hipérbole e outros entregaram-se ao domínio da parábola (o que é que isto diz ou faz de mim?). Afinal, os produtos, como as opiniões, vão sendo consumidos ou perdem o prazo de validade, e, no momento em que escrevo (quase um ano depois), não restarão mais do que uns vestígios ou fantasmas de empresa tão gloriosa (entre os quais este próprio texto). Aliás, esta é a razão pela qual esta não é uma verdadeira orgia, mas uma simulação de uma orgia. De um outro ponto de vista, como alguém disse, o futuro pertence aos fantasmas, i. e., a prateleiras vazias com muitas pessoas, ou a prateleiras repletas sem quaisquer criaturas.

No entanto e da perspectiva da psicologia social, talvez não seja disparatado especular se o evento pingo doce não terá contribuído mais, ou pelo menos tanto, para a tão benéfica paz social que alguns agentes políticos alardeavam como mais

valia dos cidadãos portugueses, face às medidas perante a crise, por oposição à Grécia ou à Espanha, do que a retórica da necessidade e da regulação dos excessos propalada por esses mesmos políticos. Neste sentido, o Pingo Doce cumpriu, inadvertidamente e com riscos consideráveis para as suas instalações e produtos, a função central do teatro clássico ao possibilitar o contexto circunscrito e inócuo, primeiro nas suas lojas, depois nos diferentes lugares de disseminação da informação, para a sublimação ou catarse de um desejo de revolta contra a austeridade e, pela mesma razão, mas paradoxalmente, para uma consciência resignada, mas real, da necessidade de mais austeridade. Quer dizer, o fenómeno pingo doce conteve, por mais algum tempo, os surpreendentes acontecimentos posteriores, aparentemente insuspeitos na sociedade portuguesa, tão exoticamente rotulados de manifestações inorgânicas, por obedecerem curiosamente ao exercício do livre arbítrio das pessoas, sem condicionantes de orientação ideológica. O problema, no entanto, é que, neste caso, a poupança, eticamente associada às ideias de respeitabilidade e correcção (Duarte, 2002, p. 374), surge inextrincavelmente equacionada não com uma restrição do consumo, mas com um incentivo muito persuasivo ao maior consumo possível, o que, apesar do caos das compras, situa as acções desse dia na categoria pacífica e politicamente correcta de acções orgânicas, independentemente da sua racionalidade e da sua liminaridade constitutiva.

Esta liminaridade, *liminality*, conceito de Victor Turner em *The Ritual Process* (1969), caracteriza uma posição *in between*, onde nada é apenas o que é, porque o espaço é de transição e o que o habitam são seres e objectos em trânsito e transitórios⁴. O corpo é objecto de uma espacialização que decorre da plenitude da sua estimulação sensorial e da fantasia, numa experiência total de *embodiment*. Situando-se numa posição intermédia, o espaço liminar proporciona, porém, uma experiência carregada de sentidos e consequências éticas, porque é um espaço internamente completo, paradoxal, ambíguo e ambivalente, de onde o sujeito sai outro. Talvez o que procuro dizer não encontre melhores palavras do que em Don DeLillo, *White Noise*, em que a personagem Murray se refere à experiência de estar no supermercado do seguinte modo:

Tibetans believe there is a transitional state between death and rebirth. Death is a waiting period, basically. Soon a fresh womb will receive the soul. In the meantime the soul restores to itself some of the divinity lost at birth.' [...] 'That's what I think of whenever I come in here [supermercado]. This place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of

4. "As entidades liminares não estão aqui ou ali; elas não são uma coisa nem outra e encontram-se no intervalo de posições certificadas e ordenadas pela lei, pelo costume, pela convenção e pelo ritual" (Turner, 1969, p. 95).

psychic data. [...] ‘Everything is concealed in symbolism, hidden by veils of mystery and layers of cultural material. But it is psychic data, absolutely. The large doors slide open, they close unbidden. Energy waves, incident radiation. All letters and numbers are here, all colors of the spectrum, all the voices and sounds, all the code words and ceremonial phrases. It is just a question of deciphering, rearranging, peeling off the layers of unspeakability. Not that we would want to, not that any useful purpose would be served. This is not Tibet. Even Tibet is not Tibet anymore. (1984: p. 38)

Falamos, pois, de um espaço de revelação - “it’s full of psychic data” – no qual se verifica uma vacuidade utilitária do revelado – “not that any useful purpose would be served”: um espaço religioso e teatral.

Até este momento, tenho usado, mais ou menos explicitamente, aspectos fundamentais da explicação da tragédia, por Aristóteles, da transformação operada no género por Eurípides, da compreensão do teatro por Artaud e Brecht, e, sobretudo, do vocabulário e argumentação dos *performance studies*⁵ para caracterizar a *shopping performance*, do domingo 1 de Maio de 2012, nos supermercados da cadeia Pingo Doce. Assim, julgo agora ser aceitável que o que aconteceu, independentemente das intenções dos seus criadores, foi uma performance e, mais importante do que isto, de que a razão porque aconteceu de um dado modo deve ser procurada no modo particular de operar do teatro e da teatralidade, como elemento emergente das situações e espaços *in between*. Parece claro que o trunfo fundamental da promoção foi o despoletar de um sentimento de poupança associado a um desejo de ilusão, não através de um objecto ficcional, mas através de uma *imersão* em acções reais e irrepetíveis. A ilusão resultou de condições conjunturais relacionadas com a crise que, não obstante o benefício óbvio para os clientes, inflacionou o seu significado de modo exponencialmente. Contudo, esta ilusão não é necessariamente um fenómeno de irracionalidade não consciente ou indulgente, como Brecht procurou denunciar, correspondendo antes a um processo de auto-ilusão e de *wishful-thinking* que só são irracionais enquanto voluntários e conscientes de si. A necessidade justificou o sacrifício do consumo, e os excessos correspondem ao conceito de *treat* de Daniel Miller (1998), são uma guloseima que é justificada e compensada por tudo o que se fez por amor, nomeadamente ir às compras⁶, mas que naquele dia atingiram os limites da *extravaganza*.

5. As referências, embora indirectas, são, sobretudo, Richard Schechner, na consideração de que uma performance é um comportamento que é *twice behaved*, e Peggy Phelan que, contrariamente, enfatiza o carácter irrepetível da performance (1996, p. 146-147).

6. Daniel Miller tem conduzido diversos estudos no domínio da etnografia e antropologia do consumo. Uma das suas ideias mais difundidas é a de que ir ao supermercado, sobretudo no contexto das compras para as necessidades de uma família, corresponde a um acto de sacrifício traduzido num acto de devoção, normalmente do membro familiar que detém maioritariamente essa responsabilidade, para com os outros membros do núcleo familiar. Nesse sentido, ir às compras é um acto de amor, é fazer amor no supermercado. A este propósito, ver, por exemplo, *A Theory of Shopping*, pp. 15-23.

Por outro lado, como terá ficado claro mais acima, não considero que a acção desta performance tenha sido apenas o acto de comprar e aquilo que designei por simulação de uma orgia, para a qual terão contribuído outros incidentes menores – gritos, disputas, linguagem inapropriada, consumo de bebida e comida *in loco*, desrespeito por determinadas regras, sexo em público (será possível acreditar que não aconteceu?), etc. – mas fundamentalmente a equação entre estes dois factores e a divulgação mediática e debate que suscitaram. Estes aspectos não são irrelevantes, no sentido em que justamente criaram o *frame* estético, ético e sociológico da performance, aspecto considerado decisivo por exemplo por Richard Schechner: “A noção fundamental é a de que qualquer acção que é enquadrada, apresentada, sublinhada, ou exibida é uma performance” (2002, p. 2). Em todo o caso, não é ainda em virtude da definição abrangente de Schechner que este aspecto me interessa realmente. De facto, o que a mediatização do evento-espectáculo permitiu foi um modo de percepção do próprio evento que expandiu a experiência de imersão dos que nele estiveram envolvidos, sobretudo dos que, tendo ido ao supermercado, se comentaram e reviram em *posts* de *facebook*, reportagens, debates e *sketches* cómicos. O modo de expansão da *performance* não só se enquadrou no paradigma do que se designa por intermedialidade, no sentido em que para ele concorreram diversos *media*, mas promoveu também um modo de recepção que é ele próprio intermedial e no qual o corpo, em primeiro lugar, é um *medium* entre *media* e joga a consciência de si entre o que experimentou e o que vê e ouve de si, movendo-se e ajustando-se *in between*.

Importa finalmente perceber mais concretamente as razões pelas quais decidi compreender o episódio que descrevi como uma performance e os motivos por que considero que o vocabulário recente do teatro e da arte podem acomodá-lo nos seus termos. Afinal, como disse Arthur C. Danto, cinquenta anos antes não teria sido possível discutir as *Caixas Brillo*, de Andy Warhol, como objectos de arte e o que motivou essa possibilidade foi, *malgré* Warhol, uma certa teoria da arte (2007, p. 94-95).

Em primeiro lugar, a arte e o quotidiano constituem, no tempo presente, os lugares de uma secularização da transcendência. Neste sentido, ir às compras ao supermercado, em família, num domingo, ou ao futebol, ou ao museu, são os equivalentes próximos de assistir à Eucaristia ou participar num ritual religioso. São actos comunitários em que podem ser vividos momentos insuspeitos de revelação.

Em segundo lugar, e considerando o fenómeno específico do pingo doce, o acontecimento, tal como o descrevi, apresenta-se como exemplo possível da configuração transdisciplinar e fluida dos objectos da nossa contemporaneidade

artística e como paradigma da experiência (recepção, consumo) que eles promovem. Esta experiência e as suas modalidades é, por vezes, aliás, o próprio objecto e o caso da performance é, a este respeito, emblemático. Esta narrativa é simultaneamente, e por razões que será aqui despicando desenvolver, eufórica e melancólica. *Grosso modo*, é eufórica na medida em que conduz a uma produção de discurso sobre a arte sem precedentes e a um modelo de produção artística que se afirma na reprodutibilidade, na citação e, sobretudo, na participação integrada de diferentes procedimentos, meios e objectos e na coincidência entre criação e recepção e arte e vida. É melancólica no sentido em que, com todas as consequências daí provenientes, lamenta a desagregação da autonomia do objecto de arte que, pelo contrário, passa a existir numa permanente situação teatral.

Provavelmente, ninguém diagnosticou e descreveu melhor esta situação do que Michael Fried no famoso ensaio *Art and objecthood*, originalmente publicado na *Artforum* em 1967. Este ensaio viria a ter consequências decisivas na compreensão não apenas dos artistas que Fried procurava então entender, Donald Judd, Carl Andre, David Smith, Anthony Caro, Frank Stella, entre outros, então rotulados de Minimalistas ou ABC Artists, mas também no entendimento do próprio modo de funcionamento do teatro e da performance, que operam através do que se designa por “teatralidade”. A tese fundamental é a de que a arte pós-moderna é irremediavelmente teatral⁷, porque nela reside uma teatralidade imanente. Este aspecto, que Fried antecipa e observa nos artistas já referidos, é também o que ele lamenta, uma vez que isso contribuiria, em última análise, para a desagregação das artes. Descrevendo a posição na qual surge o teatro, “O que resta entre as artes é teatro” (1998, p. 164), o autor declara o perigo desta posição, “O sucesso, e mesmo a sobrevivência, das artes tem dependido cada vez mais da sua habilidade para derrotar o teatro” (1998, p. 163), e descreve uma espécie de natureza parasítica e infecciosa do teatro: “A arte degenera assim que se aproxima da condição do teatro” (1998, p. 164)⁸. Michael Fried deplora assim a passagem de um «estado estético» e autónomo da arte e dos objectos de arte, de inspiração kantiana, que ainda vê no modernismo, para uma situação que passa a pertencer ao *espectador* e em que noções como presença, interacção com o objecto, situação espacial, experiência, encenação, performatividade, passam a ser essenciais para a experiência da arte e dos seus objectos, obrigando a novas categorizações e definições (instalação, *performance*, *site-specific*, *mixed media*,

7. Veja-se, por exemplo, o texto «Uma arte irremediavelmente teatral», em Um Teatro sem Teatro, catálogo da exposição homónima, presente no CCB, em 2007.

8. “What lies between the arts is theatre”; “The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre”; “Art degenerates as it approaches the condition of theatre”.

intermedia). Ora estas noções pertencem ao vocabulário clássico e contemporâneo do teatro e julgo ser essa a razão que conduz Fried aos postulados que acima transcrevi. Mas o que Fried não parece estar a fazer é um lamento crítico contra aquilo que julga aparentemente catastrófico nalguns artistas. Pelo contrário, aquilo que está inevitavelmente a fazer é a descrever uma condição da arte depois dos modernistas, em geral, e dos artistas que discute, em particular. Assim este modo de existência *in between*, que caracteriza o teatro e afecta as artes, não é evitável e passa também a ser a condição de existência e “degeneração” de ambos. Ao mesmo tempo, trata-se de uma condição para a existência do objecto, do próprio objecto, e da sua exaustão expressiva e ontológica. Provavelmente devedor ainda do seu ímpeto dionísio, ou como figura emblemática da própria desconstrução, o teatro aparece, por conseguinte, como uma força disruptiva do próprio contexto que o constitui, assinalando paradoxalmente dois aspectos que me parecem essenciais para o entendimento da arte e do teatro, sobretudo depois do final do século XIX: a ausência de características intrínsecas, que definam inequivocamente o objecto e a sua pertença à arte e a autonomia “solipsista” do objecto.

A inquirição sobre o que constitui as características, as funções ou os objectivos essenciais de um determinado objecto não constitui uma utopia ingénua, para apaziguar as ansiedades da produção, da identidade e da pedagogia. No entanto, tentativas inúmeras de conferir ao exercício uma aplicabilidade no domínio da arte revelaram, de um modo ou de outro, a circularidade dos argumentos; o recurso a parcerias, em que o elemento eleito é supostamente mais estável e útil; a incomensurabilidade dos critérios e a impossibilidade taxinómica, entre objectos diferentes de uma mesma classe, no mesmo contexto espaço-temporal ou num contexto diferente; e a satisfação, mais ou menos feliz, de quem deixa a questão em aberto cada vez que pretende resolvê-la desse ponto de vista. A razão por que isto é assim não se prende propriamente com a ideia de que os artistas fazem coisas sobre as quais não sabem falar ou sobre as quais falam apelando a argumentos que não são admissíveis pela racionalidade lógica e argumentativa, como, desde logo, o *Íon* de Platão introduz, mas de uma abordagem essencialista, que aqui interrogo. Pelo contrário, aquilo que julgo pertinente é uma plasticidade descritiva (ou teórica) de fenómenos que são sempre fundamentalmente distintos e precisam ser acomodados por um conhecimento analítico, porque reclamam uma existência determinada, i. e., querem ser vistos de certo modo. A disparidade heteróclita dos objectos e acções actuais exige essa atitude teórica mais do que nunca e coloca-nos, evidentemente, face a outros problemas cuja acutilância assume uma maior expressão, como a possibilidade de distinguir arte e vida ou o

fundamento das escolhas e das elisões. Por outro lado, num contexto que excede o da arte, esta consciência da precariedade de factores identitários, determinantes ou intrínsecos, impele para um movimento que tende a eleger a diferença como marca distintiva da contemporaneidade, mas que na afirmação enfática da sua especificidade não pode cometer o erro ético de se julgar ou o único discurso possível para o entendimento do mundo, ou um discurso fragmentário e disperso, sem qualquer espécie de centro, e por conseguinte de responsabilidade ética. O falologocentrismo, denunciado por Derrida e centrado na ilusão do primado da presença enunciativa no enunciado oral, não parece poder ser substituído pela indiferença ou pela estridência afirmativa de discursos sectários, minoritários ou marginais que não se reconhecem em qualquer tradição. Uma descrição dos objectos e das acções segundo uma metodologia que os entende e procura descrever na sua especificidade, mas que igualmente os vê e revê numa lógica de paradigmas identificáveis, que por vezes se sobrepõem e repetem, como propôs Thomas S. Kuhn a propósito das evoluções no domínio da ciência, em *The Structure of Scientific Revolutions*, parece ser uma atitude mais prudente e operativa. A minha tentativa arriscada de entender o episódio pingo doce é prudente nesse sentido, uma vez que não reclama propriamente uma identificação artística, mas descreve um fenómeno recorrendo a um vocabulário excêntrico ao contexto da ocorrência do fenómeno. Cria, assim, problemas em dois domínios, testando a sua resistência e provocando a sua mobilidade.

Em todo o caso, face à natureza heteróclita e híbrida dos objectos artísticos e de coisas que se aproximam de uma existência artística, a experiência da arte resulta, penso eu, da percepção da singularidade necessária das suas ocorrências, i. e., da aparência única da sua necessidade, tal como nos surge num dado momento, ainda que seja numa experiência do quotidiano, independentemente da sua variabilidade, e tal como, por nos aparecer, constitui e revela o mundo e nos constitui e revela. Neste sentido, talvez ofenda o nosso desejo de transcendência citar estas palavras de Heidegger num ensaio em que falámos de um dia glorioso no Pingo Doce, mas, por outro lado, é possível que não tenhamos falado de coisas substancialmente diferentes: “O templo, no seu estar-aí, concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido” (1991, p. 33).

Afinal quem nunca sentiu o mistério de portas que, encerrando-se atrás de nós, se abrem suavemente à nossa passagem?

Referências

- Alworth, D. J. (2010). *Supermarket sociology*. *New Literary History*, 41, 301-327.
- Baudrillard, J. (1993). *The Transparency of Evil – Essays on Extreme Phenomena*. Trans. James Benedict. London and NY: Verso.
- Danto, A. C. (2007). *O mundo da arte*. In Carmo D'Orey (Ed.). *O Que É a Arte? Uma Perspectiva Analítica* (pp.79-99). Lisboa: Dinalivro,.
- DeLillo, D. (1984). *White Noise*. NY: Penguin Books.
- Durte, A. (2002). *Daniel Miller e a antropologia do consumo*. *Etnográfica*, VI (2), 367-378.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1991). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Miller, D. (1998). *A Theory of Shopping*. Ithaca and, NY: Cornell UP.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked – The Politics of Performance*. London and NY: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies – An Introduction*. NY and London: Routledge.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Data receção: 20/12/2019
Data aprovação: 16/04/2020

Procurar a identidade através das imagens: I don't live here anymore

Marta Cordeiro

Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.145-156>

Resumo

O artigo procura contextualizar o humano enquanto “ser dividido” – entre a totalidade e a falta; entre corpo e mente - e discutir a ideia de identidade contemporânea enquanto projeto. Utiliza a hipótese de Paul Ricoeur relativamente a uma possível “identidade narrativa”, feita da mesmidade e da ipseidade, e associa a construção identitária à construção da aparência/ corpo. Para isso, analisa os percursos de construção dos sujeitos na contemporaneidade. Discute o trabalho do artista plástico Ugo Rondinone, na série I Don't Live Here Anymore (série de fotografias em que o rosto do artista é adicionado a corpos de modelos, retirados das imagens que circulam nos media) enquanto possibilidade de metáfora acerca da procura de construção da identidade e aponta as possibilidades da imagem enquanto motor de busca permanente dessa construção identitária.

Palavras-chaves: identidade; corpo; Ugo Rondinone; imagem.

Abstract

The article seeks to contextualize the human as a "divided being" - between the totality and the lack; between body and mind - and discuss the idea of contemporary identity as a project. It uses Paul Ricoeur's hypothesis regarding a possible "narrative identity", made of sameness and ipseity, and associates the construction of identity with the construction of appearance / body. For this, it analyzes the construction routes of the subjects in the contemporaneity. Discusses the work of the plastic artist Ugo Rondinone in the series I Don't Live Here Anymore (series of photographs in which the face of the artist is added to the bodies of models, taken from the images that circulate in the media) as a possibility of metaphor about the search of identity construction, and points out the possibilities of the image as a permanent search engine of this identity construction.

Keywords: identity; body; Ugo Rondinone; image.

1. Ser um sendo dividido

É possível que uma das definições plausíveis de humanidade se encontre com a ideia de busca ou procura permanente. N'Ó Banquete, Platão coloca no discurso de Aristófanes a explicação do sentimento de incompletude do humano, dizendo ter existido, em tempos, a raça andrógina, composta por masculino e feminino em que,

Cada homem, no seu todo era de forma arredondada, tinha dorso e flancos arredondados, quatro mãos, outras tantas pernas, duas faces exatamente iguais sobre um pescoço redondo e, nestas duas faces opostas, uma só cabeça, quatro orelhas, dois órgãos sexuais, e tudo o resto na mesma proporção. (Platão, 1986, p.59, 190a)

Estes seres esféricos, vigorosos e corajosos, desafiaram os deuses e, em consequência, Zeus decidiu ferir a força desta raça, separando em dois o que antes era uno: «De cada vez que cortava um, ordenava a Apolo para lhe voltar a face e o pescoço para o lado do golpe, a fim de que, vendo-o, o homem se tornasse mais humilde» (Platão, 1986, p.61, 191a) e curava-lhe a feridas, deixando o umbigo como memória do castigo. Desde essa época, cada metade procura a outra, desejando fundir-se nela e é o Amor o veículo desta tentativa de união, «O amor tende a reencontrar a antiga natureza, esforça-se por se fundir numa só, e por sarar a natureza humana» (Platão, 1986, p.62, 191d).

É possível que qualquer das definições que designam a identidade humana se fundem em mitos ou lendas. Trata-se, muitas das vezes, de explicar o sentimento que se encontra por debaixo da ideia de identidade, frequentemente relacionado com o pressentimento de uma “falha”, uma “fenda” que não se pode remediar. O sentimento de ser humano está saturado da intuição de uma dilaceração primordial, a que muitas narrativas vão respondendo ou encontrando justificação (não sendo de excluir a possibilidade inversa, a de a cultura criar ou alimentar a ideia de uma angústia primordial). George Steiner (2015) utiliza a metáfora da «nostalgia do absoluto» ou da «tristeza do pensamento» para designar a necessidade de encontro com o metafísico, ou para justificar a impossibilidade de deixar o trabalho do pensamento e apaziguar a procura infinita – sendo o infinito a tarefa eminentemente humana, a «tarefa infinita» como motivo da filosofia ocidental¹.

As cisões que formam o humano serão várias (desde a narrativa que apresenta o homem cortado em dois e justifica a busca pela metade amada – justifica o amor dos amantes) mas, pelo menos duas delas, podem ser tidas como universais: aquela que implica a separação do humano de uma totalidade mítica e uma outra, em que duas substâncias que são o sujeito se encontram como estranhas, o corpo e a mente.

A arte – ou a identificação do sujeito com a imagem – é o meio e o momento em que o indivíduo se separa da amálgama da Natureza, colocando-se na posição de artista e de espectador. A propósito do mito de Narciso, Rosalind Krauss (1999, p.90) reconhece na verticalidade do corpo humano a possibilidade do indivíduo ser «sujeito da contemplação», conquistando a distância necessária ao domínio (através do olhar) e à reflexão crítica, por oposição aos animais, obrigados a tocar o que veem.

De forma ainda mais evidente, a mão negativa impressa na Gruta de Chauvet² implica um processo de distanciamento em relação ao todo, um recuo e um impulso

1. Referência ao conceito de Edmund Husserl. (Husserl, 1935).

2. Pinturas rupestres das paredes de uma gruta francesa; encontram-se representações de mãos em negativo e positivo.

que impele o Homem no sentido da construção icónica de si. Marie-Jose Mondzain descreve o processo isolando três momentos: a mão que se posiciona; o sopro; o retrato. Desta triologia resulta a produção da sua imagem, a possibilidade de se dar a ver «como um traço vivo separado de si» (Mondzain, 2010, p.53)³. Neste sentido, e segundo a autora, o importante é o gesto inaugural e a imagem como gesto constitutivo que isola o sujeito falante e desejante, permitindo-lhe o reconhecimento de si e do outro.

Este sujeito separado do todo convive, dentro das suas fronteiras, com a dissidência das matérias que o compõem, cisão histórica e culturalmente realizada mas que acompanha o sentimento de ser humano.

Na moral socrático-platónica a inevitabilidade da procura é constante: a procura do amado, a procura de união ao Universal, sendo a alma conduzida pelo desejo de Verdade até ao encontro com o que lhe é semelhante. No Fédon, a pretexto de narrar o episódio da morte de Sócrates, Platão apresenta, pela primeira vez e de forma sistemática, as razões que justificam a imortalidade da alma. Ao longo do último diálogo que mantém com os discípulos, Sócrates avança quatro argumentos que justificam a teoria e separam a natureza imortal da alma da condição perecível do corpo. Através da alma, seria possível encontrar a verdade; o corpo, visto como o polo negativo, não seria mais que uma prisão da alma:

Inúmeros são, de facto, os entraves que o corpo nos põe, e não apenas pela natural necessidade de subsistência, pois, também doenças que sobrevenham podem ser outros tantos impeditivos da nossa caça ao real. Paixões, desejos, temores, futilidades e fantasias de toda a ordem – com tudo isso ele nos açambarca, de tal sorte que não será exagero dizer-se, como se diz, que, sujeitos a ele, jamais teremos disponibilidades para pensar. (Platão, 2001, p.52)

Caberia ao filósofo um esforço no sentido de, ao longo da vida, permitir o mínimo contacto entre alma e corpo, não deixando que as necessidades do segundo corrompessem a primeira e, deste modo, preparar-se para a recompensa da vida ao lado dos deuses e demais homens sábios. Aquele que, na terra, se deixasse corromper pelos desejos do corpo, sofreria o castigo despenhando-se no abismo do Tártaro, donde não mais regressaria⁴.

Relativamente à justificação da imortalidade da alma, a primeira ideia é a de que todas as realidades nascem do seu contrário e, tal como o justo nasce do

3. «Se retirer pour produire son image et la donner à voir aux yeux comme une trace vivante séparée de soi».

4. Os que, em terra, haviam cometido grandes crimes (homicídios, roubos), despenhar-se-iam no Tártaro; os que, não vivendo de forma exemplar também não tivessem cometido faltas (tão) graves, permaneceriam em Aqueronte, um lago à beira do qual aguardariam até se purificarem. Mas, para os que houvessem cometido um grande crime num momento de cólera e dele se houvessem arrependido durante a vida, existiria uma segunda oportunidade: depois de, por um ano, permanecerem no Tártaro, regressariam a Aqueronte até se purificarem (Platão, 2001, pp.117-118).

que era injusto, ou o maior do menor, também o “estar morto” decorre do “estar vivo”. Assim, e de forma recíproca, também o vivo nasce do morto, donde, seríamos levados a considerar o facto da alma sobreviver à morte do corpo e vir a animar a geração dos vivos. Este primeiro argumento encontra seguimento no segundo; nesta fase do diálogo, Sócrates isola determinados conceitos – a Igualdade, o Bem, o Belo -, impossíveis de serem apreendidos pelos sentidos e, observando que os indivíduos se encontram na posse destes conceitos apesar de não terem possibilidade de os conhecer por intermédio da experiência conclui que, durante a vida terrena, o ser humano recorda conhecimentos que estavam na posse da alma, antes de esta incarnar no corpo. Assim, a alma existiria antes do corpo e conhecer seria recordar. Seguidamente, Sócrates distingue a natureza do corpo e da alma: o corpo é material, visível e a alma invisível e não material. Aquando da morte, o corpo segue o caminho do que lhe é semelhante, corrompendo-se e decompondo-se; a alma, que se assemelha ao divino, por não ser uma substância composta, manteria a sua identidade e não encontraria um processo de decomposição, ou seja, não morreria. O último argumento, que retoma a ideia do anterior, defende que a natureza da alma é idêntica à das ideias puras. Aceitando que é a alma que, ao manifestar-se no corpo, lhe confere vida, jamais aceitaria algo de natureza oposta à sua, ou seja, a alma que é vida excluiria a morte.

Por ter a certeza da imortalidade da alma, Sócrates mantém-se sereno e aceita com confiança beber o veneno que lhe destinaram e diz aos discípulos: «Por mim, eis já chegada a minha hora, como diria um herói trágico, e pouco mais me resta do que ir para o banho: julgo, com efeito, preferível fazê-lo antes de beber o veneno e poupar assim as mulheres ao incómodo de lavarem um cadáver» (Platão, 2001, p.119).

Esta estrutura, que separa corpo e alma e atribui à alma a conotação com o Bem, o Belo e a Verdade perpetuou-se na cultura ocidental, nomeadamente através da sua apropriação pelo Cristianismo e veio a ser fortemente criticada por Nietzsche que exigiu a valorização do corpo e da vida na Terra: «Eu sou corpo e alma. (...) a alma é uma palavra que designa uma parte do corpo. (...) Habita o teu corpo, é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na própria essência da tua sabedoria» (Nietzsche, 2005, p.26).

O corpo sempre foi importante e sempre foi utilizado politicamente, pois foi sempre o meio de dar a ver a consonância ou discordância relativamente aos modelos sociais vigentes. Considerar o corpo enquanto polo negativo, “desprezar o corpo”⁵ é reconhecer a importância do corpo, devendo a aparência dos indivíduos ajustar-se ao que se considerava ser a virtude – castrar, oprimir, regular o corpo

5. Referência ao título *Dos que Desprezam o Corpo*, de Nietzsche.

como forma de controlar a moral e o papel social dos indivíduos. Mas o eco das palavras de Nietzsche na contemporaneidade colocou o corpo como matéria da responsabilidade de cada sujeito, o corpo enquanto matéria que espelha as escolhas de cada um, que se apresenta enquanto mostruário de opções, que constrói verdadeiramente a identidade dos indivíduos.

2. Identidade e aparência

A contemporaneidade trouxe a novidade da escolha. Escolher para lá dos papéis destinados aos indivíduos nas comunidades pré-modernas, dependentes de rituais e projetos fixos e cíclicos; escolher para lá dos papéis determinados pelo nascimento. Nas sociedades ancestrais, ao nascer, o sujeito conhece as linhas gerais que devem reger a sua existência, marcada pelos ritos de passagem; a modernidade altera profundamente este entendimento quando assume uma identidade processual e projetual, numa primeira instância limitada pela regulação das instituições (a religião, o Estado e a família) e pelas grandes categorias modernas de raça, gênero e classe e, na atualidade, plenamente assumida como um projeto da responsabilidade de cada indivíduo que deve, em cada momento, fazer escolhas que definam quem é e, para tanto, ser flexível de forma a adaptar-se aos contextos em que atua e se move.

A contemporaneidade trouxe a novidade da escolha e a possibilidade efetiva de consumir essa escolha, certamente dependente da real implantação do mercado de massas pós revolução industrial, que elegeu o consumo como meio de construção e demonstração da identidade. A outra face da liberdade é a responsabilidade pois, se cada sujeito é obrigado a escolher quem é, é igualmente responsabilizado – com o sucesso ou falta dele – por essas escolhas. Num contexto hiper-mediaticizado, em que a imagem assume uma importância avassaladora e se diz que o mundo se transformou numa imagem (fórmula redutora mas que assume a imagem enquanto possibilidade de acesso ao real⁶), as imagens propostas pelos *media* assumem o papel de conselheiros dos indivíduos. As personalidades que surgem rotineiramente nos *media* apresentam-se como possibilidades de modelos a seguir e o sucesso e estatuto social de que dispõem, o seu capital mediático e simbólico (o *status* e a «estima social»⁷) funciona, para os indivíduos, como garantia.

6. W.J.T. Mitchell designa a atual relevância das imagens enquanto modo de pensamento como the pictorial turn. A este propósito, V. Iconology. Image, Text, Ideology, Picture Theory, What do Pictures Want? The lives and Loves of Images.

7. Referência ao conceito de status, de Max Weber e ao de «estima social» de Pierre Bourdieu.

«"Status" shall mean an effective claim to social esteem in terms of positive or negative privileges; it is typically founded on a style of life» (Weber, 1978, p.305). V. também (Bourdieu, 1984, p.5).

Neste contexto, a construção das identidades encontra-se ligada aos modelos difundidos pelos *media* – que têm como figura de síntese a das designadas “celebridades” – e à capacidade de alterar o corpo e a aparência em função da expressão desse projeto identitário.

A ideia de projeto, até aqui arredada da discussão em torno da identidade e do corpo, passa a designar a necessidade dos indivíduos se reinventarem e adaptarem a situações que mudam de forma rotineira e acelerada. Anthony Giddens relaciona a identidade contemporânea com o conceito de “estilo de vida”, um «conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade» (Giddens, 2001, p.75). Esta realidade não se adequa às culturas pré-modernas porque implica diretamente a escolha individual e o risco decorrente, não podendo ser transmitida ou herdada. Neste sentido, escolher, implica estar aberto à pluralidade de opções, questão sintetizada na ideia de Zygmunt Bauman (1995, p.88) fala do “corpo fitness”, aquele que tem a capacidade de se adaptar e aceitar as experiências que a vida propicia. Em harmonia, este corpo abraça o “eu performativo”, especialmente orientado para a autoexpressão e procura do prazer, que Mike Featherstone (1991, p.88) relaciona com o atual culto das celebridades, que minam o imaginário dos indivíduos com imagens de beleza e sofisticação, que passam a figurar como estilos de vida a seguir.

Na obra *O Si Mesmo como Outro*, Paul Ricoeur (1991) identifica duas modalidades de funcionamento no interior da lógica da construção da identidade: a *mesmidade* e a *ipseidade*. A ideia de identidade encontra-se impregnada da necessidade de *mesmidade*, que diz respeito aquilo que é contínuo, organizado e linear; ao carácter imutável do sujeito, capaz de atravessar o tempo e manter a possibilidade de reconhecimento de si. Em simultâneo, a lógica da *ipseidade* interpela o sujeito enquanto construção, vontade e promessa e aponta para a realização do sujeito no ato do fazer, para a fragmentação e possibilidade de construção da identidade através de um percurso narrativo. Ou seja, num indivíduo, para além do que é constante (o mesmo) existe o descontínuo, o eu que existe como sujeito do fazer e que se realiza no percurso de uma narrativa. Neste sentido, Ricoeur avança a ideia de «identidade narrativa» enquanto capacidade de descrever o percurso contemporâneo: a história de vida em paralelo com a construção da identidade; a função da narrativa como mediação entre o que é instável – a *ipseidade* – e a coerência da história, durante a qual e apesar das variações no personagem, é possível identificar a existência de um personagem, o mesmo.

Desta interpelação da *ipseidade*, da assunção da necessidade de mutação e adaptação do projeto identitário resulta, por um lado, a capacidade de assumir um papel criativo e com um grau de liberdade considerável na gestão do eu mas, igualmente, o sentimento de que esse eu construído escorrega, não se fixa, falha:

It soon transpired that the real problem is not how to build identity, but how to preserve it; whatever you may build in the sand, it is unlikely to be a castle. In a desert-like world it takes no great effort to blaze a trail – the difficulty is how to recognize it is a trail after a while. How to distinguish a forward march from going in circles, from eternal return? It becomes virtually impossible to patch the trodden stretches of sand into an itinerary – let alone into a plan for a life-long journey. (Bauman, 1995, p.88)

3. Estar ali

Em 1995 o artista Ugo Rondinone iniciou a série *I Don't Live Here Anymore*, fotografias de cerca de 150 x 100 cm, trabalhadas digitalmente. Em cada uma, Rondinone adiciona a sua face à imagem de corpos de modelos, imagens colecionadas em revistas de moda que representam corpos de jovens ou de adolescentes em poses sensuais. O vínculo que o título e a utilização da sua face estabelece com o “eu” remete para a ligação direta entre “quem eu sou”, “qual a minha identidade” e a imagem, como se em cada fotografia se procurasse aceder a uma identidade particular, obtida na experimentação de um corpo.

O corpo assume um carácter determinante na construção efetiva da identidade, que se estabelece nesta deriva pela imagem, dando forma material à metáfora que Bauman utiliza ao identificar a identidade contemporânea com a figura do peregrino. Bauman alerta para a dificuldade na construção de um projeto coerente quando é necessária a adaptação permanente à reflexividade contemporânea. Neste contexto, Giddens (2001, pp.16-17) distingue a monitorização reflexiva da ação, inerente a qualquer atividade humana, da reflexividade moderna que deriva da rapidez e constância do fluxo de informação e que substitui as certezas fundacionais pré-modernas pelo critério da dúvida, obrigando a que os sujeitos adaptem as suas ações constantemente, o que obriga à reformulação periódica da identidade. Neste contexto, a escolha de imagens de corpos adolescentes sublinha o carácter provisório da identidade, assinalando-se a adolescência como época de alterações constantes, decisivas e rápidas.

O trabalho sobre o corpo coincide, aqui, com o trabalho sobre a identidade mas releva-se o facto de os corpos seleccionados não serem quaisquer uns, são antes retirados do conjunto das “celebridades” que são assinaladas como caso em que a aparência se separa do “verdadeiro eu”, que passa a estar concentrado num comportamento público ou abreviado numa função. A publicidade faz sobressair esta operação de redução quando relaciona o produto, o corpo do modelo que o

publicita e a qualidade associada a ambos: x utiliza o champô y e é atraente, logo, o champô y torna os utilizadores atraentes, logo, semelhantes a x. Na moda, o processo é semelhante, podendo a coleção do costureiro e a aparência dos modelos que a promovem ser associada a irreverência, glamour, determinação, sucesso, etc. No limite, um objeto e o modelo podem surgir associados a qualquer significado, processo que Baudrillard descreve ao analisar a complexificação da estrutura do signo, tornando polivalente a relação entre significante (Ste) e significado (Sdo) – a estrutura do signo é arbitrária pois a relação entre significante e significado é uma convenção que, em princípio, é de tipo exclusivo; é a substituição da univocidade pela multiplicidade que caracteriza a transformação da arbitrariedade do signo:

A racionalidade do signo funda-se na exclusão, na aniquilação de toda a ambivalência simbólica, em proveito de uma estrutura fixa e equacional. O signo é um discriminante: estrutura-se por exclusão. (...) Esta consignação do Ste e do Sdo termo a termo pode muito bem complexificar-se numa relação equívoca, multívoca, sem infringir a lógica do signo. Um Ste pode remeter para vários Sdo, ou inversamente: o princípio de equivalência, portanto de exclusão e de redução sobre o qual se funda o arbitrário, permanece o mesmo. A *equivalência* tornou-se simplesmente *polivalência*. (Baudrillard, 1982, p. 186)

Colocar o “eu”, metaforicamente condensado no rosto, no interior de um corpo corresponderia, então, a procurar traduzir o “eu” pelas qualidades apresentadas. A identificação entre o “eu” como interioridade subjetiva e a qualidade publicitada pela imagem mantém a estrutura tradicional que associa o interior ou a alma e o Bem pois, ainda que a atualidade reforce a necessidade de expressar na imagem a personalidade de cada indivíduo, parte do princípio que esta personalidade é “boa”, por isso digna de ser mostrada. Nesta equação tradicional falta a beleza como condição de transporte até ao Bem, sendo conhecida a justificação neoplatónica utilizada desde a Renascença para a representação do corpo nu, a de que a beleza divina se expressa na harmonia do corpo e do mundo. Esse meio de transporte continua a ser o do corpo: um indivíduo adquire um produto (o mesmo champô que usa um modelo, por exemplo), para ser atraente, mas ser atraente à semelhança do modelo, *ser atraente tal como aquele corpo belo o é*. O lugar onde a imagem se abre à projeção por parte do espectador é o do corpo do modelo pois, como é sabido e James Elkins (1996, p.120) reforça, o olho humano está desenhado para ver corpos uma vez que, em cada imagem, se procura o que é semelhante a si próprio, *um doppelgänger* ou um gémeo.

Em *I Don't Live Here Anymore*, Rondinone projeta-se e concretiza a projeção, colando o seu rosto ao corpo dos modelos. No entanto, assinala a impossibilidade

do encontro ao deixar clara a montagem: ao invés de utilizar os *softwares* de manipulação de imagem para iludir a junção, deixa em todas as imagens da sua face sombras - sombras de fim-de-tarde (Janus, 1998) - que ameaçam a coerência interna da fotografia e denunciam a sua “falsidade”. A falha no encontro entre Rondinone e a imagem ideal também existe na própria duração da obra (iniciada em 1995 e com fotografias de 2011), prolongamento que atesta a recorrente insatisfação e o carácter provisório e precário de cada investida. Destes (des)encontros resulta uma dúvida acerca da identificação entre interior e exterior, bem como uma paródia à tradição ocidental segundo a qual a imagem reflete a substância.

Para além das propriedades da imagem, o título argumenta a favor deste questionamento pois, ao contradizer a imagem (onde Rondinone efetivamente está representado), explora a fenda que existe entre imagem e linguagem, num processo de negação (isto não é aquilo) que recorda *Ceci n'est pas une Pipe* (1928-29) de René Magritte. Aqui – e de acordo com Foucault⁸ – a legenda afirma o óbvio, não é um cachimbo mas a representação de um cachimbo mas, ao fazê-lo, põe em causa uma atitude convencional que tende a tratar a imagem como a coisa em si (Mitchell, 1995, p.66). Também Rondinone afirma, “não vivo aqui”: I (eu) não estou aqui (*here*) e “aqui” é um advérbio que, juntamente com “eu”, situa o indivíduo no “sítio onde está” – a imagem. Pode dizer-se que o *I* não está ali, no sentido em que “ali” seria apenas uma representação e não o sujeito em si quando, para mais, o “ali” da fotografia não passa de uma montagem e não existe uma relação de veracidade entre referente e fotografia. Nesta hipótese, *I* seria o indivíduo “de carne e osso”, exterior à representação.

H. P. Grice (1941) enumera várias tipologias de frases onde *I* é utilizado: 1) «I am hearing a noise.»; 2) «I played cricket yesterday.»; 3) «I was hit by a golf-ball.» Nas frases de tipo 3, afirma ser possível substituir *I* por “my body”, obtendo «My body was hit by a golf-ball.» e mantendo o sentido original. Esta substituição parece inviável nos tipos 1 e 2, sendo que 2 é tido como exemplo de transição, pois é verdade que “o meu corpo joga cricket”, mas é igualmente verdade que é algo mais que apenas “o corpo” que joga cricket. Finalmente, no tipo 1), o *I* não pode ser substituído por “my body” – não é “o meu corpo” que ouve um ruído. As frases de tipo 1 relacionam-se com a interioridade de

8. Em *Ceci n'est pas une Pipe*, Magritte utiliza “Isto” para apontar a imagem, interpelando o espectador - “Isto” não é “aquilo”. Neste caso, «Magritte liga os signos verbais e os elementos plásticos, mas sem se outorgar, previamente, uma isotopia; esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência e de um espaço sem plano. Operação da qual Isto não é um cachimbo dá, de certo modo, o formulário.» (Foucault, 2007, p.76)

que Elizabeth Grosz (1995, pp.33-35)⁹ fala quando separa o corpo em exterior e interior e o exemplo apresentado coaduna-se com a afirmação de W.J.T. Mitchell (1995, p.269) que diz que o significado de I depende da sua utilização: pode não se referir nem ao corpo, nem ao “eu” pois o seu lugar é determinado por um discurso específico.

Rondinone condiciona a interpretação da utilização de *I* ao utilizar *live* (e não, por exemplo, *I am not here anymore*) e *anymore – live* ou viver numa imagem ou num corpo remete para viver num habitáculo, ou habitar alguma coisa, ação que depende da existência de um exterior que contém um interior. Depois, se o I não está ali *anymore*, supõe-se que em algum momento já esteve e que, por isso, existe um *I* que habitou um corpo ou uma imagem e o/ a abandonou. Em princípio, então, o *I* de Rondinone refere-se à sua interioridade ou identidade, que não se consegue concretizar nas imagens modelo difundidas pelos *media*.

“Eu não vivo aqui”: um “aqui” que é simultaneamente referência à materialidade do corpo e à função da imagem. O facto de, ao longo da série, Rondinone percorrer vários corpos aponta para o questionamento de uma identidade fundada sobre o corpo (e é também possível refletir acerca da relação entre género e identidade). Simultaneamente, utiliza a aceção tradicional que conota a profundidade da imagem com o lugar da Verdade que, no corpo, se traduz na existência de uma alma (o Bem) para lá do corpo. Neste caso, o artista esvazia a imagem da sua função de contentor, distanciando-se da esperança da filha de Butades (que quis guardar a alma do amado numa imagem)¹⁰ mas, também, da aceção platónica que conota as imagens com a apresentação de sucedâneos (*eidola* ou *phantasmata*) das ideias puras. Finalmente – e tratando-se da face de Rondinone – desvia-se da função tradicional do autorretrato que coloca o artista em posição frontal, a olhar o espectador e a deixar que, através dos olhos, seja espelhada a alma.

As imagens de Rondinone estão libertas do peso de serem contentores porque são apenas superfície e assumem plenamente a falha no encontro entre a interioridade e uma aparência modelo. É esta falha que Roland Barthes identifica quando diz, a propósito da fotografia, que “eu” nunca coincido com a minha imagem, « porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade se apoia), e “eu” que sou leve, dividido, disperso» (Barthes, 2006, p.20).

9. Na obra *Space, Time and Perversion*, Elizabeth Grosz isola duas perspetivas de análise do corpo: a que denomina de «inscrição» (*inscription*) – e que relaciona com um corpo público, social, que funciona como superfície de inscrição da moralidade e da lei social – e a perspetiva do «corpo vivo» (*lived body*), adida da fenomenologia e psicanálise e que se debruça sobre a esquematização de uma anatomia imaginária.

10. Lenda narrada por Plínio, que conta a história da filha do ceramista Butades que, antes de o amado partir para a guerra, desenhou a sua silhueta contra uma parede procurando, através da imagem, guardar a alma do amado. (Pline L’Ancien, 1985, p.63).

Paradoxalmente, enquanto Rondinone denuncia a reciprocidade interior/ exterior, mantém a estratégia da busca e da construção da identidade através da imagem, continuando a produzir fotografias onde a sua face se acomoda aos corpos dos media. Nesta demanda, torna visível a capacidade de a imagem seduzir o espectador e se constituir como local de projeção e de não existir alternativa ao corpo e à imagem como local de construção da identidade, não existindo alternativa, ainda, ao modo peregrino da identidade.

4. Considerações finais

A aceitação da identidade enquanto projeto e processo, abrindo mão de uma suposta coerência decorrente da lógica da *mesmidade* enquanto lógica única, coaduna-se e reforça *o sentimento de ser humano* enquanto sentimento de se ser contruído sobre uma “falha” ou “fenda”, que permanece como substrato. A identidade – quem eu sou –, para além de manter a instabilidade e impossibilidade de ser circunscrita (como solicitação do contexto contemporâneo), mantém-se como narrativa impossível de relatar fiel e decididamente, pois as palavras são escassas e avessas à descrição de coisas móveis, que se metamorfoseiam, que escapam e escorregam. Henri Bergson (2001, p.148) distingue o que é estável e pretende cristalizar – a palavra – e o que é móvel e não aprisionável, como a experiência; a palavra dificilmente torna claro *o sentimento de ser humano* ou, mesmo, *o que eu sou, qual a minha identidade*.

Neste contexto, a imagem, que funciona como modo alternativo de dizer sem pretender cristalizar, a imagem que funciona através da composição e da criação de «blocos de sensações»¹¹, pode transmitir, através da lógica da intuição, estes sentimentos não dizíveis. O trabalho de Rondinone tem a capacidade de ser um documento, um texto, capaz de interpretações e análises várias. Mas, como imagem – como polissemia [no sentido em que Roland Barthes (1988, p.27) identifica a capacidade que a imagem tem de exceder a palavra, juntando mensagem e significados potenciais] - mantém a capacidade de ser interpretada potencialmente, deixando o espectador com a sua interpretação e, por *debaixo dela*, a intuição de aceder, mesmo que momentaneamente, ao *estar – ser* o modo peregrino de *ser humano*.

11. Referência a Gilles Deleuze quando aponta a especificidade da arte através da produção de “blocos de sensações”, relevando a ideia de composição enquanto *modus operandi* da produção artística (Deleuze e Guattari, 1992).

Referências

- Barthes, R. (1988). *Retórica da Imagem*. In Mitologias. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2006). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1982). *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (1995). *Life in Fragments – Essays in Postmodern Morality*. Cambridge: Blackwell.
- Bergson, H. (2001). *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. USA: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1992). *Percepto, Afecto e Conceito*. In O que é a Filosofia? Lisboa: Editorial Presença.
- Elkins, J. (1996). *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. New York: Simon & Schuster.
- Featherstone, M. (1991). *The Body in Consumer Culture*. In M. Featherstone, M. Hepworth & B. Turner (Eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage Publications.
- Foucault, M. (2007). *Isto Não é um Cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra.
- Giddens, A. (2001). *Modernidade e a Identidade Pessoal*. Oeiras: Celta.
- Grice, H.P. (1941). *Personal Identity*. In G. Moore (Ed.), *Mind*. London: Macmillan&Co.
- Groz, E. (1995). *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York & London: Routledge.
- Husserl, E. (1935). *A Crise da Humanidade Europeia e a Filosofia*. LusoSofia. Disponível em http://www.lusosofia.net/textos/husserl_edmund_crise_da_humanidade_europeia_filosofia.pdf.
- Janus, E. (1998). *Ugo Rondinone*. Artforum. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_37/ai_53286434/.
- Krauss, R. (1999). *Gestalt*. In Y-A. Bois, R. Krauss, *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mondzain, M-J. (2010). *Le Lieu des Images*. In E. Alloa (Ed.), *Penser L'Image*. France: Les Presses du Réel.
- Nietzsche, F. (2005). *Dos que Desprezam o Corpo*. In Assim falava Zarathustra. São Paulo: Martin Claret.
- Platão (1986). *O Banquete*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Platão (2001). *Fédon*. Lisboa: Lisboa Editora.
- Pline L'Ancient (1985). *Histoire Naturelle*. XXXV. Paris : Les Belles Lettres.
- Ricoeur, P. (1991). *O Si Mesmo como Outro*. São Paulo, Papyrus.
- Steiner, G. (2015). *Dez Razões (Possíveis) para a Tristeza do Pensamento*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society*. California: University of California Press.

A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro

Celso Luiz Prudente

Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.157-171>

Resumo

Este artigo trata a fragmentação do mito da democracia racial, cuja sociedade brasileira monocultural foi vista como um paraíso de laboratório racial, para os países multirraciais. O Movimento Negro Unificado - MNU lutou contra o racismo, a violência policial e a ditadura militar, fragmentando o mito da democracia racial brasileira. Os ativistas negros se identificaram com o cinema novo, de Glauber Rocha, que adotou o negro como referencial estético. Glauber criou também o cinema negro, sendo o cinema das minorias vulneráveis, no qual a imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio fez uma luta ontológica contra a hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário sua euroheteronormatividade, que foi o sentido da eurocolonização. Na dimensão pedagógica do cinema negro as minorias desenvolveram a construção da imagem de afirmação positiva, ensinando ao anacronismo excludente como ela é, e deve ser tratada, na sociedade de contemporaneidade inclusiva.

Palavras-chave: dimensão pedagógica do cinema negro; ibero-ásio-afro-ameríndio; euro-hétero-macho-autoritário; euroheteronormatividade.

Abstract

This article deals with fragmentation of the myth of racial democracy, whose monocultural Brazilian society was seen as a racial laboratory paradise for multiracial countries. The so-called "Movimento Negro Unificado" (or Unified Black Movement) fought against racism, police violence and military dictatorship, fragmenting the myth of Brazilian racial democracy. Black activists identified with the filmmaker Glauber Rocha's "Cinema Novo" movement, which adopted black people as the aesthetic framework. Glauber also created the black cinema in Brazil, being the cinema of the vulnerable minorities, in which the image of the Ibero-Asio-Afro-Amerindian made an ontological struggle against the imaginary hegemony of the Euro-hetero-male-authoritarian its Euro-heteronormativity, which was the sense of the Euro colonization. In the pedagogical dimension of black cinema, minorities have developed the construction of the positive affirmation image, teaching exclusionary anachronism as it is, and should be treated, in an inclusive contemporary society.

Keywords: pedagogical dimension of black cinema; ibero-asio-afro-amerindian; euro-straight-male-authoritarian; euroheteronormativity.

Neste artigo mostro que raça e cor se confundem apontando frágil mobilidade no Brasil, onde a desigualdade social foi configurada por uma possível espécie de relação de biculturalidade, demandada por relações de contradições sociorraciais. Estas contradições sugeriram as possíveis condições de privilégios, entre cores raciais diferentes. Observei que esta constatação foi fatal ao discurso oficial, que teve ressonância internacional, na medida em que se considerava o Brasil, como laboratório do paraíso racial, em sociedade multirracial, Prudente (2019a). De tal

sorte o negroide de cor preta se traduziu em condição social, sendo assim a cor da pobreza e do seu desdobramento. Isto, implicando-o na marginalização dos bens socialmente válidos.

Considero no artigo como bens socialmente válidos: saúde, educação, habitação e lazer de qualidade, que formaram prováveis marcas simbólicas, de *status* social, em que o ator faz questão de ser observado e implicado nele, como são os casos das filas, de cinema e de restaurante, que são privilegiados/badalados, nos finais, de semana. Lugares em que o negro com raras exceções estão presentes. Razões pelas quais são chamados lugares de brancos.

Este quadro mostrou, por seu turno, um paradoxal domínio étnico-racial do branco em relação aos bens socialmente válidos em voga. Fenômeno que se estabeleceu como um processo de darwinismo social, cuja condição de possuidor privilegiado do eurodescendente se deu somente pela situação de (des) possuído e de (des) prestigiado do afrodescendente. Nos dias de hoje se observou, sobretudo que os negros em razão do dilema sócio racial, são mais vulneráveis a violência com desdobramentos dos homicídios, como segue:

Em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros (definidos aqui como a soma de indivíduos pretos ou pardos, segundo a classificação do IBGE, utilizada também pelo SIM), sendo que a taxa de homicídios por 100 mil negros foi de 43,1, ao passo que a taxa de não negros (brancos, amarelos e indígenas) foi de 16,0. Ou seja, proporcionalmente às respectivas populações, para cada indivíduo não negro que sofreu homicídio em 2017, aproximadamente, 2,7 negros foram mortos. Atlas da violência (IPEA, 2019).

A população brasileira vive uma crise de identidade racial, sugerindo uma frágil consciência racial, mesmo sendo inegavelmente miscigenada se viu pelo ideal branco europeu. Como observa também o cineasta e pesquisador Joel Zito, “sendo um dos seus corolários o desejo de euro-norte-americanização” Araújo (2004, p. 25). Percebi que o índio, só se aceitava como índio quando foi chamado de negro. Aceitava-se somente português, na medida em que foi chamada de índio. Isto é um comportamento patológico, no qual o brasileiro detentor das matrizes formadoras: ibérica, asiática, africana e ameríndia, que formaram a miscigenação brasileira na amálgama, caracterizada na imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, Prudente (2018). Considerei isto como um processo de autonegação racial de ancestralidade, sugerido neste artigo contra a parte afrodescendente da família, ou seja, atingindo os avós e os pais negros.

Considero que, nos países poliétnico de economia dependente, como é o caso específico da sociedade brasileira, o modo de produção determinou a localização

social, pautando possivelmente a seleção racial. Esta situação indicou as relações de privilégios, sociorracial.

Quanto mais se aproxima da analogia com a feição da colonização, tanto mais se encontra próximo das relações sócio-privilegiadas, Prudente (2018). Segundo Marx e Engels “[a burguesia] cria o mundo a sua imagem e semelhança” Marx e Engels, (1848, p. 14). A colonização foi um projeto europeu, no qual o ibérico exerceu protagonismo, mas, sendo concomitantemente objeto da colonização, cujo resultado concorreu ao acúmulo de riqueza à formação da Revolução Industrial, que foi europeia de natureza inglesa e não ibérica de caráter portuguesa.

Por outro lado o branco enquanto elemento sociorracial foi selecionado, historicamente, à exclusividade de participação nos bens socialmente válidos; formando uma separação racial de caráter estrutural, que concorreu para a formação de um provável tipo de *apartheid* a brasileira. Esta segregação racial jamais foi admitida, porém sempre permitida, formando um racismo tipicamente brasileiro, no qual se tentou impor o fundo da sociedade, a periferia social, como lugar de negro. O afrodescendente foi vítima da tentativa de redução à condição de perieco.

Como vítima da condição de periférico o negro foi colocado na franja da sociedade, sendo marginalizado no mercado de trabalho. Na atualidade a função social das empresas tem sido frágil, considerando-se que as maiores empresas brasileiras não são sensíveis às políticas afirmativas para combater a desigualdade sociorracial nas empresas:

Convém lembrar, além disso, a propósito das ações afirmativas, que só 14 de 117 empresas dizem possuir atualmente alguma política visando à promoção da igualdade de oportunidades entre negros e não negros, e que apenas uma estabelece metas para ampliar a presença de negros em cargos de direção e gerência. (Instituto Ethos, 2016).

Isto desarticulou o negro da integração social impossibilitando estruturalmente de participar dos bens socialmente válidos, que se constituíram, deste modo, em um lugar de branco.

Onde se falava que não existia racismo, tais como: nas escolas, nas universidades, nos hospitais, nos consultórios médicos, nos condomínios habitacionais, nos clubes e nos restaurantes, porém não se observava a presença de negro. Os afrodescendentes se constatavam somente em trabalhos (des) qualificados, subempregos ou na condição, de mãos sujas para oprimir os próprios negros, quando se aproximavam dos espaços urbanos saneados, mostrando privilégio social, que também se traduziu em condição racial, como lugares reservados para os brancos.

A segregação racial, entre nós, é sistemática característica do racismo estrutural, que impregnou as relações sociais, formando um tipo de *apartheid* a

brasileira, que foi chamado de democracia racial. Isto se constituiu em mitológica política, que buscou legitimar o racismo, disfarçado de harmonia considerando que este racismo estrutural manteve relações de aproximação entre negros e brancos, isto teve origem na relação de aproximação do escravo da casa grande com o senhor de engenho que o mantinha na condição de escravo chamando-o de afilhado. Este fenômeno concorre em favor de uma solércia de satisfação do oprimido negro em gratidão a cordialidade da opressão branca, Holanda (1999). Para a pesquisadora Lilia Schwarcz, “a cordialidade é entendida por Sérgio Buarque de Holanda como intimidade, horror à distância etc.; não quer dizer nem polidez nem civilidade” Schwarcz (2008, p. 146). O Brasil tem o costume do racismo de tapinhas nas costas onde se imputa ao reclamante do racismo a condição de chato, considerando que uma piada que desconsidera a questão de gênero, de raça e de etnia, como sendo algo palatável que aproxima as pessoas quebrando a formalidade.

Um grupo que foi constituído por jovens negros, formou o MNU – Movimento Negro Unificado, que foi um movimento juvenil de inspiração marxista, fundado pelos ativistas: Milton Barbosa, Rafael Pinto, Hamilton Cardoso, Neusa Maria Pereira, Wilson Prudente e Celso Prudente.

Foram fundamentais as presenças solidárias que se mostraram constantes dos importantes intelectuais, tais como: o esteta Abdias do Nascimento, o sociólogo Clovis Moura, a antropóloga Lélia González e o poeta Eduardo de Oliveira. Estes intelectuais negros gozavam de prestigiosos reconhecimentos, junto a setores democráticos e progressistas, da sociedade organizada na luta democrática contra o autoritarismo militar.

Embora fosse de inspiração socialista, o grupo sofreu resistência das esquerdas, que entenderam, na época, que a questão racial dividia as lutas de classes. Esta resistência não se mostrou suficiente para desarticular a militância em voga, que em 07 de julho de 1978, fez uma manifestação nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Este protesto racial apresentou como bandeira, as lutas: contra a ditadura militar e contra a violência policial. Demonstrando a compreensão deste grupo insurreto, que a marginalização racial sofrida pela juventude negra foi expressão do capitalismo selvagem. Para o discernimento político dos jovens militantes do MNU, tratava-se de um sistema econômico responsável pela produção da miséria, que por sua vez concorria em favor do racismo contra os negros.

O ato público foi objeto de histórica repercussão nacional e internacional, que fragmentou o mito da democracia racial, revelando incomensurável marginalização do jovem negro, no processo escolar e no mercado de trabalho, sobrando-lhe

por decorrência desta miserabilidade a perseguição policial. Esta manifestação do MNU foi talvez um, dos atos políticos mais caros, do governo militar. Pois, o militarismo encontrou no mito da democracia racial o seu diferencial de positividade internacional. A denúncia da marginalização dos jovens negros foi motivada por um ideal eurocêntrico contra o jovem de origem africana. Isto sugere um comportamento esquizofrênico, no qual o brasileiro com origem nas matrizes formadoras, tais como: a ibérica, a asiática, a africana e a ameríndia, não se aceitava com imagem de formação miscigênica do ibero-ásio-afro-ameríndio Oliveira & Prudente (2017).

Isto chamou atenção para o surgimento de uma possível espécie de ancestrocídio simbólico, dos avós e dos pais, ibero-ásio-afro-ameríndios, sobretudo, os africanos. Entendo que este genocídio simbólico levantado neste artigo são narrativas esquizofrênicas, que constituíram em partes, como presenças emergenciais, nas reuniões, que aconteceram nas salas dos amigos eurodescendentes, tipicamente de classe média, que são vistos como “importantes”, apresentando-lhe, com patológicos destaques de várias qualidades para tentar justificá-lo na tal sala, da possível lugaridade de cor social, considereei nesta reflexão como o lugar de branco, sendo um espaço social propício aos implicados nos bens socialmente válidos.

Nesta ambiência sociorracial com domínio de ideal de cor branca, cujo miscigenado tentou demasiadamente falar dos pais e dos avós de ascendência europeia, como forma de provável anulação homicida da descendência, ibérica, asiática, africana e ameríndia, sobretudo na tentativa de anular a descendência negra. Isto se deu com um silêncio anulador, que caracterizou uma espécie de automutilação racial da parte negra do miscigenado. Esta situação resultou na construção da taxionomia multicolor do tentame de depreciação étnico-racial da diversidade cultural dos povos estranhos ao nomos caucasianos eurocidentais.

Este ancestrocídio do negro, que trato, neste artigo, como sendo praticado pelo miscigenado teve teleologia escatológica, cujo miscigenado tentasse um salvacionismo, que foi dado pelo silêncio. Isto determinou um silêncio que escondeu a descendência negra.

Entendo que esta situação ilustra a negação das cores nas relações étnico-raciais, de tal sorte que: a) o branco ibérico, isto é o português foi considerado, o “burro sem rabo”. Avelar (2018 pp. 63-65); b) amarelo asiático, ou seja, o japonês foi tratado como o “pênis pequeno”, o “pau pequeno que amarelou na hora h”; c) o vermelho ameríndio foi apontado na condição “falso”, “perigo vermelho”, “primitivo” e “selvagem contra o progresso” e; d) o preto negro africano foi tachado de “boçal”, “engraçado” e “sensualizado.” Estes estereótipos foram dados

aos povos, de culturas estranhas aos nomos, eurocidental, são estereótipos nas relações étnico-raciais, que concorreram à negação multicultural, em proveito do poder do homem caucasiano europeu que foi caracterizado aqui na configuração da hegemonia imagética euro-hétero-macho-autoritário, com sua dominação nas relações étnico-raciais, com a política de escolaridade monocultural, do branco europeu.

Isto se fez na condição do preconceito racial, mas definitivamente, não aceitando a marca de racista. Esta esquizofrenia encontrou sua gênese no escravismo brasileiro se mostrando atípico, na medida em que o senhor escravizava o próprio filho, estando, porém impregnada na postura de bom moço, do “homem cordial”, Holanda (1999, p. 107), que se tornou um imaginário brasileiro, de dominação etnocêntrica. Tratando de um fenômeno no qual o senhor de escravo foi um homem bom, e que as relações sociorraciais são boas e harmônicas, sugerindo que os negros aceitavam a marginalização absoluta que lhes impuseram por meio do mito da superioridade racial do branco, como algo que implicava na inferioridade do negro. Esta ação mitológica teve como base a solércia da escravidão, que aqui foi apresentada como única, impondo ao escravizado a condição de inferior.

A origem, desta contradição étnico-racial, está na persistência da essência eurocolonial, no qual o estado teve um ideal monocultural, concorrendo em proveito do eurocentrismo. Este estado brasileiro ocidental centenário nasceu, com efeito, antes da nação, sendo estruturalmente contra a diversidade multicultural com formação, ibérica, asiática, africana e ameríndia sendo por isto concorrente a axiologia eurocolonial, que negava todos os nomos estranhos às expressões, que são de caráter caucasiano europeu.

Observei que no Brasil, o cinema nasceu em um processo das relações étnico-raciais da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio. A primeira fase da trajetória cinematográfica começou com a tentativa de negação do ruralismo pela implacável imposição do ideal de progresso positivista, Prudente (2019b). Isto foi uma articulação política do urbano industrialismo, que foi defendido na política getulista.

A Revolução Tecnológica se encontra nos estágios da inteligência e da vida artificial, na qual a informação ocupa o centro substancial desta era, tal como a máquina foi à centralidade essencial dos tempos industriais. Considero a representação como um fator referencial, em que percebo que as relações abstratas da representação se tornaram mais importante que as relações objetivas da realidade, percebendo também que a objetividade da realidade tem consubstancialidade histórica. É pertinente falar no dualismo, - proletariado versus burguesia, próprio do industrialismo, na era da informação, estou sugerindo que as lutas de classes se traduziram em lutas de minorias vulneráveis, em relação à euroheteronormatividade, que se projetaram em lutas de imagens.

O cinema negro como arte de afirmação ontológica do afrodescendente Chanchada

A Chanchada mostrava inequívoca obediência aos interesses externo, sendo um cinema em proveito do colonialismo cultural. Foi chamada de cinema dos Grandes *Studios*, em razão do compromisso com a indústria, (Ramos, 1960; Carvalho & Domingues, 2017; Prudente 2019b). Esta tendência cinematográfica teve provavelmente um papel de instrumento das relações étnico-raciais eurocêntrica, que atendeu por isto o industrialismo positivista visto na política getulista. Nesta filmografia o camponês expressou o estágio rural do índio, e foi tratado como anti-herói, na condição de avesso ao progresso. Esta tendência cinematográfica sugere a negação epistêmica da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, mostrando a herança indígena do camponês com traços de indolência, com base no estereótipo de inculto e de incauto, construído no personagem do Jeca Tatu, que foi mostrado como estranho ao desenvolvimento (Palma, 2009; Prudente, 2019b).

Chamo atenção para a competência inequívoca da interpretação do comediante Mazzaropi, que concorreu ainda mais à tentativa de impor no camponês a pecha de inepto. Foi construída, portanto uma espécie de manipulação, colocando o descendente de índio como elemento essencial ao ruralismo, apontando assim a amerindidade como referência rural; sendo o ruralismo, algo de natureza atrasada à visão eurocêntrica, que indicou pelo estereótipo imagético de anti-herói do Jeca Tatu, como avesso ao progresso em decorrência da descendência ameríndia (Palma, 2009; Prudente, 2019b).

Isto se fez para desarticular o ideal rural, que foi construído no comportamento estranho ao progresso, dado por meio do estereótipo de boçalidade impregnado no personagem do Jeca Tatu, cujo comportamento foi contrário ao desenvolvimento. Articulado assim um contra ponto com o industrialismo, enquanto expressão do progresso, que encontrou no branco europeu, o tipo ideal, negando a imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, em razão da teluricidade rural própria da descendência indígena.

Esta ação eurocêntrica fez da Chanchada um instrumento de negação dos traços epistêmicos do ameríndio, que se deu conjugado a invisibilidade da presença física do afrodescendente. Isto por sua vez foi feito concomitante a apropriação da axiologia afro-brasileira. Este fenômeno se estabeleceu mediante a negação do corpo negro. Esta situação de desarticulação sociorracial de cor preta foi revelada concomitante a inegável tentativa de apropriação da alma negra. Percebi que esta usurpação axiológica foi feita pela hegemonia racial da cor branca europeia. A apropriação cultural da alma negra foi traduzida na música e na dança, que estiveram presentes na estrutura estética da própria tendência em questão. Esta situação

foi feita pela hegemonia imagética do branco, que com invisibilidade concorreu pela negação do corpo da africanidade.

Cinema novo

A efervescência sociocultural da década de setenta, como parte da ascensão internacional dos movimentos de massas, impactou as relações étnico-raciais do negro brasileiro. As marchas pelos direitos civis nos EUA lideradas pelo reverendo Martin Luther King e as descolonizações africanas revolucionárias, de orientação marxista, influenciaram a juventude negra brasileira. Esta confluência política aconteceu no período de surgimento do cinema negro, cujos jovens afro-brasileiros demonstraram inequívoca identidade política e cultural, africana e afrodiaspórica. Ensejo no qual o cineasta baiano Glauber Rocha criou a tendência cinemanovista, que privilegiou o negro brasileiro. Criação que se fez concomitantemente ao reconhecimento de principal ideólogo e precursor do cinema novo, que foi a origem do cinema negro (Carvalho & Domingues, 2017; Prudente, 2019a).

O cinema novo foi uma tendência cinematográfica, que se ocupou tematicamente com a realidade brasileira e a cultura popular, na perspectiva da transformação social. Este comportamento foi definitivamente uma crítica a Chanchada, que tratava a cultura brasileira na perspectiva folclórica. Pois, não se preocupava com as contradições sociais.

A sintaxe cinema novista teve influência marxista em uma demonstração inequívoca da contradição sociobicolor, de conflito preto e branco, na qual o negro representava o proletariado e seu desdobramento da relação de pobreza, e o branco expressava a burguesia e sua decorrência de poder, Gerber (1977). A pirâmide social brasileira sugere uma analogia com uma fórmula química, sendo assim: “clara em cima e na medida em que se desce vai escurecendo”, Prudente (2019b, p.70).

O nascimento do cinema novismo aconteceu em 1955, com o filme “Rio 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos, Ramos (1960). A película apresentou um enredo, cuja ambiência foi o negro e a sua cultura. Assim que Glauber Rocha assistiu ao filme vaticinou o nascimento do cinema novo, Ramos (1960). Glauber mostrou profunda identidade com a realização em voga, chamando Nelson Pereira, para montar o “Barravento”, que foi o seu primeiro filme de longa metragem. Esta realização glauberiana foi também desenvolvida com tema da africanidade.

O filme “Cinco vezes favela” foi considerado manifesto do cinema novo, que foi realizado por jovens militantes de esquerda, que “eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista do Brasil- PCB, (...) com passagem pelo Centro Popular

de Cultura - CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE (...) comungavam da crença (...) da gramática do engajamento” Carvalho e Domingues (2017, p.2) estes jovens cineastas realizaram o filme “Cinco Vezes Favela”, que foi uma reunião de cinco curtas metragens, os quais trataram também do negro e sua cultura. Isto pareceu contribuir para reforçar ainda mais o discernimento, no qual o cinema novo encontrou no negro a sua referência.

A temática da africanidade foi elemento estrutural na estética da tendência em questão. Isto mostrou uma identidade com a juventude negra, que se viu representada no cinema, que foi uma cinematografia de reflexão crítica contra a dominação social de caráter burguês. Esta postura política foi fundamental para aproximação dos jovens negros de esquerda com a irreverência cine marxista, da realização cinema novista, sobretudo o pensamento de Glauber Rocha, que foi o principal ideólogo do cinema novo.

No cinema novo o negro se configurou como referencial estético. Por outro lado, no cinema negro o afrodescendente se revelou reescrevendo criticamente sua história com a câmara na mão, e ocupou assim a condição de sujeito histórico, Prudente (2019a).

Cinema negro

Considereei, nesta reflexão, que no cinema novo o negro foi referência estética, sobretudo na cinematografia glauberiana. Mas foi o próprio Glauber Rocha, que criou o cinema negro brasileiro. Sendo ele baiano com fenótipo ibero-ásio-afro-ameríndio, com um irreverente discurso de volta as origens, como retomada da teluricidade africana, na luta contra o colonialismo. Isto se fez somado a sua visão de realização de três continentes, Prudente (2019b).

Em 1970, este realizador fez a película, intitulada: “Leão de Sete Cabeças”, uma produção franco-italiano, que foi filmado no Congo de Brazzaville, Cardoso (2007). Percebi que o filme sugere uma atemporalidade, cujos heróis afro-ameríndios, com o personagem Zumbi sugerindo o Zumbi dos Palmares, e o personagem Pablo inspirado no Ernesto Guevara (Che Guevara), que viveram em tempos de teluricidade afro-latinos diferentes, unindo-se na África, para combater o colonialismo. No pensamento glauberiano a colonização foi à gênese da dominação burguesa. O dramaturgo Aimé Césaire apontou o problema da decadência colonial, indicando-a como um dos maiores problemas da civilização ocidental, como segue:

Uma civilização que se revela incapaz de resolver os problemas que seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente. (...) a civilização ocidental tal como dois séculos de regime burguês (...), é

incapaz de resolver os dois problemas maiores aos quais a sua existência deu origem: o problema do proletariado, e o problema colonial (...). Césaire, (1971, pp. 5-6)

Este autor baiano com uma estética original rompeu com a própria forma fil-mico-cinematográfica do filme “O dragão da maldade contra o Santo guerreiro”, que lhe consagrou como melhor filme em 1968, no Festival de Cannes. Usou da técnica de efeito do distanciamento brechtiano, somado a influência do cinema reflexivo Jean Luc Godard, Cardoso (2007), com olhar de subjacência na polis-semia procissional, caminhando revolucionariamente para frente, que se fez presente no imaginário da irreverente arte revolucionaria. Como observei na canção de Geraldo Vandré considerado hino revolucionário brasileiro: “Caminhando e cantando e seguindo a canção. Somos todos iguais braços dados ou não. Nas escolas nas ruas campos e construções. Caminhando e cantando e seguindo a canção”.

O filme sugeriu a vitória da união dialética do conhecimento revolucionário, como um indicativo da utopia da Mãe África, como lugar ideal das relações comunais, que formaram a raiz do socialismo. Demonstro que este discurso glau-beriano, de volta as origens influenciou a juventude negra fundadora do MNU, que fez uma revisão crítica da história. Razão pela qual alguns destes jovens militantes seguiram a postura glauberiana, indo à África reescrever a história com câmara cinematográfica. Em 1979, ainda jovem, o militante negro Ari Cândido, seguindo os passos de Glauber Rocha, foi à Etiópia, onde realizou o filme “Por que a Eritreia?”, O Menelick, (2014), cujo enredo tratava da guerra civil deste país africano.

Ocupou com isto o papel de sujeito, aquele que se torna autor da sua própria historia. Acredito que foi esta a principal contribuição da filmografia em voga, que levou o negro para além da importante posição de referência estética do cinema novo, conquistando assim o papel de sujeito do cinema, que é a condição do realizador. É ilustrativo lembrar que na linguagem teatral o ator mostrou domínio, na linguagem televisiva o domínio ficou com o redator e na linguagem cinematográfica o realizador é o detentor do domínio.

O cinema negro se tornou o cinema das minorias vulneráveis, considerando a dimensão pedagógica do cinema negro, contribuindo para construção da imagem de afirmação positiva, que foi aviltada pela hegemonia imagética da verticalidade do euro-hétero-macho-autoritário e a sua euroheteronormatividade, Prudente (2019a). Para o pesquisador português Morais-Alexandre:

“[A] investigação (...) de Celso Prudente possibilitou novos cruzamentos, sobretudo a percepção de memorização do “ibero-ásio-afro-ameríndio” pelo “euro-hétero-macho-autoritário”, permitindo sem

dúvida o cinema negro, mas não só, como se verá, resgatar uma imagem positiva do não dominante” (Morais-Alexandre, 2019, p.140).

Formando a essência do tentame da fragmentação epistêmica da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, enquanto minoria diante da dominação eurocolonial caucasiana.

A dimensão pedagógica do cinema negro

O discernimento da categoria conceitual, de dimensão pedagógica de cinema negro, que se deu no campo da educação das relações étnico-cinematográficas da africanidade, pareceu necessário para compreender o cinema além dos domínios: da comunicação, da arte e da difusão de ideias, Prudente (2019^a & b). Nesta reflexão, o cinema como forma de conhecimento, renunciou a era da informação, que foi por seu turno a era do conhecimento, porque conhecimento também o foi (Duarte, 2002; Prudente, 2019a & b).

Observo que outras modalidades artísticas também anteciparam a era do conhecimento, por meio da ficção científica. Porém nenhuma modalidade artística fez o prenúncio desta era com perfeccionismo cinematográfico. Pois nele se deu com movimento Deleuze (1983), que foi conjugada com o tridimensional, permitindo uma mimética mais próxima do real.

O conhecimento é uma condição humana, que encontra no pensamento a sua expressão mais nobre. O cinema sugere também formulação de pensamento, cuja imagem para o realizador se constitui em um conceito. O pesquisador Rogério Almeida escreve: “assim como a matéria do filósofo é o conceito a do cineasta é a imagem” Almeida (2017, p. 15). O debate com o realizador não ficou restrito à filotecnia, comportando com conforto o pensador. Como percebido em Deleuze: “(...) autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo” Deleuze (1985, p.8). A compreensão de imagem-movimento sugerida em Deleuze (1983) foi sugestiva para se pensar o movimento do fotograma como processo histórico, que reflete a emergência social do cinema como produção de sentido, Duarte (2002); “... o plano das imagens-movimento, um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração, de um devir universal” (Deleuze, 1983, p. 92).

Trago neste artigo a sugestão de humanabilidade que decorre da provável aproximação da dimensão da linguagem do cinema com valores que são da existencialidade humana, que são diferentes de outras artes. O cinema epistêmico se revela também na psicologia, como se vê nomeadamente a percepção no cinema, como observa em Walter Benjamin:

O cinema em toda sua amplitude da percepção óptica, e agora também acústica, teve como consequência um aprofundamento semelhante a percepção. O reverso deste facto reside em que os desempenhos num filme são analisáveis mais exactamente e sob mais ponto de vista do que os desempenhos apresentados num quadro ou no palco. No que diz respeito à pintura, o que permite uma melhor análise do desempenho apresentado num filme é a informação mais exata sobre as situações que o cinema faculty. Relativamente ao palco, a maior capacidade de análise do desempenho apresentado no filme é condicionada pelo facto deste ser mais isolável nos seus elementos constituintes. O significado principal desta circunstância reside na tendência para promover a penetração mútua entre arte e ciência. (Benjamin, 1955, pp.15-16).

Assim Benjamin (1955) também percebeu a possibilidade do cinema como um elemento epistemológico. Isto provavelmente contribui para compreensão de uma humanidade que permite uma amplitude existencial, possibilitando o questionamento das relações estabelecidas.

Na mesma lógica Agamben discerniu o cinema como um elemento de resistência, que se dá numa existencialidade de demanda religiosa, sugerindo que a criação é uma des-criação, “(...) Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real”, Agamben (1998, pp.65-76), esta observação permite compreender o cinema como transformador e revolucionário.

Isto é sugestivo para inferência, na qual percebi no cinema uma possível espécie de medida humana, que será sugerida como humanabilidade. Fenômeno sugestivo para se compreender o cinema como forma de conhecimento, Duarte (2002). Fez-se assim como elemento de sentido essencial da era do conhecimento, “tornando-se a partir da dimensão pedagógica do cinema negro o cinema das minorias, na medida em que conhecimento e preconceito são antitéticos”, Prudente (2019b, p. 75).

O cinema negro se tornou com isto cinema das minorias, tais como: negro, mulher, homossexual, deficiente e outros, que são objetos do tentame de fragmentação dos traços epistemológicos, feito pelos estereótipos impostos pelos meios de comunicação de massas, que foram dados pelo poder autoritário da imagem do homem branco europeu e sua euroheteronormatividade, que foi a razão da eurocolonização. Foi na dimensão pedagógica do cinema negro, que a minoria vulnerável ensinou na luta ontológica, como sociedade monocultural branca impregnada do processo anacrônico excludente, como ela é, e como deve ser tratada. Isto como elemento imperativo para sociedade excludente superar seu anacronismo, entrando no trilho da contemporaneidade inclusiva.

Isto sugere um compromisso de consciência do respeito à diversidade, das relações dinâmicas de natureza poliétnica, que se revelou na inequívoca configuração multicolor próprio da imagem dinâmica, de horizontalidade democrática do

ibero-ásio-afro-ameríndio e das minorias como um todo, Prudente (2019^a & b). Conclui que isto se deu no processo ontológico de construção da imagem de afirmação positiva do negro, enquanto minoria, construindo sua imagem de afirmação positiva, ensinando, dialeticamente, como deve ser tratada em uma sociedade democrática, com base na inclusão.

Referências

Agamben, Giorgio. *O cinema de Guy Debord. Território de filosofia*. Aurora Baêta. 26 de maio de 2014. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/> Acesso em: 01 maio 2020. Texto originalmente publicado em: Agamben, Giorgio. L. in: *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.

Almeida, Rogério de. *Cinema e educação: fundamentos e perspectivas*. Educ. rev. [online]. 2017, vol.33, e153836. Epub Apr 03, 2017. ISSN 0102- 4698. <https://doi.org/10.1590/0102-4698153836>.

Atlas da violência 2019. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. ISBN 978-85-67450-14-. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/06/Atlas-da-Violencia-2019_05jun_versão-coletiva.pdf> Acesso em 12 de set. 2019.

Araújo, Joel Zito. *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2^a ed. Senac. São Paulo. 2004.

Avelar, Juarez. *50 contos que a vida em contou – Livro de memórias*. São Paulo. Life editora. 2018. p. 63 e 65.

Barravento. Direção de Glauber Rocha. Lançamento em 1969 na França. Produtora Iglu Filmes Produção: Rex Schindler, Braga Netto 1962. (1h20m).

Benjamim, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre. Zouk. 2012.

Cardoso. Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas. Departamento de História. São Paulo – 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Tese_mauricio_cardoso.pdf> acesso em 17 maio 2017.

Carvalho. Noel dos Santos; Domingues, Petrônio. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*. Revista Estudos avançados Estud. av. vol.31 no .89 São Paulo Jan./Abr. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100377> Acesso em 30 de abr. 2020.

Césaire, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Ed. Cadernos para o diálogo. Porto. 1971, p. 5 e 6.

Cinco Vezes Favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirschman. Produtora o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. 1962. (92min).

Deleuze, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução Stella Sena. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Produção Mapa Filmes. 1969 (1h40min).

Duarte, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Gerber, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo*, Coleção cinema, v.1, Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1977.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Companhia das letras. 1999, São Paulo, (Trabalho original publicado em 1936).

Instituto Ethos. *Perfil social, racial e de gênero das 500 maiores empresas do Brasil e suas ações afirmativas* / Instituto Ethos e Banco Interamericano de Desenvolvimento. 2016. Disponível em: <https://www.ethos.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Perfil_Social_Tacial_Genero_500empresas.pdf> Acesso em 14 set. 2019.

Leão De Sete Cabeças. Direção: Glauber Rocha. Paris: Polifilm; Claude Antoine Filmes, 1971(01:03 Hrs.).

Marx, Karl. Engels, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Ed. Ridendo Castigat More. Edição eletrônica. eBooks Brasil.com Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/manifestocomunista.pdf>> Acesso em: 28 ago.2017.

O Menelick. Nabor Jr. é fundador-diretor. Colaboração Akins Kinte. *Na sala com Ari*. Julho 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/na-sala-com-ari>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

Morais-Alexandre, Paulo J. *Estereótipo na criação de uma dramaturgia para o figurino do negro, e não só, no cinema*. In: 15ª Mostra Internacional do Cinema Negro. Celso Luiz Prudente (Org.). 1ª. ed. São Paulo: Sesc, 2019. 148p

Oliveira, F. R.; Prudente C. L. *A lusofonia de horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio versus a verticalidade da hegemonia imagética do euro-hétero-macho-autoritário: a dimensão pedagógica do cinema negro posto em questão*. 1ªed.Portugal: AULP, 2017, v. 1, p. 107-116.

Palma, Ana. *Monteiro Lobato e a origem do Jeca Tatu*. Invivo. Fiocruz Fundação Oswaldo Cruz. Publicada em 29 de Nov. 2009. Disponível em: <<http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1035&sid=7>> Acesso em 03 nov. 2019

Por quê a Eritreia?. Direção: Ari Cândido. Produção: Ari Cândido. 1978

Prudente, Celso Luiz. *A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio*. Revista Extraprensa, v. 13, p. 5-305, 2019a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/issue/view/11392>> acesso em: 01 maio 2020.

_____; Silva, D. C. *A dimensão pedagógica do cinema negro aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: O olhar de Celso Prudente*. 2ª. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. 195p.

_____. *A dimensão pedagógica do cinema negro*. Avanca Cinema 2018 Conferência Internacional de Cinema, arte, tecnologia e comunicação. Capítulo II Cinema. 1ed. Avanca Portugal: Cine-clubes Avanca, 2018, v. 1, p. 2-794.

Ramos, Fernão. *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art. Editora, 1960.

Rio 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos, Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). 1955. (100min).

Schwarcz, Lília M. *Sérgio Buarque de Holanda e essa tal de "cordialidade" Ide* (São Paulo) v.31 n.146 São Paulo jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100015> Acesso em: 01 maio 2020.

Vandré, Geraldo. *Para não dizer que não falei das flores*. Letras. Legendado por Rebeca e Jonas.. Composição de Geraldo Vandré. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>> Acesso em 12 set. 2019.

Data recepção: 23/01/2020
Data aprovação: 02/04/2020

A pintura e o cinema enquanto linguagens de um mesmo ecossistema estético: Uma análise de “Rythmus21” de Hans Richter e as suas relações com o dadaísmo de Hans Arp

Leonardo Charréu

Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design da
Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

Ana Charréu

Licenciada em Som e Imagem na Escola Superior de Arte e Design
das Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.173-182>

Resumo

Este texto procura pensar a relação entre uma das primeiras películas da obra cinematográfica experimental e pioneira do realizador Hans Richter e o principal movimento vanguardista da época que ficou conhecido como Dadaísmo e que marcou intensamente o panorama das artes visuais na Europa, no período compreendido entre as duas grandes guerras mundiais. O cinema experimental de Richter é então contrastado com a pintura de Harp e ambas as linguagens naquilo que têm de singular, são analisadas dentro de uma perspectiva que definimos (baseados em Medeiros e Pimentel, 2013) como ecossistema estético.

Palavras-chave: cinema; Hans Richter; pintura; dadaísmo; ecossistema estético.

Abstract

This text seeks to think about the relationship between one of the first films of the experimental and pioneering cinematographic work of the director Hans Richter and the main avant-garde movement of the time that became known as Dadaism that shaped the visual arts panorama in Europe in the period between two major world wars. Richter's experimental cinema is then contrasted with Harp's painting and both languages in what is unique are analysed within a perspective that we define (based on Medeiros and Pimentel, 2013) as an aesthetic ecosystem.

Keywords: cinema; Hans Richter; painting; dadaism; aesthetic ecosystem.

1. Introdução

Pouco mais de duas décadas e meia após o seu surgimento (1896) já essa instigante nova linguagem artística, a do cinema, bastante popularizada, começava a ser explorada nas suas conexões com a pintura de vanguarda dessa época. Cedo os artistas-cineastas se aperceberam que o cinema tinha imenso potencial para explorar outras vias, que não a de uma mera arte capturada pela narrativa dramática de histórias e por enredos que se esforçavam por tornar-se compreensíveis para pessoas comuns. Não era por acaso que este cinema das primeiras décadas, mudo por força das circunstâncias tecnológicas, era acompanhado por *frames* rápidos

de texto, onde se narra o que ia acontecendo (tendo muitos cinemas um pianista para ir tocando enquanto as imagens se iam desenrolando). A bidimensionalidade comum do suporte entre o cinema e a pintura, assim como a utilização de procedimentos compositivos comuns, só poderiam vir a colocar, bem cedo, estas duas linguagens em conexão. Hans Richter destaca-se, precisamente, por ser pioneiro na exploração destas “outras” possibilidades estéticas do cinema que marcarão praticamente toda a primeira metade do século XX.

2. Hans Richter “o pintor cineasta”. Síntese biográfica.

Hans Richter (1888-1976) nasceu na Alemanha e tal como muitos artistas alemães e europeus que emigraram para os Estados Unidos, naturalizou-se norte-americano, mas só em em 1971, já próximo do final da sua vida. Na verdade, Richter optou por uma via que foi seguida por muitos outros artistas europeus, em especial os de origem judia, que procuravam fugir à intolerância e ao totalitarismo nazi. Desse modo, artistas plásticos como Max Ernst, arquitetos como Mies Van der Rohe, filósofos(as) e intelectuais como Susan Sontag e cientistas de diversificados âmbitos disciplinares, emigrados em autoexílio, ou por força das circunstâncias, irão influenciar a ciência e a cultura norte-americana de tal forma que a partir da segunda metade do século XX, os estados Unidos da América jamais perderão a liderança em praticamente todos esses domínios.

Hans Richter começou artisticamente como pintor e contactou de perto com o importante movimento expressionista alemão com o qual chegou a expor. No entanto, os princípios estéticos do expressionismo, onde pontificam a expressão pura das emoções e o recurso a materiais expressivos variados, parecem não satisfazer o artista, que a dada altura da sua vida artística se vai mover em direção à pintura abstrata e ao estudo de dimensões mais intrínsecas dessa dimensão não-figurativa da realidade, como a decomposição do movimento, por exemplo (Michaud e Benson, 2013).

Em 1916, em Zurique, na Suíça, conhece e deixa-se atrair pelas provocadoras ideias do movimento Dada, conhecendo também outras correntes da vanguarda artística de então, como o Suprematismo e o Neoplasticismo. Só depois dos trinta anos, a partir de 1921, em plena maturidade intelectual, e depois de todos os ricos contactos mantidos com a *intelligentsia* cultural da sua época, Richter evoluirá para a realização de filmes experimentais que marcarão a história do cinema, em particular o dos anos vinte.

O artista ficará então mais conhecido como cineasta do que como pintor e será o cinema, e não a pintura, a arte que vai ensinar nos Estados Unidos quando para aí emigra, em 1941, perseguido e ameaçado, como vimos atrás, pelo regime Nazi do seu país Natal.

Richter é muito justamente considerado como um *pintor cineasta* (Genton, 2010) dado que não renega a importância da pintura e das outras artes visuais, em geral, na sua obra cinematográfica. Disso é exemplo a presença de artistas nos seus trabalhos, como é exemplo o famoso *Rêves à vendre* de 1947 (Trad. do francês: *Sonhos à venda*) considerado um marco do movimento filmico surrealista, em que surge um conjunto significativo de artistas colaboradores, tais como Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder e Fernand Léger que dirigem as cinco primeiras sequências do filme (Michaud e Benson, 2013, p. 4).

Simbolicamente, será a obra do escultor norte-americano Alexander Calder, o criador dos famosos “mobiles” (esculturas suspensas) que constituirá o conteúdo principal do seu ultimo filme de 1963: *From the Circus to the Moon, with Alexander Calder*.

3. Análise filmica de “Rythmus21”

Na entrevista de Cecile Starr (1972) a Richter, o artista revelou possuía um domínio seguro do desenho e até chegou a fazer disso um modo de vida na sua juventude, desenhando retratos dos seus professores (Starr, 1972: 0’34’’ - 0’51’’). No entanto, cedo se apercebeu da importância de outras dimensões não figurativas das artes visuais, que ultrapassavam a mera representação de temas concretos, passando a interessar-se mais pela articulação das formas na tela, aproximando-se, por isso, dos conteúdos mais emblemáticos da arte abstrata. Richter (Starr, 1972: 1’12’’ - 1’40’’) tentava agora articular “musicalmente” formas geométricas que lhe permitiam organizar a tela sem qualquer referência à representação figurativa.

É baseado nesses princípios que também fazem parte dos movimentos de vanguarda contemporâneos desta época (Neoplasticismo e Suprematismo), bem conhecidos por Richter, que ele vai realizar, em 1921, o seu primeiro filme que também é um dos primeiros filmes abstratos, intitulado “Rhythmus 21”. Não descreve por isso o real que conhecemos, pelo que será também umas das propostas pioneiras do *acinema* na medida em que vai contrariar a ideia corrente comumente aceite, a do cinema popular de entretenimento de distribuição global. O *acinema*, passe a “quase” redundância, refere-se a um cinema que desafia as convenções e a definição estabelecida do cinema e para muitos críticos, como Jean-François Lyotard, que terá cunhado o termo, é o único tipo de cinema que pode ser considerado uma arte (Déotte, 2010).

Trata-se então um filme sem trilha sonora (ainda que a versão existente no youtube seja musicada posteriormente, em 2005), de pouco mais de três minutos de duração, a preto e branco (visionar em Referências e Filmografias) realizado

com meios muito rudimentares, como afirma o cineasta na sua entrevista a Cecile Starr, utilizada como fonte videográfica documental importante deste trabalho.

O artista utiliza formas quadrangulares e retangulares simples, em movimentos, que ora se aproximam, ora se afastam, por vezes sobrepõem-se, sob um fundo que ora é negro total, ora é branco. Outras vezes, entram visualmente por um dos lados desse rectângulo que nos serve de campo de visão. Parece consubstanciar aquilo que Richter fala na entrevista: uma busca por uma articulação abstrata de elementos visuais no campo visual rectangular da tela de projecção. O artista continuará estas experiências, criando uma série que denominará de *Rhythmus 23* (1923) e *Rhythmus 25* (1925).

4. Conexões com outras artes/movimentos estéticos de vanguarda (Dadaísmo, Suprematismo, Neoplasticismo)

Como assinalam determinados estudiosos da obra de Richter, (Michaud & Benson, 2013) o artista conhece, em 1918, Tristan Tzara, um dos principais teóricos do movimento Dada, que o apresenta ao sueco Viking Eggeling. Juntos acreditam que será possível (utopicamente) criar uma espécie de linguagem universal das artes, chegando mesmo a redigir um manifesto onde apresentam esses princípios segundo os quais:

(...) as formas abstratas oferecem a possibilidade de uma língua superior, mais aperfeiçoada que as línguas nacionais. Essa linguagem espiritual tinha a ambição de transmitir tanto as emoções mais simples, como as mais complexas, e incorporar ideias por meio de formas abstratas. Isso permite que a arte recupere sua função social, expressando o puro significado de emoções e ideias (Michaud & Benson, 2013, p.5).

Estas ideias são, de algum modo, complementadas por Marcel Duchamp, nome cimeiro do movimento Dada, quando afirma (Graff, 1956, 28'11'' - 28'39'), em entrevista, que acredita que “a arte é a única atividade na qual o homem, enquanto homem, se mostra a si próprio como verdadeiro indivíduo, capaz de fazer coisas para além do seu estado animal, porque a arte é uma saída para regiões que não são regidas pelo tempo e pelo espaço”. Logo não necessita de imitar a natureza, como parece ter sido, ao longo dos séculos, um dos seus objetivos.

O processo criativo seguido por Richter não está muito afastado do seguido por artistas dadaístas como Hans Arp na sua colagem de 1937 (Elger e Grosenick, 2005, p. 31). Nas colagens de Arp “*é frequente uma estrutura aleatória*” e Richter sobre a obra de Arp escreve (citado por Elger e Grosenick, 2005, p. 31) que o “*acaso deveria ser reconhecido como verdadeiro centro do Dadaísmo*”.

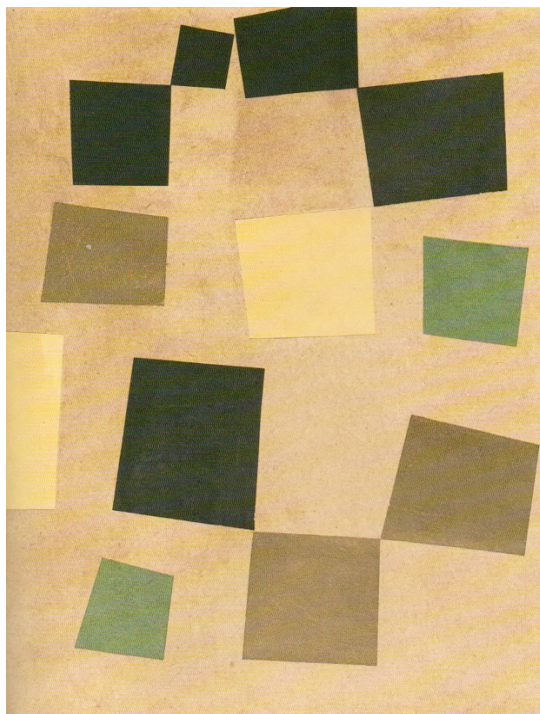
Parece evidente as profundas semelhanças entre os elementos visuais abstratos de algumas frames do filme de Richter em análise e as colagens de Arp. Parece provar-se que estes artistas, não se copiando diretamente, desenvolviam e partilhavam uma linguagem plástica com elementos visuais comuns.

O Dadaísmo é aliás bem provocador ao romper com os cânones clássicos que amarravam as artes visuais à representação fiel da realidade percebida.

O Dadaísmo não era exclusivamente um movimento artístico, literário musical, político ou filosófico. Na realidade era todos eles, e ao mesmo tempo oposto: antiartístico, provocativamente literário, divertidamente musical, radicalmente político, mas antiparlamentar, e por vezes simplesmente infantil. Muitos dos dadaístas orientavam os seus duplos talentos adequadamente” (Elger & Grosenick, 2005, p.6).

Em boa verdade, Hans Richter pode muito bem ser considerado um bom exemplo desta duplicidade de papéis (teóricos, pintores, cineastas...) numa só pessoa. O século XX vai ser pródigo neste aspeto. Artistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky poderiam pontificar como os melhores exemplos dos artistas intelectuais que aliaram uma sólida intervenção plástica com uma escrita teórica igualmente competente e profunda.

Figura 1. Hans Arp, Colagem (48,6 x 34,6 cm). Nova Iorque, Museu de Arte Moderna (digitalizado de Elger & Grosenick, 2005, p.31).



5. A pintura no cinema, uma mirada a partir da cultura visual e integrada num ecossistema estético contemporâneo

Para muitos teóricos da Cultura Visual, esta não pode ser vista como mais uma disciplina, logo não pode igualmente ser abordada como os mesmos modos e procedimentos das que conhecemos nos currículos académicos tradicionais. Para muitos (Mirzoeff, 1998; Dikovitskaya, 2005; Hernández, 2007) a Cultura Visual é indubitavelmente um lugar epistemológico profundamente poroso, uma área de vibrantes confluências transdisciplinares onde convergem disciplinas tão variadas como os Estudos Culturais, os Estudos Feministas, os Estudos de Género, os Estudos de Fotografia, os Estudos Fílmicos, a Crítica de Arte, A Teoria da Arte, a Antropologia e a Sociologia Visual, a Pedagogia Cultural e a Pedagogia Crítica, entre muitas outras.

Alguma confusão existe quando a comparam com a História da Arte. Na verdade, para alguns autores, a Cultura Visual não é mais do que um modismo intelectual contemporâneo onde apenas se renova o extenso campo de estudos da História da Arte. No entanto, a Cultura Visual ainda que não se oponha totalmente à História da Arte, na sua conceção clássica, procura expandir os seus objetos de estudo, saindo frequentemente da “grande arte” para o mundo das imagens que veiculam as chamadas micronarrativas do quotidiano, que mais não são do que aquilo que deriva ou afeta a vida das pessoas comuns. É verdade que essa vida quotidiana tem sido também ela própria abordada pela chamada *grande arte*, em particular no período a que se convencionou chamar de moderno. Estamos a referir-nos, por exemplo, às pinturas de representações e iconografias sociais visíveis já precocemente em Diego Velasquez, no século XVII (com a emblemática pintura “*velha fritando ovos*”) e dois séculos depois, em Gustave Courbet (com “*Os britadores de pedra*” e “*O funeral em Ornans*”) e em Edgar Degas (com a extensa série de pastéis secos “*Le Tub*”) e em muitos outros artistas que povoam os manuais de História da Arte e que facilmente se podem encontrar nas bases de imagens da internet.

Então, as imagens da arte “dos museus”, da chamada alta cultura, vivem hoje em dupla conexão com as suas reproduções que circulam no espaço mediático (em particular, no espaço cibernético) e com outras imagens com as quais dialogam e buscam nexos de proximidade, de parentesco, de oposição, ou qualquer outro tipo de relação (Ver os magníficos exemplos videográficos de Efendi 2016a, 2016b e 2017), num mundo que se complexificou de tal forma que se torna hoje muito difícil realizar estudos académicos no extenso campo das artes visuais e da visualidade sob um enfoque disciplinar único.

Surge aqui o conceito de *ecossistema estético* cuja definição apresentada por Afonso Medeiros e Lucia Gouvêa Pimentel organizadores da introdução do livro de Atas do congresso da ANAP de 2013, realizado em Belém do Pará, no Brasil, nos parece suficientemente sugestiva:

Considerando-se o estatuto da arte e da imagem na atualidade, a ambiência parece ser a da diversidade, seja de processos, de técnicas ou de conceitos. Alguns autores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari (1992) e Josep Domènech (2011), sugerem a percepção das artes e das imagens numa relação de interdependência e intervenção entre estas e os demais universos da cultura humana e, por isso, não deixam de recorrer às ideias de ecologia e/ou meio ambiente que, conseqüentemente, podem ser estendidas às concepções de prevaricação, contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, parasitismo, sustentabilidade, afinidade, canibalismo, relação, mestiçagem, sincretismo, barganha, enfrentamento, permeabilidade, remanejamento e reprodutibilidade, dentre outras (Medeiros e Pimentel, 2013, p.9).

É, portanto, num contexto de profunda interdependência entre as imagens e os restantes componentes que compõem a cultura, onde se insere o cinema, essa arte que se recria constantemente, nascida praticamente com o novo “já velho” século XX que deixamos lá para trás, há já quase duas décadas. Estes contextos imagéticos omnipresentes na nossa vida diária, comportam-se assim como os ecossistemas biológicos, onde tudo está “em relação” a algo e, de certo modo, em contínuo processo de desenvolvimento.

Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas (Medeiros e Pimentel, 2013, p.11).

O cinema é uma panóplia incrivelmente extensa de imagens, veiculadas esteticamente, entendidas dentro desta ideia homóloga de ecossistema, estão em constante estado de adaptabilidade, onde tempo, espaço e imagem, se articulam e, por vezes, se desarticulam em função de novos referenciais teóricos que, muitas vezes, recuperam imagens do passado para (apropriadas, alteradas, reformuladas, hibridizadas...), nos facilitarem a compreensão das linhas de força que atravessam o tempo que nos tocou viver. O pós-modernismo, por exemplo, mais não faz do que voltar-se para o presente e, em especial, para o passado (revivido no presente), para efetuar essas reconstruções e reconfigurações de algo que o modernismo não foi capaz de resolver.

Como acontece em muitos ecossistemas biológicos, há linguagens visuais que se aproximam de forma simbiótica. E tal como a simbiose na biologia, ambas

se beneficiam mutuamente. Como bem afirma Jacques Aumont, as conexões entre cinema e pintura são mais que evidentes:

Toda a organização de formas dentro de uma superfície plana, delimitada, procede da arte pictórica. O cinema é uma arte plástica que privilegia o espaço tridimensional, que também manifesta interesse expressivo por seu significante bidimensional. Portanto o cinema depende das soluções pictóricas, não em virtude de um decreto sobrenatural, mas porque a história quis que, nos quatro ou cinco séculos que precederam a fotografia, a pintura explorasse todas as modalidades da expressão plana quadrada, mesmo as mais “fotográficas” (Aumont, 2004, p.59).

No entanto, pensado como “linguagem” é apenas uma das seis formas de classificação dos modos como o cinema se pode manifestar (Aumont e Marie, 2008). A saber, as restantes cinco são: o cinema como *reprodução*, ou substituo do olhar; o cinema como *arte*; o cinema como *escrita*; o cinema como *modo de pensamento* e o cinema como modo de *afeções* e simbolização do *desejo*.

A pintura e a vida dos artistas, como tema fílmico, não pode deixar de nos parecer uma espécie de palimpsesto. Nesse raspar (sobre a História da Arte...) para se escrever de novo, o cinema não imita (nem poderá jamais fazê-lo), antes recria. Aachamos que é um especial veículo de pedagogia cultural, ainda que, certamente, tenda para (por vezes exageradamente) heroicizar artistas e correntes artísticas, acaba no fundo por ser a única forma de acesso a esse conhecimento para um público que não frequentou Faculdades de Belas Artes, ou não possui em casa nenhuma coleção de biografias de artistas ou nenhum manual de História da Arte. Para pessoas que não estão habituadas a frequentar museus, galerias ou centros de arte o cinema ensina sobre arte.

No entanto só a partir de meados dos anos noventa as relações entre cinema e a pintura têm vindo a ser abordadas de um modo mais sistemático sob o ponto de vista estritamente teórico (Païni; De Fleury e Morice, 1995). Com a viragem do século desdobram-se os estudos sobre as artes visuais e o cinema (Michaud, Bajac e Migayrou, 2006; Aumont, 2007; Vancheri, 2007; Thivat, 2010 e 2011). A estes estudos têm-se juntado muitos outros (Zinman, 2014) que analisam as inovações e questões de pendor mais técnico.

5. Conclusões

O presente trabalho e a pesquisa a que nos obrigou, fez-nos descobrir fontes impressas e, sobretudo, não impressas (filmográficas) que foram fundamentais para disparar a escrita deste texto. A imagem e, sobretudo, a voz dos artistas (Richter e Duchamp) já desaparecidos, veiculam as ideias estéticas que nortearam os seus trabalhos, tão desconcertantes quanto revolucionários. Eles marcaram

decisivamente uma boa parte da produção artística do século XX, influenciando, posteriormente, outras gerações de artistas. Perante as fontes videográficas encontradas na pesquisa, afigura-se-nos emocionante ver e ouvir as imagens e as vozes dos próprios artistas que, na maioria das vezes, só conhecemos pelas suas obras escritas, por obras que outros escreveram sobre eles ou, na melhor das hipóteses, por escassas entrevistas e fotografias biográficas.

Sublinhamos um aspeto que nos pareceu relevante: a interação entre artistas (Tzara, Arp, Richter, Elgging...) que potenciou a discussão teórica produzida nestas décadas, já longínquas, do século passado e que fundamenta, de uma forma que nos pareceu consistente, as opções estéticas seguidas por estes artistas.

Por fim, um outro aspeto que nos merece destaque, para além do pioneirismo do filme de Richter, em análise, é o “trânsito” de muitos destes artistas entre linguagens e tecnologias artísticas (pintura, cinema, teoria...), apontando o caminho para muitos dos artistas que hoje em dia trabalham também saltando de uma linguagem para outra, ao sabor dos projetos, tendo consciência que a produção artística na contemporaneidade tende, em absoluto, para a polivalência de competências e para um domínio cada vez mais amplo das técnicas e das linguagens artísticas.

Referências (e filmografias)

- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus.
- Aumont, J.; Marie, M. (2008). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Déotte, J.-L. (2010). *L'acmé de J.-F. Lyotard*, *Appareil*, 6, Disponível em <http://journals.openedition.org/appareil/973>.
- Dikovitskaya, M. (2005). *Visual Culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: MIT Press.
- Efendi, V. (2017). *Film Meets Art III*. [Arquivo de vídeo]. Disponível em <https://vimeo.com/216681753>.
- Efendi, V. (2016b). *Film Meets Art II*. [Arquivo de vídeo]. Disponível em <https://vimeo.com/183325662>.
- Efendi, V. (2016a). *Film Meets Art*. [Arquivo de vídeo]. Disponível em <https://vimeo.com/158235317>
- Elger, D; Grosenick, U. (Eds.) (2005) *Dadaísmo*. Koln: Taschen
- Genton, F. (2010). *L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter In Patricia-Laure Thivat (Dir.)*, Dossier: Peintres cinéastes , in *Ligeia*, n° 97-100, janvier-juin 2010, p. 49-62.
- Graff, R. D. (Realizador) (1956). *Duchamp Interview*, [Arquivo de vídeo], Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2Ns1iG-G3REFU59Jq329Ofjsnfubpn6GNdXF82mdFjxA1T-_MBtxjfcJU0.

- Hernández, F. (2007). *Catadores de Cultura Visual*. Porto Alegre: Editora Mediação.
- Michaud, P. A.; Bajac, Q. e Migayrou, F. (2006). *Le mouvement des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Michaud, P-A.; Benson, T. (Dir.) (2013). *Hans Richter, la traversée du siècle (catálogo)*. Metz: Éditions du Centre Pompidou Metz.
- Mirzoeff, N. (1998). *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Medeiros, A.; Pimentel L. (Orgs.) (2013). *Ecosistemas estéticos In Medeiros, A.; Hamoy, I. (Orgs.) Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecosistemas Estéticos (pp.7-13)*. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA.
- Pañi, D.; De Fleury, M. e Morice, J. (1995). *L'art et le septième art*. Paris: Éditions Le Fresnoy.
- Richter, H. (1921). *Rythmus21* [Arquivo de vídeo], Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FYPb8uIQENs>
- Starr, C. (1972) *Richter on film* [Arquivo de vídeo], Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Pbu9X8ZKdgc>
- Thivat, P-L. (Dir.) (2010). *Peintres Cinéastes*, Ligeia, nº 97-100, janv.-juin.
- Thivat, P-L. (2011). *Introduction. Vies d'artistes au cinéma. L'Histoire, le mythe et le miroir*. In Thivat, P-L. (Dir.) *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture*. Paris: Armand Colin.
- Zinman, G. (2014). *Between canvas and celluloid: Painted films and filmed paintings*. The Moving Image Review & Art Journal, 3(2), 162-176.

Data receção: 10/03/2020
Data aprovação: 02/04/2020

AUTORES - BIOGRAFIAS

Aracy Alves Martins

Professora associada aposentada, voluntária do Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem Pós-Doutorado em Educação pela Universidade de Coimbra e pela Universidade de Campinas (2008/2009) e também pela Universidade do Minho (2005), Doutorado (2000) e Mestrado (1993) pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo cursado Licenciatura em Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É Pesquisadora do GPELL (Grupo de Pesquisa do Letramento Literário), no interior do Ceale (Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita) e do NERA (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Relações Raciais e Ações Afirmativas), ambos da FAE/UFMG. Coordenou uma Pesquisa em Rede CNPq (2008-2016) e um Programa Mobilidade Internacional CAPES/AULP, entre a UFMG e a Universidade de Cabo Verde/Uni-CV (2012-2016). Vem atuando, com projetos da área da Linguagem e Educação, trabalhando com Letramento Literário e Relações Raciais. (aracymartins60@gmail.com)

Ana Charréu

Frequentou a licenciatura em Artes Plásticas da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Santarém. Atualmente é licencianda em Som e Imagem na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria. Artista visual com interesses artísticos, investigativos e performativos nas áreas da Concept Art, do Cinema de Animação e do Cinema Documental e Experimental. É autora/editora, como freelance, de trabalhos de Animação publicados em plataformas digitais de livre acesso. Tem também interesses na área da microeconomia criativa digital e do videogame. (luciacharreu@hotmail.com)

Celso Luíz Prudente

Doutor em Cultura pela Universidade de São Paulo- USP. Pós-Doutor em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP. Professor Associado da Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT. Pesquisador do Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação – CELACC/ECA-USP, Antropólogo, Cineasta. Curador da Mostra Internacional do Cinema Negro. (clsprudente@gmail.com)

David Antunes

Doutorado em Teoria da Literatura, pela Universidade de Lisboa. Escreveu diversos ensaios sobre filosofia, literatura e teatro e o livro *A Magnanimidade da Teoria*. É professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e é, atualmente, o Presidente desta instituição. (dantunes@estc.ipl.pt)

Denise Perdigão Pereira

Professora de Artes, Metodologias do Ensino de Artes no Brasil e História da Arte, no Instituto Federal de Minas Gerais-Campus Ouro Branco, desde 2017. Doutorada em

Educação Artística e Educação em regime de Cotutela entre a Universidade do Porto e a Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais na linha de pesquisa “Currículo e suas dimensões socioculturais”. Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas, onde lecionou por 11 anos. Formada no curso profissionalizante de Magistério, no Instituto de Educação de Minas Gerais. Tem experiência docente nos diversos níveis e redes de ensino da Educação Básica, além do Ensino Superior. As suas principais áreas de investigação são: ensino de arte e formação docente. (denise.perdigao@ifmg.edu.br)

Fernando Jorge Palácios Perez Crêspo

Professor Educador pela Arte – Escola Superior de Educação pela Arte, 1980, The Laban Centre Certificate University of London, Goldsmiths’ College, Londres, 1986. Master of Arts em Estudos da Dança - Laban Center for Movement and Dance, Londres, 1989. Doutorado em Belas Artes, especialidade Arte Pública, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2016. É Professor Adjunto na Escola Superior de Dança: Estudos de Movimento, Projeto, Interpretação, Análise e Notação do Movimento (desde 1989) e foi docente em diversas instituições como o Centro Infantil Helen Keller, Universidade de Aveiro, IPPorto - ESM,U. Algarve ESE, IPL- ESTC, Comuna. Foi diretor da Escola Superior de Dança, 2004-2013 e Presidente do Conselho Técnico-Científico da ESD, 2017-2020. Criador e coordenador do Projecto - Dança: Ver e Fazer, Representante do Ministério da Educação na Comissão Técnica Especializada das Artes do Espetáculo e Júri da DGArtes, apoio à Dança (2010). (fcrespo@esd.ipl.pt)

Leonardo Charréu

Licenciado em Artes Plásticas: Pintura, pela Universidade do Porto, mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa e doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Évora e em Belas Artes pela Universidade de Barcelona. Realiza atualmente estudos de pós-doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor Adjunto no Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. É membro investigador integrado do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), do CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais) e do GEPaec (Grupo de estudos em Educação, Arte e Cultura (Brasil). A Formação de Professores de Artes Visuais, os Novos Ambientes de Aprendizagem (Museus e Educação, Cinema e Educação) a Cultura Visual e as Relações entre Arte e Ciência (Ilustração Científica) encontram-se entre os seus principais interesses académicos e investigativos. (lcharreu@eselx.ipl.pt)

Lucas Rossi Gervilla

Artista visual e cineasta. Doutorando (Bolsa Capes) e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções audiovisuais. Em 2020, dirigiu seu primeiro longa-metragem, intitulado Ruinoso. Em 2018 foi comissionado pelo Canal Futura para a produção do curta-metragem

Edmur e o Caminhão. Em 2017 recebeu a bolsa “Mobility Fund” oferecida pelo Prince Claus Fund. Foi artista residente no ZK/U, Berlim; Fabrika CCI, Moscou; Galeria Ambos Mundos, Buenos Aires; NES Artist Residency, Islândia; e no Espacio Casa 3 Patios em Medellín. (lucas.gervilla@gmail.com)

Maria José Fazenda

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora integrada do CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Membro da comissão científica do Doutoramento em Artes (Artes Performativas e da Imagem em Movimento), um curso oferecido pela Universidade de Lisboa em colaboração com o Instituto Politécnico de Lisboa. Licenciada em Antropologia e mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Foi presidente do Conselho Pedagógico e do Conselho Técnico-Científico da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Fez o Curso de Dança do Conservatório Nacional. Foi crítica de dança do jornal Público. Autora, entre outras publicações, de Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações - 2ª edição revista e atualizada (Colibri, 2012 [Celta, 2007]) e Da Vida da Obra Coreográfica (Imprensa Nacional, 2018). (mjfazenda@esd.ipl.pt)

Maria Teresa Guimarães de Medina

Professora da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP). Docente responsável pelo Curso de Educação Contínua “Educação, Cooperação e Sul Global: qualidade e Cooperação para o Desenvolvimento na Área da Educação” (FPCEUP). Membro da Comissão Científica da Licenciatura em Ciências da Educação (FPCEUP). Doutorada em Ciências da Educação na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto. Licenciada em Ciências da Educação pela FCEUP. Foi Vice-Presidente do Conselho Pedagógico e Docente Responsável pelo Curso de Educação Contínua de “Organização e Gestão da Formação”, em 2018 (FPCEUP). Docente Responsável pela “Candidatura de Projetos de Linha de Financiamento”, em 2015 (FPCEUP). Membro da Comissão Científica de Acompanhamento do Curso de Mestrado em Ciências da Educação, em 2014 (FPCEUP). (tmedina@fpce.up.pt)

Marta Cordeiro

Doutorou-se em Belas-Artes – especialização em Teoria da Imagem, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, no ramo de Design de Cena, e investigadora integrada do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). (mcordeiro@estc.ipl.pt)

Mônica Medeiros Ribeiro

É coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, diretora adjunta da Diretoria de Ação Cultural da UFMG, professora do departamento de Artes Cênicas, da Escola de Belas Artes, da UFMG, coordenadora do Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena e vice-líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) CRIA: Artes e transdisciplinaridade. Atriz, dançarina, doutora em Artes (UFMG), mestra em Letras (UFMG), possui

pós-graduação em Neurociências e comportamento (ICB/UFMG), em Neuropsicologia (FUMEC) e graduação em Letras (UFMG). As suas principais áreas de investigação são: Improvisação em Dança; Preparação corporal do ator; Processos de Criação em Artes da Cena; Metodologia de pesquisa em/sobre Artes da Cena; Epistemologias e Artes. (monicaribeiro@yahoo.com)

Normas de publicação

A Revista Internacional em Língua Portuguesa (RILP) surgiu como manifestação do desejo de interconhecimento e de intercâmbio de todos os que, na América, na Europa e na África falam português no seu quotidiano, e se preocupam com a sua utilização e o seu ensino. A revista surge como um modo de aproximar as culturas que na língua portuguesa encontram expressão, ou que a moldam para se exprimirem.

Com uma tiragem semestral de 200 exemplares, e editada desde 1989, é uma publicação interdisciplinar da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP) que circula a nível nacional e internacional, com especial destaque nos países de língua oficial portuguesa e Macau (RAEM), através das instituições de ensino superior membros da AULP e centros de investigação com interesse no domínio científico da revista.

Normas para Autores:

1. Os artigos submetidos a apreciação têm de ser originais e inéditos. Uma vez submetidos os artigos ao processo de avaliação da RILP, em momento algum poderão ser submetidos a outras revistas. Os textos têm de ser obrigatoriamente apresentados em língua portuguesa e devem respeitar as normas referentes ao acordo ortográfico de 2009.
2. Os artigos devem ter preferencialmente até 10.000 palavras, incluindo notas, bibliografia e quadros. Os textos devem ser entregues num documento em formato Word (ou compatível), conforme modelo-tipo (fornecido quando solicitado).
3. Os artigos devem ser acompanhados de um resumo de cerca de 150 palavras – com uma versão em português e outra em inglês – de quatro a seis palavras-chave e de um ficheiro em formato Word (ou compatível) com os dados de identificação do autor (instituição, categoria, áreas de especialização e elementos de contacto eletrónico).
4. As ilustrações, quadros, figuras e mapas deverão ser numerados e enviados em ficheiro à parte em formato jpeg ou png. O autor deve ainda indicar os locais onde os mesmos devem ser inseridos.
5. As citações de fontes alheias têm de respeitar a legislação em vigor relativa aos direitos de autor.
6. A RILP segue as normas de referenciação bibliográfica APA (American Psychological Association). As referências bibliográficas dos textos deverão ser inseridas no final do texto, respeitando as normas de citação, evitando as notas de rodapé.
7. Os textos submetidos serão, num primeiro momento, analisados pelo conselho editorial, podendo ser rejeitados ou submetidos a processo de arbitragem científica. Os artigos aceites serão, em seguida, submetidos a um ou dois árbitros, através de um sistema de revisão cega de pares. A decisão final sobre a publicação do artigo proposto, num dos números da RILP, será tomada pelos Coordenadores Editoriais, considerando os pareceres dos árbitros.
8. Os autores, individuais ou coletivos, dos artigos publicados conferem à RILP o exclusivo direito de publicação, podendo o artigo sofrer alterações e revisões de forma, ou propósito de adequá-lo ao estilo editorial da RILP.
9. Os autores, individuais ou coletivos, dos artigos publicados na RILP receberão dois exemplares da revista cada. A revista será disponibilizada em regime open access na plataforma www.rilp-aulp.org. Todos os artigos terão um número DOI (Digital Object Identifier) atribuído.

Declaração Princípios Éticos da RILP: <http://aulp.org/node/114927>

Submissão de artigos em: WWW.RILP-AULP.ORG

Para qualquer outra questão: RILP@AULP.ORG.

Esta edição não tem como pretensão alcançar uma uniformização de análises ou de temas, considerando-se que os discursos muito diferenciados que se apresentam entre investigadores, assim como as manifestas diferenças de revisão científica, são possíveis para a Arte, mas sempre com um denominador comum: qualidade. O mais difícil, mas por outro lado mais frutuoso da edição, é colocar artigos muito dispares em diálogo, mas considera-se que tal foi atingido. Desta edição deriva ação e interação de um número significativo de investigadores e docentes de instituições de ensino superior e de unidades de investigação dos países de língua oficial portuguesa. Num espaço de discussão tão rico e variado, de análises e pesquisas tão diferenciadas, fica a pertinente pergunta se, nesta riqueza de identidades, fica a seja comum e permita afirmar que há também uma forma de pensar Arte em português.

