



Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

POÉTICAS E POLÍTICAS DO ARQUIVO NAS ARTES DA CENA

Volume 9
nº 1
2019





Revista Aspas
ppgac - USP

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa - USP

Editor responsável

ME. DANILO SILVEIRA

ME. DIEGO MARQUES

ME. SOFIA VILASBOAS SLOMP

Editoração do número

Comissão editorial

Me. André Felipe Costa Silva – USP

Me. Danilo Silveira – USP

Me. Diego Marques – USP

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos – USP

Me. Maria Celina Gil – USP

Me. Paola Lopes Zamariola – USP

Me. Phelippe Celestino – USP

Me. Roberta Carbone – USP

Prof^a. Dr^a. Sayonara Pereira – USP

Me. Sofia Vilasboas Slomp – USP



Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v9i1p1-9

Editorial

POÉTICAS E POLÍTICAS DO ARQUIVO NAS ARTES DA CENA

Editorial

Danilo Silveira
Diego Marques
Sofia Vilasboas Slomp

Em tempos de inflação de informação, de fabricação de verdades nacionalistas e identitárias e da criação de hiperarquivos pessoais e repetitivos, uma pulsão pela arquivagem vem assumindo lugares de controle no espaço social, seja pela abertura e arquivagem de processos judiciais que paralisam o país, seja na política de abertura e manutenção dos nossos acervos em museus e instituições públicas e privadas, para citar dois exemplos. Derrida (2001) aponta que o “mal de arquivo” se insere dentro de uma dialética, de algo que é, ao mesmo tempo, instaurador e conservador, revolucionário e tradicional, que por querer guardar, destrói, que para garantir a sobrevivência, mata. Na busca de escavar os sentidos etimológicos da palavra “arquivo” evidenciamos sua raiz no termo grego *Arkhe*, em que arquivo se refere tanto ao que é da ordem do começo quanto ao que caracteriza o começo da ordem. O arquivo pode significar o que é do princípio e sustentar o seu poder de inscrição e de registro, como pode também dar lugar ao que é da ordem da erupção, no sentido de dar passagem aos afetos presentes. Se o significado da palavra “arquivo” apenas como documento escrito e probatório de uma lei ganha sempre mais relevância no imaginário social, a possibilidade de pensar arquivo como repertório (TAYLOR, 2013) nos traz um alento para escutar as memórias presentes, uma memória arquivada.

O trabalho com os arquivos nas artes cênicas, em seus diferentes contextos e (re)configurações, nos propõe diálogos com vestígios que elaboram no presente nossos traumas coletivos na tentativa de compor imagens para o que ainda está por vir. Assim, a *Revista Aspás* dedica este número ao tema das poéticas e políticas do arquivo nas artes da cena buscando discutir o potencial performativo do trabalho com e do arquivo, entendendo-o como um dispositivo lacunar e em transformação no interior dos processos de criação e rememoração.

No desejo dialético de inscrição, ato da escrita, e de erupção, afetos que esse ato carrega, as contribuições publicadas nesta edição dão voz e geografia aos arquivos da memória ou memória arquivada. Também mostram a importância de preservar os acervos teatrais e documentos de grupo como lugares que contam a história das artes cênicas e que colaboram com a construção de uma memória compartilhada e coletiva para que ela não seja esquecida. Ainda, damos foco a discussões acerca da persistência de escavar a palavra

“travesti” ao longo da história oficial do teatro ocidental, que deixa até hoje à margem muitos de seus personagens, além do emprego da citação, particularmente em dança contemporânea, que remonta o quebra-cabeça da história da dança e de seus esquecidos até a beleza do traço deixado num mesmo objeto-mesa que ao longo dos anos transfigura-se em gesto e ação na criação teatral.

As pesquisas aqui apresentadas foram realizadas nas artes cênicas no contexto da América Latina e Europa. Isso posto, por entre as seções, o atual número apresenta múltiplas vozes e olhares que, por meio do pensamento diverso, tecem uma aproximação sobre como o arquivo está sendo visto e pensado na arte da cena. Na seção Especial trazemos três pontos de vista sobre o tema que contribuem com distintas discussões traçando um rumo compartilhado: olhar para as ações em relação ao arquivo na cena e como essas ações geram provocações no mundo ao entorno.

Abrindo a seção Especial teremos a entrevista inédita com a pesquisadora Ana Longoni realizada por Paola Zamariola. Nessa entrevista, além de compartilhar seus interesses investigativos sobre a prática do arquivo na arte, Longoni nos relata sobre a atuação do coletivo Red Conceptualismos del Sur, criado a mais de onze anos na cidade de Barcelona por pesquisadores sul-americanos. A partir desse relato, Longoni constrói uma discussão sob o ponto de vista de pesquisadores da América Latina que circunda um entendimento perante a relação da arte e da política discorrendo sobre a existência de processos investigativos colaborativos como modos possíveis de pensar a arte em coletividade. Assim, a entrevista apresentada neste número também colabora com a discussão pensando como a prática arquivar adentra e intensifica reflexões sobre a existência do mercado da arte.

Ainda nessa seção, para fomentar o debate atual sobre as criações em dança, publicamos a tradução do texto da pesquisadora francesa Isabelle Launay, professora do Departamento de Dança da Université Paris VIII. Esse texto faz parte de recente publicação da autora *Culture de l’oubli et citation: les danses d’après II*. Na primeira parte, Launay privilegia o debate sobre o trabalho da citação em dança como um ato potente de atualização e solicitação do passado no presente. Em seguida, a autora nos convida a um olhar genealógico das diferentes cenas que podem

compor uma dança, apontando para sua diversidade de práticas e gestos, de poéticas e políticas de circulação.

Na discussão sobre materialidade como potencialização da memória, temos a delicada contribuição do prof. dr. Fausto Viana (Universidade de São Paulo – USP), com o texto “O teatro de arte de Moscou e seus arquivos: ao vivo e em cores, muitas cores”. Aqui o autor compartilha questões provenientes do seu processo de doutoramento em que se dedicou a pensar sobre o que ele mesmo chama de perspectivas documentais. Assim, o argumento é “tecido” em decorrência do olhar sobre trajes de cena presentes em três das encenações de Stanislavski. Por conta dessa discussão, o autor nos faz indagar sobre as lógicas arquivais historiográficas, provocando uma atualização do que vem ser entendido como documento.

Na seção de Artigos teremos quatro diferentes argumentos sobre o entendimento da prática arquivar nas artes da cena, sendo elas ações documentais, proposições artísticas ou trajetórias empíricas. Com o texto de Fabiana Siqueira Fontana (Universidade Federal de Santa Maria – UFSM), iniciamos as discussões com uma pertinente provocação: como pode-se pensar o encargo da arquivagem documental no teatro nacional? Para problematizar essa questão, a autora esboça um argumento sobre modos documentais de arquivos teatrais e como a política dessa ação está sendo entendida como construção viva de conhecimento e contribuição de área, propondo a ação de guardar como prática de pesquisa não estagnada. Além disso, o texto questiona sobre como podemos assumir e construir uma lógica de acesso democratizada desses materiais. Para se aprofundar nessas questões, a autora problematiza o entendimento sobre o que está em questão na ação de guardar. Assim, a contribuição desse texto vem provocar uma atualização da compreensão sobre as lógicas presentes nas práticas historiográficas e como elas, de fato, contribuem com o acesso aos acervos teatrais do país.

Já no artigo de Pedro Isaias Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS), a prática arquivar está sendo discutida a partir da vivência performática do artista Rolando Boldrin. Lindamente o autor não apenas compartilha o que Boldrin representa em sua memória afetiva, mas também se dedica a destacar a produção do artista para a cena, pondo em discussão

o entendimento de arquivo como caráter memorialístico em que o esquecimento é combatido pelo ato narrativo de histórias. Para tanto, o autor aborda a vivência performática como compartilhamento de memórias entre o artista e o público ao defender que as experiências sensoriais das histórias narradas por Boldrin podem ser reconhecidas no imaginário de quem as ouve. Isso, segundo o autor, propõe um entendimento sobre repertório arquivado que é vivo e compartilhado entre os pares.

No texto de Paula Gotelip (Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc), está compartilhada a ação catalográfica do grupo homônimo atuante no cenário teatral há mais de sessenta anos. Assim, a autora destaca em seu texto não apenas a trajetória do grupo cearense, mas principalmente sua atuação perante a manutenção e preservação de seu acervo *teatrográfico* (adereços e publicações dramatúrgicas), além do acervo de demais grupos do Ceará e do Brasil, destacando o entendimento de memória como continuidade artística. Essa discussão se desdobra não apenas por meio da voz da autora, mas principalmente por uma entrevista com Hiroldo Serra, filho de Haroldo Serra e Hiramisa Serra, fundadores do grupo em questão. A entrevista que se encontra no corpo do artigo propõe um mergulho sensível e perceptivo sobre memórias como testemunhos poéticos de uma história presente em nosso contexto social. Esse testemunho sobre o cotidiano processual criativo do grupo vem, por meio desse texto, destacar a relevância da ação catalográfica não apenas como acervo material, mas principalmente como produção artística nacional.

Concluindo essa seção temos o artigo de Dodi Tavares Borges Leal (Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB), em que a autora propõe um convite para uma reflexão que se dedica a abordar um desdobramento territorial das artes da cena em relação com as questões de transgeneridades teatrais, sobretudo na participação textual. Para construir tal argumento, em seu artigo, a autora se dedica a analisar três períodos históricos da linguagem teatral, sendo eles a Renascença Italiana, o Teatro Elizabetano e a Comédie Française. Assim, o texto de Leal nos direciona a uma reflexão urgentemente necessária sobre a política da presença de corpos que almejam ter voz, corpos gritantes, que, porém, foram silenciados e invisibilizados. A presença desse texto em um número que pretende discutir sobre políticas e poéticas

do arquivo nos provoca a pensar sobre como nossa memória cênica está composta por um indelicado coletivo de gigantes lacunas sobre pensamentos empíricos e epistemológicos.

Abrimos a seção Desenho de Pesquisa com a contribuição de Charles Valadares (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG). No artigo, somos convidados a acompanhar os caminhos percorridos na e pela pesquisa de mestrado em andamento, em que o autor propõe investigar a temática da infância ao estabelecer diálogos entre a produção do poeta brasileiro Manoel de Barros, o conceito de desmontagem elaborado pela pesquisadora cubana radicada no México Ileana Dieguéz e o aporte teórico oferecido pelo filósofo e educador brasileiro Paulo Freire, bem como pelos filósofos franceses Gaston Bachelard e Merleau-Ponty. De saída, Charles Valadares Tomaz de Araújo faz uma importante contribuição para o presente número da *Revista Aspas* ao articular seu tema com a referida seção da qual seu artigo faz parte. Para nos ajudar a acompanhar os caminhos percorridos na e pela pesquisa de mestrado em andamento, o autor nos oferece a imagem dos andaimes utilizados em uma construção civil, a fim de salientar o valor epistemológico do registro ao enfatizar a relevância dos chamados diários de pesquisa desenvolvidos durante uma determinada investigação. Dessa forma, Charles Valadares nos convida a perscrutarmos uma espécie de compromisso mais ou menos secreto entre a pesquisa e o que o supracitado poeta brasileiro chamava de privilégio do abandono.

De certo modo, tal elogio ao processo também pode ser verificado no uso que o autor faz da referida noção de desmontagem, com a finalidade de expor os percursos da tessitura das relações entre infância, teatro e poesia em cena, sem se ater ao compromisso de concluir a construção de um produto cênico propriamente dito. Nessa perspectiva, Charles Valadares tece com a agulha da precisão um exemplo precioso de costura entre as políticas e as poéticas do arquivo em cena, ao nos contar que seu processo de investigação cênica implicou em visitar um sucatório organizado durante a realização da sua monografia.

Ainda na seção Desenhos de Pesquisa, o presente número da *Revista Aspas* traz a contribuição de Luciano Mendes de Jesus (USP), em que o autor apresenta as problemáticas iniciais desenvolvidas em sua pesquisa de

doutorado em andamento. A partir do compromisso assumido com a sua própria herança afrodiaspórica, o autor nos convida a refletir acerca do papel das artes cênicas na reprodução de uma série de clichês, estereótipos e objetificações promovidas pelos modos de representação das culturas africanas por uma parcela considerável do que tem sido produzido no campo das artes cênicas na atualidade.

Nesse viés, Luciano Mendes de Jesus atenta para os riscos pelos quais as teatralidades contemporâneas incorrem ao agenciar uma certa noção de arquivo responsável pela reprodução, proliferação e perpetuação de um certo cacoete colonial, que não cessa de colocar em cena uma espécie de máquina de produzir alteridades objetificadoras, na e pela qual qualquer relação estabelecida com o que provém do continente africano costuma incorrer por vias necessariamente primitivistas, exotizantes e folclorizadoras. Nesse contexto, o autor aponta para um certo conluio entre as lógicas de determinadas acepções de arquivo e de clichê que frequentemente são responsáveis por colocarem em cena a África como o grande arquivo do mundo ocidental, de onde não cansamos de extrair mistificações imaginárias, alteridades antropológicas e impasses sociopolíticos, que não raramente replicam as armadilhas da inclusão pela exclusão.

O atual número da Revista Aspas na seção Do lado de Fora do Teatro traz a contribuição de Tiago Lazzarin Ferreira (UFMG). No artigo, o autor revisita sua pesquisa de doutorado, em que investigou a possibilidade de promover aquilo que o filósofo Vilém Flusser conceituou como engajamento estético, ao experimentar práticas percussivas musicais baseadas na linguagem do rap e do jazz com jovens estudantes do ensino médio. A partir dessa experiência, em seu artigo o autor se propõe a começar uma reflexão sobre os sentidos daquilo que chamamos de escola tanto ao evitar retomar as raízes etimológicas do termo em grego quanto ao se recusar a aceitar a escola tal qual ela está no atual estágio de desenvolvimento da sociedade capitalista, isto é, a escola como mero espaço de reprodução das relações sociais. Para tanto, Tiago Lazzarin Ferreira propõe uma conversa entre autores como Muniz Sodré, Diana Taylor, Paul Gilroy e os sambistas Noel Rosa e Vadico, ao nos convidar a imaginarmos a escola pública a partir da noção de Escola de Samba – lugar onde o batuque é um privilégio, uma vez que o samba

nasce do coração. Dito de modo geral, tal exercício de imaginação convoca uma espécie de giro decolonial onde o que está em jogo na escola é o acionamento da presença corporal no e pelo princípio da arché responsável pela transmissão da memória coletiva, capaz de liberar os nossos gestos dos julgos dos roteiros coloniais impostos inclusive no chão da escola pública, por aqueles que não têm cessado de vencer.

Na seção Forma Livre, esta edição da Revista Aspas traz duas contribuições que nos ajudam a pensar de que modo as políticas e as poéticas do arquivo têm sido investigadas em duas importantes referências para a Dança e para o Teatro brasileiros: o Grupo Pró-Posição (SP) e o Grupo Galpão (MG). No ensaio de Kenia Dias (PUC-SP), a autora nos conta sobre os percursos de um tapume de madeira durante uma etapa da trajetória de quase quarenta anos do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, Minas Gerais. A partir de um diálogo com referências como Gaston Bachelard, Francis Ponge e Cecília Almeida Salles, a autora ensaia o processo no qual em um período de dez anos um tapume de madeira foi transformado em: um muro que delimitava o dentro e fora do Centro Cultural Galpão Cine Horto, fundado em 1998 pelo próprio grupo; em uma mesa que há anos tem sido marcada por anotações, rabiscos e desenhos feitos pelos integrantes durante as reuniões realizadas na sala de ensaio do grupo; e, mais recentemente, em parte de uma ação performática chamada Rolê. A partir disso, a autora começa a perseguir em seu ensaio a intuição de que aquele tapume de madeira que virou muro, que virou mesa, que virou ação performativa produzindo esfera pública no espaço público, também tenha virado uma espécie de canteiro documental do Grupo Galpão ao registrar informações espaço-temporais, gráficas, verbais que podem ser lidas como testemunhos do processo de reexistência de um importante expoente do teatro de grupo brasileiro, que ainda hoje persiste porque resiste ao existir em meio ao apagamento, esquecimento e negligenciamento da produção artística no Brasil. Dessa forma, a própria materialidade do tapume-muro-mesa-ação também consiste em uma espécie de diário, uma vez que conjuga uma certa política e poética do arquivo.

Por fim, encerramos com o texto-documento “Memórias de mãe e filha”. Andréia Nhur (USP) organiza uma série de arquivos como fotografias, cartas, depoimentos e gestos citados acionados na e por uma dança que emerge no

fluxo de lembranças entre a mãe, a dançarina, coreógrafa e musicista brasileira Janice Viera e a filha, a própria autora. Dessa maneira, Andréia Nhur compartilha os arquivos gerados em uma investigação em dança que articula historiografia e memória, ao documentar diferentes fases da trajetória do Grupo Pró-Posição, fundando por Janice Vieira e Denilto Gomes nos idos dos anos 1970 na cidade de Sorocaba, em São Paulo. Nesse caso, Andréia Nhur nos mostra como as políticas e as poéticas do arquivo confluem em cena quando um dos maiores tributos que podemos prestar a um artista no Brasil pode consistir em transformar a questão da transmissibilidade da memória em um problema coreográfico no e pelo qual as gerações vindouras poderão aprender que se os caminhos da Dança no Brasil lhes parecem árduos, sem nomes como Janice Viera e Denilto Gomes, por exemplo, não haveria sequer caminhos – para fazermos citação a uma máxima proferida pela crítica de dança Helena Katz. É no esforço de contribuir para que possamos continuar dançando para lembrar, que trazemos na capa da presente edição fotografias que registram momentos distintos da trajetória do Grupo Pró-Posição. Uma singela homenagem para que o passado continue passando no presente dando passagem a outros futuros para as artes cênicas brasileiras.

Boa leitura!

Referências bibliográficas

- Barbérís, Isabelle. Introduction: minutes de la création... la fatalité de l'archive? In: BARBÉRIS, Isabelle. **L'archive dans les arts vivants**: performance, danse, théâtre. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2015.
- Derrida, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Taylor, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.



Entrevista

ENTREVISTA COM ANA LONGONI

Entrevista realizada em 4 de abril de 2019¹, por Paola Zamariola

Ana Longoni

Investigadora, membro da *Red Conceptualismos del Sur* e atual diretora do departamento de atividades públicas do museu Reina Sofía.

Doutora em Artes pela Universidade de Buenos Aires, é especialista nos cruzamentos entre arte e política na Argentina e América Latina. Entre suas publicações se destacam: *Roberto Jacoby*.

El deseo nace del derrumbe (2011),

Leandro Katz (2013) y *Vanguardia y revolución* (2014).

Paola Lopes Zamariola

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP. Investiga a cena latino-americana contemporânea, com ênfase para projetos que envolvem práticas artísticas e pedagógicas. Artista criadora do [pH2]: estado de teatro desde 2007, onde desenvolveu trabalhos como atriz, diretora e diretora de arte. Entre os anos de 2016 e 2019 fez parte do corpo editorial da Revista Aspas.

1. Transcrição de áudio da entrevista: André Felipe Costa Silva.

ANA LONGONI – Bem, vou contar um pouco sobre como comecei a pesquisar. Comecei no início dos anos 1990, quando ainda era estudante de literatura na Universidade de Buenos Aires. Eu estava muito interessada em pesquisar as vanguardas e minha primeira orientadora foi a chilena Ana Pizarro, com quem comecei a trabalhar na história das vanguardas em alguns livros. Mas ela voltou para o Chile após o fim da ditadura e fiquei órfã na orientação da pesquisa; eu estava começando a pesquisar. Sempre me interessei muito pelos anos 1960 e queria muito trabalhar na intersecção entre arte e política. Quando eu era estudante de literatura, ouvi Maria Teresa Gramuglio falar sobre “*Tucumán arde*” em uma aula sobre a literatura argentina do século XX, e ela mencionou a experiência da qual fizera parte. Ela era a esposa de Juan Pablo Renzi e foi ela quem escreveu o manifesto de “*Tucumán arde*”. Bom, eu ouvi sobre essa experiência pela primeira vez, que era uma espécie de mito sobre o qual não havia nada escrito, não havia documentos, não havia arquivo, não havia memória. Decidi então começar a investigar sobre “*Tucumán arde*”, especialmente o processo de radicalização artística e política da vanguarda argentina dos anos 1960. E então, em uma das minhas primeiras entrevistas, conheci Mariano Mestman, um pesquisador da minha idade, que também estava começando a pesquisar sobre cinema e teatro nos anos 1960 em sua intersecção com a política, sobre a experiência do teatro de Norman Briski, a experiência do *Cine Liberación* etc. Então decidimos começar a trabalhar juntos e essa colaboração foi muito importante. Eu sempre entendi a pesquisa como um trabalho necessariamente coletivo e sempre achei muito importante formar uma equipe, pensar em conjunto, compartilhar o que se encontra. Um pouco na contramão da lógica institucional, já que o mundo acadêmico tende a ser muito competitivo, muito solipsista e muito isolado e onde cada um se sente dono de seu próprio tema, seu enredo. Bem, então eu sempre tentei contribuir a partir de outra lógica, contra essa tendência. Então com Mariano e com o meu orientador na época, Enrico Teisa, formamos um grupo de pesquisa que foi o primeiro desse tipo em 1993/1994, chamado de “Arte, Cultura e Política nos anos 60”. Nós pegamos um primeiro livro, fizemos um primeiro arquivo. E é daí que vem o nosso livro sobre “*Tucumán Arde*”, que foi o primeiro livro sobre minha pesquisa com Mariano, publicado em 2000. E a partir desse momento

passei a me dedicar, sempre que pude, a pesquisas sempre colaborativas, sempre com outras pessoas. Em 2007, criamos a Rede *Conceptualismos del Sur*, que também é um grande marco, digamos, na ideia de estabelecer plataformas colaborativas coletivas, projetos comuns, compartilhamento de posicionamentos, pesquisa de arquivos, publicações e exposições, feitas em colaboração e em articulação com outras pessoas.

REVISTA ASPAS – Acho que podíamos falar um pouco sobre o contexto em que surgiu a Rede *Conceptualismos del Sur*.

ANA – Curiosamente, nós a fundamos em Barcelona. Foi fundada por dois argentinos e dois peruanos junto com outros pesquisadores (também havia as brasileiras Cristina Freire e Rosário Carnaval). Bem, nós nos reunimos em uma reunião realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, nos anos de Manolo Borja [Manuel Borja-Villel]. Foi um projeto chamado “Vivid [Radical] Memory” que tratava das ligações entre a América Latina e a Europa Oriental no nível das práticas conceituais. Eles me convidaram e, através de mim, Miguel López, Emilio Tarazona do Peru, Fernando Davis da Argentina e outras pessoas foram convidadas. E, claro, nós, latino-americanos, muitas vezes acabamos nos encontrando e nos conhecendo em reuniões de agenda e em perguntas das instituições do centro. E aí entendemos que era uma tarefa desmedida, gigante e difícil fundar uma rede latino-americana a partir da América Latina, indo além da institucionalidade, ou seja, sem pensar que necessariamente tinha que partir de universidades ou museus, mas que era o desejo de um grupo de pessoas, ativando outras formas e gerando outras lógicas de troca e compartilhamento. E a verdade é que era muito bonito porque no começo éramos quatro, mas em um ano já éramos quinze e em dois anos estávamos com cinquenta pessoas e era muito impressionante como esse desejo, essa vontade de construir um coletivo em outros termos se espalhou, e se espalhou rapidamente, consolidando-se em uma estrutura totalmente nova. E acho que teve muito a ver com um momento muito diferente do atual; onze, doze anos se passaram. Tínhamos plena consciência de que estávamos em um momento em que o mercado de arte e as grandes instituições do mundo da arte começaram a ter um interesse muito ávido por esse tipo de prática e por seus restos materiais. E foi um momento importante para lutar pelo que essas práticas significavam para nós. Para que esses significados

não se esvaziassem, não se des-historializassem, que esses arquivos não se dispersassem, não se reificassem. Então, essa era a batalha que nos cabia.

ASPAS – Então, pensando um pouco sobre sua carreira, quais são os principais momentos que poderiam ser marcados quando os temas relacionados à arte política se intensificaram? E de que maneira isso foi mudando com o tempo? Quais significados e processos foram ou estão ligados?

ANA – Bem, eu estava contando sobre essa cena inicial dos anos 1990, que Mariano e eu éramos muito jovens e começamos a pesquisar. Em geral nos deparamos com muita resistência; eu diria que a década de 1990 é um momento em que a questão sobre a relação entre arte e política era uma questão fora da agenda, uma questão que não interessava. Até mesmo pessoas muito próximas a viam como fora de contexto. Era uma questão *demodé*, que já havia passado, que não era interessante. Isto é, nem no mundo curatorial, nem no mundo acadêmico, foi uma questão pertinente. Mas Mariano e eu insistimos porque estávamos interessados nessa questão, nessa intersecção, nesse cruzamento problemático e, acima de tudo, porque estávamos pensando em uma época em que essa questão era crucial. Eu diria que isso muda no final dos anos 1990, em 1999, com a exposição “*Global Conceptualism*”, que foi feita no Queens Museum, em Nova York, e a partir de 2000, com muito mais clareza. Em 2001, na Argentina, uma mudança radical se inicia de alguma forma e o tem arte e política começa a ser uma questão recorrente e quase uma moda. Isso é muito forte também, não é? E tem a ver, por um lado, com esse interesse insipiente institucional e mercadológico por essas práticas. Mas também tem sua contrapartida, pois é um momento de crescente ativismo e o ativismo precisa encontrar cenas, genealogias que o precedam e o alimentem e que o conectem. E então, a pergunta sobre a história anterior também começou. A partir daí ocorreu um fenômeno muito estranho: a cena dos anos 1960 se tornou uma espécie de cena mítica, fundadora das práticas dos anos 2000. É muito forte. Como se nada tivesse acontecido nesse meio tempo. Isso também foi muito forte, porque parecia que tudo derivava de “*Tucumán arde*” e da cena da vanguarda radicalizada. No caso do Brasil, Helio Oiticica e Lygia Clark. E que no meio havia um grande marasmo, um vazio. Então, me parece que havia essa percepção de que estava

se cometendo um engano, porque foi construída uma história que bloqueou a possibilidade de pensar em continuidades de práticas que, embora marginais e minoritárias, existiam naqueles duros anos da ditadura e assim por diante. Foi essa pergunta que respondemos com “*Perder la forma humana*”, um projeto da Rede que iniciamos em 2010, já que Manolo Borja, que já estava aqui no Museu Reina Sofía, nos convidou para produzir uma amostra sobre *Conceptualismos del Sur*. E me pareceu que os anos 1960 já haviam sido excessivamente revistos e decidimos ir contra e pesquisar os anos 1980. Porque nos pareceu que entre o mito dos 1960 e o mito do 2000 – 2001 na Argentina, 1994 com o Zapatismo – havia um território pouco explorado para considerar e descobrir uma série de práticas que necessitavam ser visíveis e conectadas entre si. Então foi nesse momento que decidimos trazer à tona os anos 1980, um pouco sem saber o que iríamos encontrar. Tínhamos a sensação de que nos anos 1980 aconteceram muitas coisas no nível de redes de colaboração e solidariedade internacional, de movimentos de direitos humanos com práticas criativas (como *El Siluetazo* ou *No+*), de territórios *underground* e de práticas contraculturais. Mas não sabíamos muito bem que materialidade iríamos encontrar para dar uma forma expositiva a esse processo em dois anos. Foi arriscado começar a investigar. E, de fato, noventa por cento do que foi mostrado em “*Perder la forma humana*” nunca havia entrado em um museu, eram práticas totalmente exumadas.

ASPAS – E quais foram as estratégias desse trabalho colaborativo com pessoas (pesquisadores, artistas) de contextos tão diversos? Como foi possível acessar esses arquivos? Você pode nos contar um pouco sobre o trabalho a esse respeito?

ANA – Bem, eu posso dizer várias coisas. Por um lado, o projeto também foi um projeto muito ambicioso, no sentido do número de pessoas que participaram. Nós éramos 31 pesquisadores e acabamos formando um grupo coordenador de sete pessoas. Em outras palavras, foi um projeto difícil de gerenciar no nível do número de pessoas envolvidas. E, além disso, espalhados em diferentes lugares da América Latina. Desde que começamos, deixamos muito claro que não poderíamos explicar tudo, que seria um processo de pesquisa mais sobre alguns episódios, alguns tópicos, algumas conexões. E no começo partimos desses quatro territórios que eu mencionei antes, as redes –

os territórios *underground*, movimentos de direitos humanos, práticas criativas e dissidências sexuais. Quatro áreas que pensamos ter acontecido muito em relação às novas formas de articulação da arte e da política nos anos 1980. E logo depois percebemos que esse formato fechado não funcionava, porque nos impedia de tornar visível o que nos interessava, que eram as conexões. Então, mudamos radicalmente a maneira como estávamos pensando e trabalhando. Começamos a trabalhar em mapas ou cartografias conceituais e ver que os conceitos geralmente emanavam de nossas próprias práticas, dos próprios protagonistas (ativistas ou artistas) que propunham categorias ou inventavam palavras para explicar o que estavam fazendo, que era novo; um vocabulário, um novo glossário. Com essas palavras, poderíamos não apenas falar sobre essas práticas, mas sobre outras. Então poderíamos compartilhar relações que talvez não fossem óbvias, eram relações secretas, microrrelações, no sentido de contatos interpessoais. Por exemplo, a viagem de [Nestor] Perlongher de Buenos Aires a São Paulo e o que essa viagem representou no sentido da sua escrita, mas também na ida e vinda de livros, conexões, contatos, conceitos... Lá ele conhece Guattari, Suely [Rolnik]. O que ele traz para Buenos Aires contamina. Então começamos a pensar em termos de contágios, contaminações, genealogias: modos de relação. Obviamente, nem tudo se conectava a tudo. Mas nós estávamos muito interessados em pensar que o que aconteceu, por exemplo, no movimento de direitos humanos não foi totalmente dissociado do que estava acontecendo nos territórios *under*, que poderia haver uma conexão lá. Até as mesmas pessoas poderiam estar atuando em todos esses lugares. Como o exemplo claro de [Fernando] Coco Bedoya serigrafando com as mãos da *Plaza de Mayo* durante o dia, de noite produzindo os *Museus Bailables* nas discotecas de Buenos Aires. Era a mesma pessoa. E isso é muito bom, reconhecer que os modos são múltiplos e cruzam as mesmas biografias.

ASPAS – E onde estavam esses materiais, por exemplo, daqueles clubes ou dos grupos mais *underground*? Quem trouxe esses materiais?

ANA – É por isso que eu disse a você que noventa por cento desse material nunca foi mostrado. E não estava em lugar nenhum, não estava em nenhum arquivo. Ou seja, a pesquisa não foi iniciada a partir de um arquivo pré-existente, mas a própria pesquisa produziu arquivo. Bem, esses materiais eram mantidos por pessoas que nos levavam de uma a outra, que os mantinham

mais por uma questão afetiva, pois eram suas memórias da juventude ou suas principais experiências de vida. Mas nenhum desses materiais estava em instituições ou em arquivos, digamos, formais. Foi debaixo da cama, em cima do armário, no álbum da família. Um pedaço de papel nos levou para outro. De alguns episódios chave não havia nada, não havia um único documento. Então tivemos que inventar estratégias para mostrá-los sem documentos. O caso de Cucaño, por exemplo. A ação chave deste grupo de Rosario foi uma ação de perturbação de uma missa, na igreja mais importante de Rosario, frequentada por toda a cúpula militar durante a ditadura. E o que eles fizeram foi incorporar diferentes personagens que alteraram totalmente a cerimônia da missa. Uma pessoa ficava ao fundo da sala de confissão e gritava textos de Maldoror ou outros textos do conde de Lautrémont sobre masturbação. Outra chorava com uma boneca nos braços dizendo que era seu filho morto. Outro subiu atrás do padre que conduzia a missa e espiava sob a tanga de Cristo. E todas aquelas situações que pareciam não ter nada a ver uma com a outra, desequilibraram a missa. Dois deles foram presos, mas os outros se misturaram entre os fiéis e escaparam. Eles conseguiram parar a missa naquele momento. E dessa ação que todos ouviram falar em Rosário não há um único documento, porque não havia espectadores, não havia vontade de se registrar. O que lhes interessava era produzir essa perturbação radical, esse deslocamento, que mudaria da normalidade vigente para um lugar de estranhamento. Então o que fizemos foi contatar Guillermo Giampietro, que é um dos membros do Cucaño e que agora mora em Trieste, e que foi para lá participar das ações de desmanicomialização. E pedimos a ele que fizesse um relato em vídeo de como foi essa experiência. Foi uma experiência de como contar uma história sem documentos.

ASPAS – O que resta quando não há registro? Nenhum texto, nenhuma foto, nada.

ANA – Bem, não havia sequer um arquivo aqui. O arquivo tinha que ser feito e por anos as práticas eram clandestinas, eram marginais, eram secretas, eram estratégias contra a censura, boca a boca, não eram públicas, não eram institucionais, recusavam-se a se institucionalizar. E além disso foram anos onde o registro não importou em absoluto. Hoje ninguém faz nada sem filmar ou gravar. Neste momento era interessante fazer, então não havia vontade de

se registrar. Dessa forma, é claro, os documentos eram muito pobres, eram muito pequenos, eram muito poucos ou não havia nada.

ASPAS – Ou significavam risco de vida. É como as coisas que são encontradas na casa em seu texto “Embutes de la memoria”. Muitas coisas devem ter sido reviradas durante essas investigações, certo? Bem, trazendo mais para o contexto atual. Se você pudesse mencionar algumas práticas de artistas e pesquisadores que continuam a inspirá-la em relação ao tema da arte e política, arquivo etc. Se você pudesse selecionar alguns procedimentos, algumas tensões deles, quais contribuições seriam essas e por que você acha que elas são importantes para nossa atualidade?

ANA – Bem, posso contar um pouco sobre a política de arquivos que estamos tentando promover a partir da Rede *Conceptualismos del Sur*. Nós começamos a partir desse diagnóstico contraditório. Porque por um lado muitos desses recursos documentais não tinham status de arquivos, seus depositantes ou seus proprietários não tinham nenhuma consciência de que tinham um material valioso; eram mantidos por uma questão afetiva, amorosa, mas não davam a eles um status de arquivo. E é a própria pesquisa que os torna visíveis, dá a eles um valor. Mas isso também produz, nesse contexto de febre arquivística contemporânea, um crescente interesse por parte do mercado de arte. E muitas vezes o mercado gera uma distorção muito grande entre obra e documento, como se pudessem se dividir, “bem, essas fotos são a obra e essas fotos fazem parte do arquivo, porque não são tão bonitas”. Em seguida, gera uma divisão muito problemática, porque não há obras no sentido clássico, mas em todo caso há documentos ou registros ou suportes que têm a ver com um processo de ação, e que não são a obra. O trabalho é irrepetível, é efêmero, é desmaterializado nesse tipo de prática. Muitas vezes são práticas que se recusam a ser chamadas de arte. Querem ser uma ação política ou ficam no limite do que são. Então esse fenômeno começou a ocorrer. E em um contexto como a América Latina, onde há tão poucas políticas públicas de arquivos, onde os acervos de memória são tão abandonados, a Rede, em associação com outras instituições públicas como universidades ou museus, tentou começar a produzir intervenções ou influenciar as condições para que esses documentos pudessem ser valorizados, salvaguardados, não dispersos e garantidos para serem preservados. Mas também garantir que

eles fossem socializados, que eles pudessem estar disponíveis para consulta pública. Portanto, temos basicamente quatro pontos, um é manter a unidade dessas coleções, impedi-las de se dispersar e que sejam vendidas em partes, para tentar mantê-las em seus locais de origem, no lugar onde essas práticas ocorreram. Porque muitas vezes as instituições do Norte garantem as melhores condições de conservação, mas também extrapolam, isto é, tiram esses documentos e dificultam o acesso dos pesquisadores latino-americanos, e também os descontextualiza. Então queremos que eles fiquem no lugar deles o máximo possível. E por outro lado, acessibilidade, socialização desses materiais e preservação. Esses seriam os quatro pontos do que chamamos de acordo ético na política de arquivos. Bem, e com essa política de arquivos, trabalhamos em muitos arquivos específicos, como o arquivo de Clemente Padín em Montevidéu; o arquivo de memórias da resistência em Santiago do Chile, que trata das práticas gráficas durante a ditadura militar de Pinochet; o arquivo de Graciela Carnevale em Rosário, que trata do processo de 1968 da vanguarda e de *"Tucumán arde"*; o arquivo de Juan Carlos Romero em Buenos Aires, e muitos outros arquivos com os quais estamos trabalhando no Paraguai, Uruguai, Argentina, Brasil, Peru e outros países.

ASPAS – Parece que a importância deste trabalho ético é também fazer obras visíveis que não se encaixam na história oficial da arte, que estão fora do cânone. Para que essa multiplicidade seja garantida.

ANA – Sim, aí eu coloco outra questão. Como eu disse antes, esses dilemas, que incluem até mesmo a própria investigação, além das perguntas críticas que são feitas, muitas vezes chamam a atenção ou trazem visibilidade para o mercado. Também há a contradição de que muitas vezes a instituição é tão hábil em expandir suas fronteiras que se chamamos atenção para práticas preliminares ou práticas de fronteira, ou práticas que negam sua condição artística, muitas vezes volta-se para o mundo da arte. Um exemplo pode ser o *Siluetazo*, que foi aquela prática ligada ao movimento de direitos humanos na Argentina em 1983 para dar uma forma gráfica, uma forma de representação visual aos desaparecidos. E foi a iniciativa de três artistas, mas eles propuseram para as Mães da *Plaza de Mayo* e foi uma multidão de pessoas, de manifestantes, que colocaram seus corpos para fazer o *Siluetazo*. Nessa condição, digamos, de uma iniciativa artística, guiada por um movimento social e que é assumida pelo

corpo de uma multidão, para se arriscar e dar corpo ao ausente neste ritual coletivo, é o que forma o caráter do *Siluetazo*. Mas eles nunca falaram de arte, falaram sobre uma ação visual e sobre fazer com que a mídia de massa ecoasse a denúncia. Era o que importava para eles, não entrar na história da arte. E por muitos anos se esqueceu completamente a origem artística da iniciativa, ninguém estava interessado em quem tinha sido o autor, não era relevante. Eu acho que foi em 2007 ou 2008 que fizemos o livro sobre *Siluetazo*, um livro coletivo que saiu na Argentina, e rapidamente começou a ter um interesse por parte das instituições em colecionar o *Siluetazo*, o que era uma contradição total. O que pode ser colecionado de um evento político? Algumas fotos, registros, depoimentos... E isso também gerou, creio eu, uma estranha distorção, porque havia um material que começou a ser vendido no mundo da arte e que começou a se repetir como uma imagem estereotipada do *Siluetazo*, também trazendo esse tema. Há o vetor institucional e o vetor do mercado, vetores que, a essa altura, são impossíveis de se esquivar, mas que produzem efeitos em relação a como podemos recuperar essas experiências. E eles nos colocam o tempo todo diante de dilemas sobre os efeitos de uma pesquisa crítica.

ASPAS – E se pudéssemos então pensar nas contradições e tensões que temos nas questões ligadas à arte e à política e também no poder que os arquivos institucionalizados podem ter. Qual poderia ser um olhar possível para não deixarmos de questionar isso? Considerando que este pode ser um lugar de apropriação do mercado da arte sobre um assunto. Como então continuar trabalhando a partir dessas perspectivas? Quais seriam as negociações que parecem importantes para você e que não são esquecidas?

ANA – Bem, a primeira coisa para mim é entender que o mundo da arte e seus cruzamentos com a política não são territórios pacíficos nem estáveis. É mais como um campo de batalha e um campo de luta de significados e contradições como você disse, certo? Então, para mim, o importante é o confronto de ideias, de práticas, gerando outros códigos éticos com relação a isso, não dando por perdido, mas tentando gerar institucionalidades de outra natureza que possam preservar esses materiais. Digamos, eu sei que o mercado e a instituição do museu são, sem dúvida, máquinas muito poderosas e onipresentes, mas acho que podemos escapar de sua lógica e até gerar fissuras internas; desvios, confrontos, antagonismos, desativações.

ASPAS – E a partir de sua experiência como curadora dos lugares por onde passou, que experiências específicas você poderia compartilhar? Em um lugar onde o desejo de trabalhar com essas questões é coerente com todos os problemas que elas envolvem.

ANA – Sim, nunca me defini como curadora. Eu sempre penso que sou uma pesquisadora que às vezes faz exposições, às vezes faz livros, às vezes tem que fazer programação, como aqui. Os recursos são diversos. Mas a curadoria também me parece que é a possibilidade de desafiar outros públicos, que não seriam alcançados de outra maneira. E isso também permite outros tipos de implantações, diferentes daquelas da publicação. Outras conexões, outras experiências físicas, outras escalas de experiência. Bem, obviamente, há momentos cruciais nessa experiência como curadora que são “*Perder la forma humana*” ou a mostra sobre Oscar Masotta que foi chamada de “*La teoría como acción*”, que fiz nos últimos anos e terminou este ano. Porque, é claro, são temas ou processos de pesquisa que me levaram a novas e inesperadas conexões e ativações com o presente. Pensando que as ressonâncias que existem sobre modos de configuração do presente poderiam ter esses passados e seus ecos, suas capacidades de ativação. As memórias adormecidas que de repente poderiam desencadear conexões inesperadas. E experiências inquietantes, desconcertantes e perturbadoras. Ou seja, eu nunca penso em curadoria como uma narrativa fechada ou como um território estável, mas como algo que se não faz com que a gente mude ao longo do processo, não está funcionando bem. Deveria produzir outros tipos de experiências. E também produzir a possibilidade de novas pesquisas. Sempre penso em curadorias como convites para continuar conectando, como mapas abertos, como produção de uma caixa de ferramentas para completar, implantar e ativar em outros contextos. E de outras formas.

ASPAS – Me chama a atenção em sua trajetória, em sua pesquisa, o lugar que o corpo está tomando. As práticas investigadas, além de politizadas, também poderiam estar ligadas à alegria ou movimento *underground*. Tenho curiosidade em saber como o trabalho com o corpo foi apresentado em suas pesquisas. Se você acha que há algo lá, em “*Perder la forma humana*”

ANA – Sim, eu acredito que em “*Perder la forma humana*” o corpo definitivamente irrompeu como território. Território onde se manifestou a violência, mas também onde se manifestaram experiências de liberdade. Na verdade,

antes de chegarmos ao nome “*Perder la forma humana*”, o nome do projeto era “*Poner el cuerpo*”. Ou seja, o tema do corpo, corpos desobedientes, corpos dissidentes, estava presente o tempo todo em nossas deliberações. Ficou muito claro que esse período que estávamos investigando, desde as ditaduras até o novo ciclo inaugurado pelo Zapatismo e pelo Hijos [*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*] e outras práticas dos anos 1990. Ali o corpo apareceu como apoio e como o território onde tanto a repressão como a possibilidade de metamorfose, de transformação, de mudança, de deliberação foram experimentadas. Como também como um território de batalha. Há um texto muito bom que Roberto Amigo escreveu para o catálogo de *Perder la forma humana* chamado “Hacer política con nada”, e que tem a ver justamente com isso. Ou seja, dissolvidas as formas de organização do período anterior – a forma partido, a forma guerrilha –, derrotadas tais experiências emancipatórias, era preciso inventar a ação política do zero, ou seja, da falta de coletividade, da pobreza de recursos, da nudez, do corpo. E isso nos pareceu uma espécie de denominador comum para muitas das práticas que estávamos pensando. Por isso a predominância do tema do corpo.

ASPAS – Você poderia comentar um pouco sobre o próximo projeto que está desenvolvendo aqui no Museu Reina Sofía, sobre o eixo que este museu ocupa hoje?

ANA – Bem, por um lado nós também estamos há dois anos trabalhando em um novo projeto coletivo na Rede chamado “*El giro gráfico*”, que será uma exposição daqui a alguns anos aqui no museu. Isso vai entrar em cena na América Latina e tem a ver com trazer o presente para o museu. Parece que temos um novo ciclo histórico atravessado por urgências e que também nos interpelam no sentido de repensar as formas de ação política diante de um novo contexto, um contexto muito hostil, um contexto que tende a ser chamado de neofascismo ou fascismo contemporâneo. Ou seja, é um ciclo histórico, como já dissemos, muito precipitado, muito rápido, nas maneiras de instalar o terror, a devastação, a aniquilação. E que achamos que é muito importante usar o museu como uma caixa de ressonância que conecta e amplifica e evidencia as formas que estão gerando múltiplas resistências. Resistência a partir do feminismo, dos movimentos indígenas, movimentos LGBTQs, movimentos estudantis. Diferentes resistências em todo o continente

e além dele estão ocorrendo. Também no nível da defesa da dimensão ecológica, contra o extrativismo e a devastação do planeta. Bem, são questões urgentes e, ao mesmo tempo, são questões de longa data e são questões que encontramos múltiplas formas que chamamos de “gráficas”. Não são necessariamente gráficas, às vezes são formas de visibilidade através de bordados ou ação de rua ou performance. Diferentes formas de entender o criativo como ferramenta de denúncia, mas também de transformação política e imaginação de novos caminhos do futuro. Então, para nós este projeto é totalmente imperioso, urgente, necessário e é uma maneira de nos opor à tristeza, à desolação e ao isolamento que este novo ciclo histórico está produzindo nos corpos. Então, por um lado, estamos trabalhando duro nesse projeto, já somos 25 pesquisadores trabalhando lá. E é um projeto muito emocionante e também muito complexo. Porque, além disso, como um museu permite que o presente entre? O presente muda o tempo todo, como você disse. O presente é o *impeachment* da Dilma ou é Bolsonaro? O presente é tudo isso. Mas como mostramos isso? E o que vai acontecer daqui a dois anos? É tão vertiginoso. Então é um desafio. Como não congelar o presente? Como deixá-lo entrar em um museu como esse? Então também é um projeto com muito debate interno. E, por outro lado, há um ano estou aqui dirigindo a parte de atividades públicas e isso também é um desafio. Eu, no começo, quando concordei em vir aqui, falei sobre “sudaquear” o museu. E o que significa “sudaquear” o museu? Latino-americanizar o museu. E pensei naqueles contágios, contaminações, nesses buracos, essas formas de diferentes lógicas que também podemos instalar a partir de outras práticas, outros modos de sucessão, outros modos de colaboração, que não são os da instituição pública espanhola, centrados, legitimados, como é esta. Mas ao mesmo tempo pode acontecer aqui perturbando uma certa ordem, mas também enfatizando certas formas, certo? Gerando outras lógicas dentro da instituição. Para mim, a instituição não é unívoca nem unilateral, mas é também um território onde lógicas diversas e disputadas podem ser enfrentadas. Então, estamos trabalhando com uma série de linhas-força que imagino como vetores transversais que vão, de alguma forma, dar uma série de novas narrativas ou contranarrativas que o museu está instalando. Mas sem essas linhas de força, elas podem parecer tentativas isoladas ou focos

desconectados entre si. Então estamos trabalhando com algumas linhas de força que têm a ver com repensar o Museu, com pensar novas formas de institucionalidade, mas também pensar as contradições que o Museu como uma instituição de grande porte tem, por exemplo, entre um discurso muito progressista ou denunciante em alguns aspectos, mas que reproduz certas lógicas de precarização. Ou um museu que se diz feminista mas que reproduz certas lógicas patriarcais em seu interior. Bem, essas contradições. Colocá-las em evidência, enfatizá-las e trabalhá-las. Não resolvê-las. Porque não se trata de resolvê-las, mas sim de evidenciá-las e pensar em como elas podem ser abordadas. Outra das linhas de força tem a ver com ação radical e imaginação; feminismo, ativismo, movimento LGBT, ambientalismo. Outra tem a ver com desconforto contemporâneo, pensar nas emergências de novas formas de violência, a gravidade da crise ecológica, a medicalização das patologias contemporâneas, toda essa questão. E outras têm mais a ver com como o passado ou as histórias sobre o passado afetam o presente. Por exemplo, a exposição inaugurada na sala de Richard Serra, que aborda políticas e estética da memória, das transições entre ditadura e pós-ditadura, não só na América Latina, mas também na Europa, na Espanha, na África. De que maneira podemos pensar em comum esses processos que muitas vezes bloqueiam a lembrança de episódios traumáticos, como diz Suely [Rolnik]? Memórias que não são processadas e que estão bloqueando a possibilidade de uma sociedade processar essas experiências traumáticas e, ao mesmo tempo, gerando uma amnésia muito patológica. Então este é um dos vetores. O outro tem a ver com as interseções entre vanguarda e política, pensar momentos históricos dessa articulação entre práticas artísticas que se pretendem vetores que incidam sobre o social, sejam transformadores e ajudem-nos a pensar, como espécie de laboratórios, novas formas de habitar o mundo, também são muito importantes para se recuperar. Penso nas vanguardas russas, mas também, por exemplo, na exposição que existe agora de Amauta, as vanguardas latino-americanas etc. E também penso em tudo o que tem a ver com o pensamento descolonial latino-americano e como esse pensamento pode nos ajudar, a partir do Sul, como um exercício de pensamento situado também a pensar em outras cenas. Por exemplo, a crise migratória europeia.



AS DANÇAS DE DEPOIS¹

THE DANCES OF AFTER

LAS DANZAS DEL DESPUÉS

Isabelle Launay

Isabelle Launay

Professora do Departamento de dança da Universidade Paris 8 e integrante do laboratório de pesquisa Musidanse (França). Autora de diversos livros sobre dança moderna e contemporânea, entre eles *Poétique et politique des répertoires: les danses d'après, I* (2017) e *Cultures de l'oubli et citation: les danses d'après II* (2018), publicados pelo Centre National de la Danse.

1. Este texto é constituído de extratos do livro *Cultures de l'oubli et citation: les danses d'après, II*, 2018. (Culturas de esquecimento e citação: as danças de depois, II).

Resumo

Este texto apresenta as potencialidades do trabalho de citação em dança, abordando esse ato como uma força motriz. Em seguida, com olhar genealógico sobre a história da dança, debate a reprise e circulação de gestos passados em criações contemporâneas.

Palavras-chave: Dança, Citação, Memória, Transmissão.

Abstract

This text presents the potential of the citation work in dance, approaching this act as a driving force. Then, with a genealogical look at the history of dance, it debates the rerun and circulation of past gestures in contemporary creations.

Keywords: Dance, Citation, Memory, Transmission.

Resumen

Este texto presenta las potencialidades del trabajo de citas en danza, abordando este acto como una fuerza motriz. Luego, con una mirada genealógica a la historia de la danza, debate la repetición y circulación de gestos pasados en creaciones contemporâneas.

Palabras clave: Danza, Cita, Memoria, Transmisión.

Citações-excitações²

Se a história de um fenômeno, de uma obra, de um gesto é uma questão de sucessão e da coexistência de forças que o apreendem, como um gesto passado que não foi transmitido é responsável por outros sentidos e encontra uma nova atualidade? Essas forças são sustentadas por uma atitude predatória de capitalização sobre uma obra existente ou por uma atenção que restitui, redistribui e relança a potência poética de uma obra? O que faz a obra de chegada à obra de partida assim retomada e citada, ela a empobrece ou a aumenta? Este diálogo trans-histórico de obra a obra é igualitário? Em outras palavras, a fonte é efetivamente considerada no trabalho da pessoa que a (re) toma, ou é apenas um objeto a ser explorado? Ela tem suas chances nesse diálogo ou, inversamente, sua lógica vem dominar a obra que a retoma? Que

2. Revisão de tradução: Sofia Vilasboas Slomp.

histórias e memórias da arte são fabricadas então no seio das obras assim reincorporadas e através de quais pontos de vista? Nesta perspectiva, retomar um gesto que não tenha sido transmitido não é também fazer uma ligação além da descontinuidade histórica e da ausência de qualquer transmissão genealógica? Não podemos ver aqui uma “historiografia” não tanto discursiva quanto performativa cujas várias ações fabricam uma história da dança através de e em movimentos dançados, vindos de verdadeiros objetos de pesquisa?

Introduzindo o trabalho coletivo recentemente dedicado ao *reenactment* (reativação)³ na dança, Mark Franko (2017a) enfatiza tanto a variedade de abordagens como de denominações (reperformance, *remake*, citação, reatualização, derivação etc.)⁴. Além dessa diversidade, ele considera o *reenactment* como um desafio ou uma atitude crítica em relação à ideologia da reconstrução, e isso envolve uma dramaturgia de sua apresentação. Enquanto uma reconstrução visa, de fato, a reprodução e preservação de uma obra como ela era, o *reenactment* coloca em cena o resultado desta reconstrução, envolvendo uma reflexão crítica, mesmo controversa. Ele desestabiliza o passado como o presente, os espaços como os sujeitos que dançam; ele descentraliza todos porque revela uma historicidade sempre investida de uma temporalidade complexa⁵. Se a reconstrução visa “performances de museu”, simulacros de experiências históricas tomadas em um tempo congelado, buscando testemunhar o passado como passado, o *reenactment* reivindica, ao contrário, uma historicidade que atua no presente, dissolve a pretensão à reprodução, trata o passado como existente no presente e como pertencente à própria atividade criadora. Em suma, o *reenactment* perturba o sentido do que aconteceu no passado. Repensamos o que foi pensado, enquanto re-dançamos o que foi dançado, e esse retorno pode constituir um evento no presente.

3. N.T. A autora utiliza a palavra *réactivation*, em português “reativação”. Manteremos essa tradução, mesmo que na literatura *reenactement* possa ser traduzido também por reencenação.

4. Com cautela, Franko propõe datar o primeiro *reenactment* em dança em 1988, com a retomada de Susanne Linke do ciclo de *Afectos humanos*, de Dore Hoyer (1962), e aquela que, no mesmo ano, Arila Siegert também fez na Alemanha Oriental.

5. Sobre o *reenactment*, definido por Robin G. Collingwood (1993), ver os textos frequentemente citados de Mark Franko (1990), André Lepecki (2015), Ramsay Burt (2003), Rebecca Schneider (2012) e Vanessa Agnew (2004). Sobre o *reenactment* com relação à dança, ver Maaïke Bleeker (2017).

O *reenactment*, no entanto, também pode se apoiar num trabalho de reconstrução (especialmente sobre elementos de métodos exigentes e rigorosos), mesmo que seja para invertê-la. Como será visto em muitos dos projetos aqui analisados, é importante, portanto, não opor de maneira binária a reconstrução e o *reenactment*, mas também o trabalho de cópia e reativação. Também é importante, insiste com razão Anna Pakes (2017), ser particularmente preciso sobre o que é retomado e como isto é retomado, através da imitação de um filme, de uma imagem ou da decifração minuciosa de uma partitura. Nesta perspectiva, seguir precisamente os elementos constituintes de uma obra não é em si uma ação que limita o sentido, e a atividade mimética não é em si mesma normativa ou alienada a uma autoridade. Além disso, uma abordagem cuidadosa do arquivo pode constituir um antídoto às interpretações estabelecidas e autorizadas, tornando-se assim anticanônica. Nesse sentido, podemos encontrar invenções tanto em uma “reconstrução” quanto em uma “reativação”.

Para melhor articular essas duas noções, privilegiaremos o trabalho da citação, como foi proposto por Antoine Compagnon (1979) em seu principal livro dedicado a essa questão no campo da literatura⁶. E já que o trabalho em dança atua diretamente nas corporeidades que dançam e incorporam estas citações, insistiremos aqui no poder de agir⁷ da citação, em sua potência efetiva. *Citare*, em latim, etimologicamente denota uma potência que põe em movimento e faz passar do repouso à ação. Mas, além deste primeiro sentido, ele também se refere a diferentes tipos de ações: fazer vir a si, chamar (daí seu significado legal de “intimação à justiça”), mas também valorizar (em termos militares, “emitir uma menção”); e, por fim, excitar (assim o *torero* “cita” o touro para provocar seu ataque com um chamariz). Este último uso, aos olhos do teórico, é o mais fiel ao primeiro sentido e é o essencial da citação, é uma “isca” e uma “força motriz” cujo significado “está no acidente ou no choque” (Compagnon, 1979, p. 44-45). Compagnon decompõe essa “potência fenomenal” ou “poder mobilizador” da citação nela mesma, em diferentes momentos, que podem ser declinados tanto pelo ato de ler quanto de assistir e compor uma dança.

6. Ver também o livro de referência de Gérard Genette (1982).

7. N.T. O termo *pouvoir d’agir*, em francês, pode ser traduzido também por empoderamento, ou *empowerment* no inglês.

Primeiro vem a solicitação. A atenção é atraída de um modo particular e o imaginário é ativado: “Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, é a solicitação: um pequeno amor à primeira vista perfeitamente arbitrário, bastante contingente e imaginário” (Ibid., p. 23-24). O olhar fica abalado, encantado com este encontro estético com um elemento da obra. Este ato preliminar é um ato de ver através do qual são investidos e afirmados um valor e um desejo que são parte de uma descoberta. Revela-se algo que faz signo sem ainda fazer sentido, ressalta também Catherine Perret (1992, p. 144) em comentário sobre a citação de Walter Benjamin. Este saber não é dito, não se comenta, mas é trocado entre a coisa que solicita, portanto, sua citação e o imaginário de quem a vai citar (Ibid.). No momento já dançado, na figura que será citada, encontra-se uma potência viva que solicita aquele que sente uma ressonância com suas preocupações presentes.

Esse enigma da solicitação pede um segundo momento. *Citar*, de fato, é, depois de ser solicitado, extrair. “Quando eu cito, eu corto, eu mutilo, eu extraio [...]. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não é mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado”, escreve Compagnon (1979, p. 17-18). É o momento preênsil do corte de um elemento que se extrai, e portanto expulso de seu contexto inicial, agora alterado. Citar uma dança a desfaz e a liberta de seus significados primários – o significante excede, portanto, os significados. Ela pode ser então, em um terceiro momento, copiada, isto é, analisada, imitada depois incorporada.

Em um último momento, essa incorporação implica uma transferência ou uma forma de conversão, em um contexto cinestésico, espacial, temporal, geográfico e histórico completamente diferente. Mas, como em um enxerto o contato de uma dança com outra corporalidade e em outro ambiente corre o risco de uma rejeição, de uma impertinência, de um contrassenso ou, ao contrário, de uma completa ativação de seus potenciais. Estes quatro momentos – solicitar, extrair, copiar/incorporar, transferir – são todos movimentos de localização, desconexão e reconexão, de desterritorialização e reterritorialização. Citar uma dança é também excitá-la, destacá-la e vibrá-la, tirá-la de seus próprios limites, como os olhares que estavam nela, de seu lugar na história da dança, para que ela se torne um material a serviço de uma nova necessidade, não sem eventuais tensões com seu contexto inicial. Então, se recortar

e colar eram os gestos arcaicos e infantis de escritores como James Joyce e Marcel Proust – com a tesoura e o pote de cola como objetos emblemáticos –, imitar-incorporar, transferir não são os gestos dos artistas da dança?

Citar – neste caso, citar uma dança – é uma operação complexa, um verdadeiro trabalho, diz Compagnon (1979, p. 38): “A citação não tem sentido em si mesma, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir [...], um *working* [...], ela não tem sentido fora da força que age sobre ela, que a apreende, a explora e a incorpora.” Essas forças que atuam no devir das obras de dança são às vezes visíveis e claras, às vezes mais maliciosas ou escondidas, surpreendentes. Acontece, por exemplo, que o retorno sobre uma obra implica um desvio para uma outra, seguindo as artimanhas do que será chamado aqui, por falta de termo melhor, de associações gestuais históricas, mais ou menos conscientes, tornando visível uma história parcialmente desconhecida, até mesmo oculta. Como já foi apontado em muitos estudos sobre o *reenactment*, certos modos de retomada e citação de uma obra de dança revelam potenciais estéticos, com impactos culturais e políticos imprevisíveis⁸.

O trabalho da citação, analisa Catherine Perret (1992, p. 137 et seq.) a partir de Walter Benjamin, tem dois gumes, é ambivalente. Ele nunca é neutro. Pode ser tomado como uma simples consideração ao passado, uma polidez ou até mesmo uma encomenda. Pode vir a legitimar um trabalho, servir de referência e elevar-se a partir de uma prática normativa da citação. No entanto, por outro lado, isso também obscurece um sentido já atribuído para desenvolver um potencial crítico inesperado. Revela também a relação que o campo coreográfico tem consigo mesmo. O trabalho da citação coloca em questão não apenas a autarquia e a homogeneidade reivindicadas de uma obra, o domínio de sua coerência e de sua unidade permanente, mas também o *status* do autor, responsável pelo objeto no qual ele assina seu nome. Ele nos

8. Se os teóricos estudaram com frequência as reativações de Jérôme Bel, Fabián Barba, Xavier Le Roy ou Martin Nachbar, aquelas de Olga de Soto, Philippe Decouflé, Richard Moyer, Olivia Grandville e Trajal Harrell são mencionadas em *The Oxford handbook of dance and reenactment* (FRANKO, 2017b). Outros estudos de caso são propostos por Susanne Franco e Marina Nordera (2010) e Anne Bénichou (2015). Marie Quiblier (2011) analisou *À rebours* de Fabienne Compét (a partir de *Trio A* de Yvonne Rainer), e *Retransmissions* de Alain Michard, a partir de uma peça de Bagouet. Ver também nossas análises nesta perspectiva sobre *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel, da série de *Flip Book* de Boris Charmatz a partir das fotografias das peças de Cunningham, e da reativação de *Jours étranges*, de Dominique Bagouet por adolescentes (LAUNAY, 2017).

coloca, assim, de entrada, na imanência de uma cultura coreográfica: o gesto em dança não aparece mais como expressão de um sujeito, mas como fruto de uma construção performativa totalmente mediada. A função mimética, a intergestualidade e a intertextualidade das formas coreográficas assumem então a base de um ato de criação. Trans-histórica, uma obra coreográfica não resulta de uma “técnica do corpo”, no último sentido que lhe deu Marcel Mauss (1997), ou seja, uma “montagem de séries de atos”⁹? Ela não aparece como fruto de uma escritura gestual impessoal que circula e incorpora de corpo a corpo, através de imagens, filmes e partituras, embaralhando aqui a ideia de uma criação a partir de corpos individuais? É, portanto, através desses elos transversais com os corpos dançantes e suas histórias e circulações que uma obra coreográfica também pode ser definida¹⁰.

Então tudo resultaria de uma intertextualidade e intergestualidade? Finalmente, vamos fazer algo diferente do que nos “entredançar”, parafraseando aqui Montaigne, que constatou que fazemos apenas nos “entreglosar”¹¹ (ou seja, glosar um ao outro)? O mérito de Julia Kristeva (seguindo Mikhail Bakhtin) é ter pensado em uma teoria dinâmica da produção textual como um sistema de relações e transformações: “Todo texto é construído como um mosaico de citações: todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹² (KRISTEVA, 1969, p. 115). Assim, se nos “entredançamos”, se o próprio sujeito, como recorda Michel Schneider (1985, p. 12), também é feito de “fragmentos de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, o todo (se podemos dizer assim) formando uma ficção chamada o eu”, e para que essa noção demasiada geral possa se tornar operativa, é importante pensar em como cada obra emprega especificamente este trabalho de transformação que a tornará singular, original.

9. “O que se destaca muito claramente [nas técnicas do corpo] é que estamos em toda parte na presença de montagens de séries de atos” (MAUSS, 1997).

10. Ver a análise desta perspectiva maussiana proposta por Catherine Perret (2016, p. 107-122).

11. “Há mais trabalho em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas: e mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: não fazemos mais que glosar uns aos outros.” (MONTAIGNE, 1973, p. 358).

12. Esta ideia será retomada por Roland Barthes (1973) alguns anos mais tarde: “Todo o texto é um novo tecido de citações antigas”, e estas citações não são facilmente identificáveis ou explícitas.

Também entendemos por que o uso da citação foi e continua sendo sujeito a um sério controle na tentativa de distinguir o que é próprio de cada um. Um pecado original realmente pesa sobre a citação no mundo artístico: considerada como má imitação desde Platão, ela é primeiro reprimida, depois condenada no século XVII (especialmente por Blaise Pascal, rejeitando a liberdade de citar os *Ensaíos* de Montaigne), e, por fim, precisamente controlada pelo desenvolvimento do livro e do direito de citação que é estabelecido na era clássica com a invenção das aspas¹³. Estas aspas, se pensamos em Antoine Compagnon (1979, p. 40), indicam que a palavra é dada a outra pessoa, e que o autor se demite da enunciação, sendo então feita uma divisão sutil entre os sujeitos e as produções textuais. Mesmo assim, não é uma tentativa vã querer regular produções discursivas e gestuais? Não é ilusório acreditar que o controle dos enunciados permite controlar os efeitos da disseminação do poder da imitação?

Em suma, o trabalho da citação aparece como uma pedra de toque, um lugar estratégico para observar aquilo que garante o funcionamento, a validade e a legitimidade dos discursos como produções artísticas. Objeto de debates contraditórios ao longo da história, ele revela, segundo Compagnon, a origem e o limite da escrita. Além disso, constitui um ponto nodal para observar as questões das práticas discursivas e talvez também das práticas artísticas em geral, e em particular as chamadas danças cênicas contemporâneas – questões estéticas e políticas ao mesmo tempo, em que muitos dos projetos coreográficos estudados aqui se inscrevem no mesmo nível.

Um olhar genealógico: ver várias cenas em uma dança

“Contra o efêmero”, é por esses termos que Marina Nordera e Susanne Franco (2010, p. XVII) abrem o *Ricordanze*, a fim de desconstruir este tópos de estudos em dança e destacar suas ambivalências. Sete anos depois, apresentando seu *Oxford handbook of dance and reenactment (Manual Oxford de dança e reenactment)*, Mark Franko (2017b) enfatiza o poder do “recordar” (*recall*) em uma época que ele chama de “pós-efêmero”. Se a ideologia do caráter efêmero e universal da dança deu lugar a uma necessidade de

13. De acordo com a síntese de Antoine Compagnon (1979).

historicidade e descentramento¹⁴, foi graças à própria possibilidade de uma história da arte coreográfica cênica. Participando desta abordagem dos estudos em dança, as *Danças de depois*, em dois volumes, escritos de forma descontínua desde 2004, sublinham o quanto uma parte dos repertórios ditos clássicos ou obras ditas contemporâneas repete e transfigura, consciente ou inconscientemente, aquelas de várias danças passadas na Europa. É a partir do próprio seio das obras e práticas que foi analisada a fábrica dessa história singular para observar quais histórias (em dança) os artistas têm: a partir de quais materiais eles trabalham, em que quadros de experiência, com que conhecimentos singulares e incorporados ou representações imaginárias, para compor quais poéticas e políticas de afetos. Esta abordagem se situa desde o início na imanência de uma cultura coreográfica onde o gesto criativo não restabelece a expressão de um único sujeito, mas é o fruto de uma construção performativa inteiramente mediada por técnicas, discursos, representações e imagens. O desenvolvimento exponencial da circulação de imagens filmadas, em particular através da internet e do YouTube, transformou as condições técnicas e sociais de transmissão. Seu uso faz com que seja uma “técnica do corpo” – no sentido de Marcel Mauss – em grande escala, permitindo a circulação de danças em um regime sem autor-proprietário. Entre o plágio gestual generalizado, emancipado da suspeita de fraude e apropriação singular, inventam-se os novos gestos da tribo. As coreografias tornam-se então as peças de um grande coletivo chamado “dança” e formam um corpus que pertence a todos, no qual cada um pode talvez se reconhecer ou, inversamente, ver a confirmação de uma exclusão¹⁵. A função mimética, a intergestualidade e a trans-historicidade intertextual das formas coreográficas estão então na base de um ato de criação em dança.

14. Como nos convida, na França, o trabalho coletivo recentemente publicado, *Danser contemporain: gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud*, dirigido por Mahalia Lassibille e Federica Fratagnoli (2018).

15. *Surrogate cities*, de Heiner Goebbels (1994), encenado e coreografado por Mathilde Monnier em 2008, deu uma figura coreográfica e plástica a essa situação pelo imenso rabisco rizomático com giz, marcas de múltiplos territórios e fronteiras que se interpenetram e que gradualmente cobrem todo o solo de uma cidade desenhada no palco por centena de dançarinos-amadores de vários grupos e culturas gestuais e que praticam a cópia de danças visíveis em pequenas telas. Ele será associado aqui com a primeira das *Fictions* de Borges (1983, p. 24), segundo a qual “a concepção de plágio não existe” desde que “foi estabelecido que todas as obras são o trabalho de um único autor, que é atemporal e anônimo”.

Entendemos que estas **danças de depois** apelam para desenvolver as possibilidades oferecidas por todos os tipos de retornos, desde os mais conhecidos até os mais inconscientes, e fazê-los na consideração dos recursos explorados ou retomados de maneira intempestiva. Uma dança deriva de outra por imitação e transformação, e essas atividades não podem ser separadas¹⁶. A imitação de um gesto não pode se limitar à cópia empobrecida e desvitalizada de um movimento: ela implica uma transformação assim que esse gesto passa por uma outra corporeidade. A qualidade desta transformação depende também da apreensão e compreensão do gesto dos outros – como sua crítica –, enriquecendo assim os processos de subjetivação.

É a partir da observação dessas danças contemporâneas que (re)compõem e interpretam danças olhando para outras e as incorporando, ou as trabalhando a partir de partituras, que nasceu o nosso interesse por este contágio e este dialogismo gestual trans-histórico, bem como por suas condições de possibilidade. Se um gesto é marcado por múltiplas sedimentações, sua transformação também está ligada às forças que o afetam. Assim, longe de ser o efeito do gosto individual de um artista ou de um interesse oportunista pelo passado, as danças aqui analisadas são fruto de desejos e emoções trabalhados por formas passadas, que interpelam o presente. Envolvidas em uma relação crítica com o tempo de ontem e de hoje, elas se apoiam tanto em um trabalho de reconstrução a partir de arquivos e/ou memórias incorporadas quanto na apreensão cinestésica própria da imitação. Elas dão lugar a novas representações do passado e a possíveis presentes de uma obra. É, portanto, fora do único modelo genealógico e fora da experiência de corpo a corpo que se transmite e se trabalha as danças das modernidades na Europa. Elas passam tanto pela mediação de imagens, em particular cinematográficas, textos, partituras, narrativas, quanto pelo rumor gestual, imaginário e aura que beneficiaram (ou não) algumas obras e alguns artistas. Esta mediação é atravessada, de ponta a ponta, por uma experimentação e um trabalho de pesquisa sobre o sentido do próprio gesto.

Os vários repertórios da Ópera de Paris, da companhia Merce Cunningham ou ainda de Dominique Bagouet, como vimos, assumiram os movimentos de uma continuidade descontínua e de uma transformação de tradições marcadas

16. Portanto, qualificamos a afirmação de Gérard Genette (1982, p. 546-547) de que a oposição entre práticas de transformação e imitação tem relevância universal.

pela oralidade – seguindo poéticas e políticas muito diferentes, até opostas –, mesmo que às vezes pudessem estar ligadas a um trabalho histórico sobre o arquivo. No entanto, quando há um desejo assumido de rupturas estéticas e, além disso, uma crise ou rupturas na transmissão do *savoir-faire*, dos valores e das representações, a circulação de saberes, obras, modos de sentir e perceber se organiza de maneira bastante diferente. Ela passa por curtos-circuitos surpreendentes e alianças técnicas imprevisíveis, possibilitados por caminhos mais longos, descontínuos, às vezes evitados e tortuosos. Esses resultam de circulações trans-históricas e transnacionais, de topologias menos visíveis e conhecidas que interessam a muitos historiadores e antropólogos da dança atualmente.

Ao valorizar esta forma de esquecimento presente no momento “extático” de uma performance dançada – onde as formas do tempo se desorientam – os dançarinos modernos como Mary Wigman, Valeska Gert, Josephine Baker, Rudolf Laban, apesar de si mesmos, permitiram retornos imprevisíveis tanto às suas ações quanto às suas obras. A “possessão” wigmaniana cultivava a descontinuidade e uma forma de esquecimento para que retornasse uma memória gestual considerada mais “autêntica”. Esta memória do “ser dançante” era ambivalente: ela era ao mesmo tempo colocada sob o signo do retorno de arquétipos imemoriais, preservados o tempo de um momento inesquecível, e sob o aspecto de reminiscências inconscientes plásticas próprias à questão dos sonhos. Muito diferente foi a relação de Gert com a memória dos gestos. Nem sacralizada nem possuída por um desejo de controle, a memória é aqui fruto de uma tensão íntima que se desenrola através do trabalho de montagem, de reapropriação e da reciclagem de gestos existentes. A artista cita, extrai, transfere e intensifica estes materiais de uma cultura gestual cotidiana até que eles explodam, e cultiva o esquecimento e a descontinuidade através de uma distração acelerada dos elementos entre eles. Baker, próxima nesse sentido de Gert, pratica uma arte virtuosa de montagem descontínua de materiais heterogêneos, mas a partir de uma tradição marcada, entre outras, por culturas dançadas e musicais afro-americanas do jazz e do cinema. Através de seu *lore*¹⁷, é promovido outro tipo de memória e citação que visa não tanto colocar em

17. N.T. Referência à palavra *folklore*, *folk* (povo) e *lore* (saber).

crise quanto a “ressignificar” (*signifyin’*) gestos e signos, através dos quais ela os entre-imita e os desafia por meio do humor e da caricatura. Laban articula de outro modo ainda o esquecimento e a memória, negando, como Wigman, qualquer faculdade criativa à imitação, à citação e ao *signifyin’*. O sentido do movimento não reside para ele nos corpos dançantes, mas nessa estrutura escondida no seio de “danças escritas”, objetiváveis graças ao trabalho de uma transcrição dando lugar a partições que rompem com o vínculo contínuo, do corpo a corpo, das transmissões orais. Mantendo a análise do movimento, sua abordagem permite múltiplas interpretações da mesma partitura, uma dessubjetivação e uma redistribuição de saberes e de obras, além dos corpos em presença.

Uma reflexão em ação sobre a história da dança pelos próprios artistas já estava vigorosamente em atividade nos anos 1920, e certamente não data dos anos 1990-2000, como por vezes sublinham muitos críticos ou teóricos. “Herdando” de alguma forma destes quatro modelos de trabalho (a possessão, a montagem, o *signifyin’* de um *lore* e a partitura), mais ou menos conscientemente ou por escolha, os trabalhos de Vera Mantero, do Quatuor Albrecht Knust, de Jérôme Bel, de Mark Tompkins, de Latifa Laâbissi ou de Loïc Touzé marcam de fato um ponto de virada “pós-efêmero” e testemunham uma consciência crescente da historicidade dos gestos.

Citam-se gestos passados porque consideramos que talvez não haja no fundo nada melhor para fazer ou porque a potência poética de uma figura filmada é tal que ela se impõe ao imaginário, carregando consigo outras figuras. Citamos porque buscamos explorar o potencial de uma cópia, metabolizando-a e descosturando-a com uma parte da história. Nós também levamos a citação até seus limites, perturbando-a de tal modo que ela se torna quase irreconhecível, deixando aparecer a estranheza perturbadora de um gesto retornado. Esse “trabalho” da citação não aparece então como um viés desviado onde há uma transmissão intermitente, surpreendente, fora de uma genealogia contínua e então, apesar de tudo, dessas modernidades na dança? Essa historicidade poética e política realizada no trabalho artístico, por trabalhar as potências do imaginário e sua incorporação, não pode ser considerada pelo único prisma das determinações sócio-econômico-políticas

do “texto cultural”¹⁸, da mesma forma que a lógica psíquica não pode estar alinhada com a lógica social, nem o sonho com os materiais da vida desperta. Um trabalho ocorre em parte fora da consciência vigilante. Ele segue intensas linhas de fuga e desejos heterodoxos para inventar identidades trans-históricas, heterogêneas e contraditórias que colocam à prova a demanda de ficções claras, positivas e reconfortantes garantindo o monopólio de uma virtude cultural. Não sem dificuldade, procuramos elucidar a formação desses desejos sob o termo de “influências”, de formação, ou identificá-los, remetendo-os a referências, lugares e determinismos afim de poder responder à pergunta “de onde você dança?”, questionando assim a legitimidade da proposição.

Mesmo que eles não reivindicuem uma linhagem e não se apresentem como discípulos dos modernos, esses artistas contemporâneos apoiam-se em arquivos, partituras ou mesmo sobre um trabalho de cópia, às vezes implantando a partir de tudo isso anamneses e ficções coreográficas. Ao se permitir essas apropriações, eles fabricam assim engraçadas histórias da dança. A reativação de *L'Après-midi d'un faune* (*A tarde de um Fauno*), pelo Quatuor Knust, marcada pelo processo de retomada do *CP/AD* de Yvonne Rainer, deste ponto de vista, abriu todo um programa de modalidades de reprise. Longe de se excluírem, estas articulam-se entre si para liberar as possibilidades passadas, presentes e futuras desta obra de Nijinski; Jérôme Bel fez o mesmo através de suas tentativas de cópia de *Wandlung* em *Le dernier spectacle* (*O último espetáculo*).

Além disso, o mundo fantasmagórico próprio aos “dançarinos de expressão”, assombrados ou possuídos por “parceiros invisíveis”, como Wigman dizia, também pôde marcar os dançarinos do *butoh* em um Japão que estava conduzindo sua reconstrução a ritmo forçado após a guerra. Entre eles, Hijikata Tatsumi desdobrou radicalmente este potencial, cruzando-o com suas leituras de escritores franceses (Antonin Artaud, Georges Bataille e Jean Genet). Ele reinterpretou, nesses anos 1960, a tensão entre arquétipo, *revival* e sobrevivências para arruinar, a partir do interior, o próprio corpo do arquétipo imperial¹⁹.

18. “O puramente textual (cultural) nunca é suficiente”, já lembrava um dos fundadores dos *Cultural Studies*, Stuart Hall (2013, p. 253), por ocasião de suas análises cinematográficas. Assim, ele colocou a análise culturalista à distância para produções artísticas.

19. Patrick De Vos analisou essa tensão e o suposto “retorno” à cultura ancestral japonesa do fundador do *butoh* a partir da peça *L'Insurrection de la chair* (1968), de Hijikata (LAUNAY et al., 2018, p. 14-56).

Assim, podemos entender como, marcada por sua vez tanto pelas imagens e pelos filmes de Hijikata quanto por aquelas de Wigman, Latifa Laâbissi pôde retomar esta questão na França pós-colonial dos anos 2010 para figurar, torcer e desatarraxar a base das atribuições identitárias e seus efeitos.

Quanto a Loïc Touzé, na dinâmica histórica das “danças de expressão,” ele coloca no seio de um trabalho coletivo a prática da hipnose, próxima do transe e do jogo, reconectando-se com sonhos acordados e figuras do passado em citações perturbadoras que convocam uma vasta história do espetáculo vivo ocidental. Assim, ele se implica em realizar uma outra política na circulação de imaginários, onde cada um é impulsionado a tomar sua parte para que os gestos aconteçam.

Alguns artistas também se beneficiaram das práticas de montagem que foram desenvolvidas a partir da década de 1920 e das quais o cabaré era uma das cenas favoritas. Eles reativam as virtudes críticas de um gesto complexo que consiste em colocar materiais plásticos, cinestésicos e sonoros um contra o outro, em uma tensão contraditória. Vera Mantero, em *Os serrenhos do caldeirão*, o fez para remediar uma crise na transmissão de gestos, propondo reativar uma qualidade de trabalho e de trocas entre cultura e agricultura. A montagem de Jérôme Bel, em *Le dernier spectacle*, se sublinha a dificuldade, senão a impossibilidade de uma repetição, também ativa os suportes memoriais, deixando o espectador *in fine* diante da responsabilidade da lembrança. Finalmente, Mark Tompkins, em suas *Hommages* (à Nijinski, Valeska Gert, Josephine Baker e Harry Sheppard), usa este procedimento para manter seu diálogo com figuras artísticas falecidas e amadas, para fazer aparecer e desvelar este teatro de máscaras reminiscentes tanto quanto sua potência de vida produtora de novas ficções. As danças e atitudes passadas são, portanto, exploradas como recursos possíveis e questões estético-políticas a voltar à circulação, ou com vistas à sua revisão. Nesse sentido, as obras coreográficas de ontem não são assuntos de patrimônio a serem resolvidos, nem classificados: elas não retornam em nome de um desejo de memória retórica, definido por uma política de programação, assegurada por um nome de autor reconhecido ou orgulhosa de reestabelecer um desconhecido. Seu retorno é fruto de transferências e desejos que não as reduzem ao status de “documentos históricos,” cujo sentido seria colocado a montante sob o controle do conhecimento científico dos historiadores da arte e da cultura.

Trata-se de recuperar um passado, de reapropriar-se do que foi posto de lado e de fazê-lo, por seus próprios meios, através de atos performativos: a atividade histórica dos dançarinos ditos contemporâneos desde os anos 1990 não é sem eco, nesta perspectiva, com a necessidade de história como de memória dos grupos minoritários. (Re)mediar, (re)tomar e (re)chamar, (re)ler e revisar, reatruvessar, relembrar, para vários modos de *reenactment*, é também debater a memória das obras em dança, além da comunidade artística sozinha: de fato, como observado por Maurice Halbwachs (1997)²⁰, nós não contamos nossa própria história sozinha, mas com (ou contra) os outros. Além disso, se, desde 1989, o dançarino-coreógrafo Dominique Dupuy (1996, p. 27-28) enfatizou uma mudança de atitude geral na França ao dizer que “a dança contemporânea sente a necessidade de questionar seu passado”, não foi tanto para “construir sua tradição”, mas para explorar os recursos, não se privar de nenhum deles e para contar de outra forma o mundo ao seu redor.

De fato, muitos dos projetos analisados, incluindo os solos, colocam em movimento o trabalho de uma comunidade passada ou presente: a dos camponeses-cantores portugueses, associada, em *Os serrenhos do caldeirão* de Vera Mantero, ao conjunto de um público que canta para que uma dançarina trabalhe; a de intérpretes passados, presentes e potenciais de *L'Après-Midi d'un faune*; aquela dos dançarinos de *Dernier spectacle* e seus espectadores, especificamente citados e perseguindo, por sua vez, a lembrança da “transformação” (*Wandlung*) de Susanne Linke; aquela, mais fantasmagórica e mascarada, das figuras convocadas no carnaval sarcástico das *Hommages* de Tompkins. *Self portrait camouflage* e *Adieu et merci*, de Latifa Laâbissi, convocam, por sua vez, a comunidade de olhares que operou o compartilhamento frontal, racial e colonial entre um “nós” e seus “outros”; o do normal e do patológico, para mostrá-los e dissolvê-los, comunidade cuja presença continua a rondar o limiar da cena. Finalmente, em *La chance*, proposta por Loïc Touzé, a comunidade de espectadores participa e apoia com seu olhar o delírio figurativo e memorial orquestrado pelos dançarinos, reunidos para tentar fazer e ver uma dança.

20. Sobre a contribuição de Halbwachs, ver o importante artigo de François Dosse (1998).

As **danças de depois** chamam para uma percepção que diremos, por falta de termo melhor, anamnésica e relacional, que consiste em ver várias danças em uma única, e uma em função da outra, através da montagem que se opera nos e entre os elementos de uma memória cultural e coreográfica. Isto implica um olhar *bricoleur* (de faz-tudo), às vezes associativo, editor, lúdico, anacrônico e hermenêutico. Podemos culpar tal abordagem por ser prisioneira de jogos intertextuais narcísicos, alimentando, na melhor das hipóteses, o prazer maníaco de leituras estetizantes e eruditas, e na pior das hipóteses, o fluxo e a circulação neoliberal de gestos e imagens, de se afastar de problemas da “vida real”. E isto provavelmente estaria certo, se essa relação com cada passado não fosse, cada vez, precisamente reconsiderada: que material histórico é convocado e de que maneira? Através de quem, para quem e com que propósito? Quando e onde? O que fazemos com ele e o que ele faz conosco? Assim, cultivando o imaginário histórico e retomando antigos materiais gestuais em novos circuitos de sentido, a certa distância da transmissão oral como em certa proximidade com o saber do historiador, este trabalho da citação em dança pode ser, se não “revolucionário”²¹, pelo menos “microrrevolucionário”. É particularmente assim quando não nos contentamos em apenas celebrar e/ou capitalizar sobre o passado, mas quando transformamos as narrativas e as representações que nós (re)agimos e contra-assinamos. Essa transformação pode desfazer posturas de autoridade, dissolver o poder de versões e interpretações autorizadas, desmascarar sua dimensão performativa, liberar efeitos insuspeitos e a virulência de obras passadas, redistribuir a propriedade de materiais coreográficos, provocar novos desejos além de constituir outros suportes para fazer viver o sentido do dançar.

Finalmente, também é entendido que estas reprises, na observação de repertórios como do uso da citação, não estão em busca de uma “origem”, de uma essência, de uma verdade. Longe de qualquer gênese linear, nossa abordagem espera ser “genealógica”, no sentido em que Michel Foucault (1994, p. 140-143), lendo Nietzsche, usou este termo: “O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem”, e o dançarino, como o espectador, também

21. Como Pier Paolo Pasolini desejou em 1963, colocando de volta as imagens de Galina Oulanova em *La Rabbia*; ver o nosso prólogo em *Poétiques et politiques des répertoires: les danses d'après, I* (LAUNAY, 2017).

precisa dessa história das obras para conjurar o poder de inscrição do modelo. “É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos recomeços [...] A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncope, é o próprio corpo do devir.” (Ibid.). Ao observar a maneira pela qual as obras dançadas se capturam e são capturadas pelas danças passadas, a maneira pela qual elas se deliciam e são deleitadas por elas, percebemos pouco desejo de pertencer a uma tradição, nem uma busca pela mesma, e ainda menos uma necessidade de identificação da origem dessas danças por uma “matriz”. Ver claramente, ou às vezes mais confusamente, uma dança sob/em outra a faz se multiplicar ou proliferar as proveniências. Longe de uma história evolutiva ou de um destino, essa re/des-montagem das temporalidades de uma obra mantém os passados dançados em sua dispersão, sua descontinuidade, seus acidentes, suas inversões e seus desvios. A busca pela origem, portanto, não “estabelece”. Ela inquieta, põe em movimento. Foucault enfatiza novamente: ela “deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo” (Ibid.). Nisto, ela mostra a emergência de um gesto e sua variação singular em um estado de forças na obra. Em outras palavras, ela revela o próprio trabalho de uma interpretação. O que mais fizemos, no fundo, além de observar a maneira pela qual os artistas retomam (e são tomados por) obras existentes, através de diferentes mediações? O sistema de regras que compõe uma obra, que não tem, por si só, qualquer significado essencial, é posto à prova de um segundo sistema de regras, de outro sentir assim como de outro olhar, em outro contexto. Assim sendo, a história das danças em que estamos engajados não são basicamente nada mais do que as interpretações e seus recomeços, multiplicando assim as danças por vir em debates²² sempre divergentes?

Referências bibliográficas

AGNEW, Vanessa. Introduction: what is reenactment? **Criticism**, Detroit, v. 46, n. 3, p. 327-339, 2004.

22.N.T. A autora usa o termo (*d*)ébats fazendo um trocadilho com as palavras *débats* (debates) e *ébats* (diversão).

- BARTHES, Roland. **Texte (théorie du)**. In: Encyclopaedia Universalis. [S. l. : s. n.], 1973.
- BÉNICHOU, Anne (ed.). **Recréer/scripter**: mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Paris: Presses du Réel, 2015.
- BLEEKER, Maaïke. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 215-227.
- BORGES, Jorge Luis. **Fictions**. Paris: Gallimard, 1983.
- BURT, Ramsay. Memory, repetition and critical intervention: the politics of historical reference in recent European dance performance. **Performance Research**, Aberystwyth, v. 8, n. 2, p. 34-41, 2003.
- COLLINGWOOD, Robin G. **The idea of history**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris : Seuil, 1979.
- DOSSE, François. Entre mémoire et histoire: une histoire sociale de la mémoire. **Raison Présente**, Lyon, n. 128, p. 5-24, 1998.
- DUPUY, Dominique. La mémoire et l'oubli. **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, n. 27, p. 27-28, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits, 1954-1988**. Paris: Gallimard, 1994. p. 140-143. t. 2.
- FRANCO, Susanne; NORDERA, Marina (org.). **Ricordanze**: memoria in movimento e coreografia della storia. Turin: UTET Università, 2010.
- FRANKO, Mark. Répétition, reconstruction et au-delà. **Degrés**, [s. l.], v. 18, n. 63, p. 3-18, 1990.
- FRANKO, Mark. Introduction: the power of recall in a post-ephemeral era. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017a. p. 1-14.
- FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017b.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Albin Michel, 1997.
- HALL, Stuart. La modernité et ses autres. In: HALL, Stuart. **Identités et cultures 2**: politiques des différences. Paris: Éditions Amsterdam, 2013. p. 253.
- KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè**: recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil, 1969.
- LASSIBILLE, Mahalia; FRATAGNOLI, Federica. **Danser contemporain**: gestes croisés d'Afrique et d'Asie du Sud. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2018.
- LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires**: les danses d'après, I. Pantin: Centre National de la Danse, 2017.
- LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation**: les danses d'après, II. Pantin: Centre National de la Danse, 2018.
- LAUNAY, Isabelle; PAGES, Sylviane; PAPIN, Melanie; SINTES, Guillaume (org.). **Danser en 68**: perspectives internationales. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2018.

- LEPECKI, André. Le corps comme archive: volonté de réinterpréter et survivances de la danse. *In*: BÉNICHOU, Anne (ed.). **Recréer/scripter**: mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. Paris: Presses du Réel, 2015. p. 33-70.
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie**. Paris: PUF, 1997. p. 384.
- MONTAIGNE, Michel de. **Essais**. Paris: Gallimard, 1973. (Livre 3).
- PAKES, Anna. Reenactment: dance identity and historical fictions. *In*: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 79-100.
- PERRET, Catherine. **Walter Benjamin sans destin**. Paris: La Différence, 1992.
- PERRET, Catherine. Le geste efficace. *In*: SEIDERER, Anna (ed.). **Masks dance, bodies exult – Danse des masques, jubilation des corps**. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 2016. p. 107-122.
- QUIBLIER, Marie. **La reprise**: un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français: 1990-2010. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Rennes 2, Rennes, 2011.
- SCHNEIDER, Michel. **Voleurs de mots**: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée. Paris: Gallimard, 1985.
- SCHNEIDER, Rebecca. Vestiges de la performance. **Poli**: les promesses de l'archive, [s. l.], n. 6, p. 104-115, 2012.

Recebido em 17/06/2019

Aprovado em 17/06/2019

Publicado em 29/08/2019



O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU E SEUS ARQUIVOS: AO VIVO E EM CORES, MUITAS CORES

***THE MOSCOW ART THEATRE AND ITS ARCHIVES:
LIVE AND IN COLOURS, MANY COLOURS***

***EL TEATRO DE ARTE DE MOSCÚ Y SUS ARCHIVOS:
EN VIVO E EN COLORES, MUCHOS COLORES***

Fausto Viana

Fausto Viana

É professor de cenografia e indumentária do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É mestre em moda e em teatro, doutor em artes e em museologia, e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. Fez sua livre-docência na ECA-USP sobre o trabalho do cenógrafo Campello Neto. Organiza exposições de trajes e cria trajes de cena para espetáculos teatrais. É autor de diversos livros, entre eles *Dos cadernos de Sophia Jobim*, desenhos e estudos de história da moda e da indumentária.

Resumo

O Teatro de Arte de Moscou (TAM) foi fundado em 1898 por Konstantin Aleksîiev (cujo nome artístico era Stanislavski) (1863-1938) e por Vladimir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Toda sua documentação, produzida ao longo de 121 anos de atividade, é rica fonte de informações para o pesquisador que pretende se aprofundar nas inúmeras possibilidades investigativas que uma companhia de teatro oferece, desde as técnicas de interpretação e direção até a documentação de administração e a correspondência pessoal entre os membros da companhia. Neste artigo, desejo abordar o que o TAM ofereceu à minha pesquisa sobre trajes de cena nas encenações de Stanislavski, sob as diferentes perspectivas documentais apresentadas por Johanna W. Smit e Viviane Tessitore para arquivos, bibliotecas e museus.

Palavras-chave: Arquivos, Bibliotecas, Museus, Stanislavski.

Abstract

The Moscow Art Theatre was founded in 1898 by Konstantin Aleksîiev (whose stage names was Stanislavski) (1863-1938) and Vladimir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). All its documentation, produced over 121 years of activity, is a rich source of information for researchers who wish to broaden numerous investigative possibilities that a theatre company offers, from the techniques of interpretation and management documentation to the personal correspondence between the members of the company. In this article, I want to address what the Moscow Art Theatre offered to my research on scene costumes in Stanislavski's performances, under the different documental perspectives presented by Johanna W. Smit and Viviane Tessitore on archives, libraries and museums.

Keywords: Archives, Libraries, Museums, Stanislavski.

Resumen

El Teatro de Arte de Moscú fue fundado en 1898 por Konstantin Aleksîiev (1863-1938) (cuyo nombre artístico era Stanislavski) y por Vladimir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943). Toda su documentación, producida a lo largo de 121 años de actividad, es una rica fuente de información para el investigador que quiere profundizar en las numerosas posibilidades de investigación que ofrece una compañía teatral, desde las técnicas de interpretación y documentación de gestión hasta la correspondencia personal entre los miembros de la compañía. En este artículo, quiero dirigirme a lo que TAM ofreció a mi investigación sobre trajes de escena en las actuaciones de Stanislavski, bajo las diferentes perspectivas documentales presentadas por Johanna W. Smit y Viviane Tessitore para archivos, bibliotecas y museos.

Palabras clave: Archivos, Bibliotecas, Museos, Stanislavski.

Introdução

Meu projeto de doutoramento, *O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores*, tinha como hipótese provar que se um determinado encenador fazia mudanças na forma como lidava com a interpretação em cena, o traje de cena (ou figurino) teria que, necessariamente, seguir essas modificações, adequando-se a essas novas propostas. Os diretores investigados foram: Adolphe Appia (1862-1928); Edward Gordon Craig (1872-1966); Konstantin Stanislavski; Max Reinhardt (1873-1943); Antonin Artaud (1896-1948); Bertolt Brecht (1898-1956); e Ariane Mnouchkine (1939).

Um dos objetivos principais era detectar como cada um dos encenadores tratou do assunto figurino ao longo de sua carreira teatral. Em seguida, foram escolhidas três obras principais de cada encenador para análise mais aprofundada. O desafio maior foi propor a reconstrução de seis trajes de um espetáculo dentre os três cujos estudos foram aprofundados.

Neste artigo, vou abordar apenas a obra de Stanislavski, restringindo-me somente aos espetáculos que foram encenados pelo diretor russo. A escolha recaiu sobre os seguintes espetáculos: *A gaivota* (1898), *O pássaro azul* (1908) e *As bodas de Fígaro* (1927). Escolhas feitas, metodologia acertada, possibilidades levantadas, ficava a pergunta: onde encontrar o material que pudesse permitir que o trabalho chegasse a bom termo? O ineditismo assegurava que não existiam muitas (ou nenhuma, como descobriria) publicações exclusivas sobre o tema.

Arquivo, biblioteca, museu?

A historiógrafa e funcionária do Centro de Documentação e Informação Científica (Cedic) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Viviane Tessitore¹, em *Como implantar centros de documentação*, explica que os “registros da atividade humana, em toda a sua complexidade, constituem o que chamamos de documento” (TESSITORE, 2003, p. 11). O documento, para ela, é “definido tecnicamente como o conjunto da informação e seu suporte. É documento o livro, o artigo de revista, o prontuário médico, a carta, o cartaz de um seminário, o vídeo de uma conferência, a legislação, os objetos utilizados etc.” (Ibid., p. 11). Assim, os trajes, croquis, pinturas, fotografias e outros que podem ajudar a registrar um traje de cena também são documentos. Eram esses que eu desejava encontrar.

Muitas possibilidades se abrem quando se procuram esses documentos. São diferentes tipologias de instituições, como classifica Tessitore: museu, biblioteca, acervo e centro de documentação. Ela alerta que é a função e a origem do documento que determinam onde deve estar alocado: “Não é a condição de um documento – manuscrito ou impresso, avulso ou encadernado, papel ou disquete, objeto ou não – que o define como um documento de arquivo, biblioteca, museu ou centro de documentação, mas sim a sua origem e função” (Ibid., p. 12).

1. Viviane Tessitore foi também professora do curso de extensão universitária Introdução à Política e ao Tratamento dos Arquivos, da PUC-SP, e do curso de especialização em Organização de Arquivos, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Faleceu em 2016, de acordo com a nota de pesar emitida pela PUC-SP. Ver: <https://bit.ly/2wKhrva>. Acesso em: 16 mar. 2019.

O museu, para a autora,

Possui objetos tridimensionais originados da atividade humana ou da natureza, reunidos, artificialmente, sob a forma de coleções, em torno de seu conteúdo ou função; é órgão colecionador; tem acervo constituído por documentos únicos, produzidos por diversas fontes geradoras; tem finalidades recreativas, educativas, culturais e científicas; testemunha uma época ou atividade; tem sua organização efetuada segundo a natureza do material e a finalidade específica do Museu; referencia peça a peça. (Ibid., p. 13)

Johanna W. Smit (apud CAMPOS, 2017) também diz, de maneira clara e direta, que os objetos tridimensionais são documentos que pertencem aos museus. Ela chama a atenção para o fato que “na visão museológica, os documentos ou objetos representam detalhes de uma civilização, técnica, período histórico, aspecto estético etc.” (Ibid, p. 30).

Já a biblioteca, para Tessitore (2003, p. 12),

Possui documentos originados das atividades culturais e da pesquisa científica, reunidos artificialmente em torno de seu conteúdo, sob a forma de coleções; é um órgão colecionador, ou seja, define quais documentos deseja ter em seu acervo e os adquire por compra, doação ou permuta; tem acervo formado por documentos múltiplos, isto é, com muitos exemplares, produzidos por diversas fontes (livrarias, editoras, empresas jornalísticas etc.); tem finalidades educativas, científicas e culturais; tem sua organização baseada em sistemas predeterminados e universais, exigindo conhecimento do sistema e do conteúdo dos documentos; referencia documentos isolados.

Smit (apud CAMPOS, 2017, p. 30) diz que “na visão biblioteconômica, cada documento, isoladamente, é portador de informação.” Para ela, as “bibliotecas proveem acesso aos documentos com um objetivo considerado relevante pela importância da informação contida nos documentos” (Ibid., p. 32).

O arquivo, para Tessitore (2003, p. 12),

Possui documentos acumulados organicamente, no decorrer das funções desempenhadas por entidades ou pessoas, independentemente da natureza ou do suporte da informação; portanto, provenientes de uma única fonte geradora (a entidade/ pessoa acumuladora); é um órgão receptor, ou seja, os documentos chegam a ele por passagem natural e

obrigatória; é constituído por documentos seriados e, ao mesmo tempo, únicos; a totalidade desse conjunto, que espelha a trajetória da entidade ou pessoa que o gerou, é indivisível porque somente dentro desse conjunto cada documento adquire seu pleno significado; tem finalidades administrativas, jurídicas e sociais, podendo ser também científicas e culturais; tem sua organização baseada na trajetória específica de cada entidade ou pessoa, exigindo conhecimento da relação entre os documentos e da estrutura e funções da entidade ou pessoa; referencia conjuntos de documentos.

Smit (apud CAMPOS, 2017, p. 29) resume que “arquivos tratam de documentos administrativos” para, em seguida, complementar que “na visão arquivística, os documentos viabilizam e representam o funcionamento institucional, tornando-se um espelho deste funcionamento resultante de sua acumulação natural” (Ibid., p. 30).

O centro de documentação, para Tessitore (2003, p. 13), é como uma “entidade híbrida”, e a autora acrescenta:

Talvez por ser entidade “mista”, que não conta com uma teoria e metodologia específicas para o tratamento do acervo, o Centro de Documentação seja a instituição de documentação que menos ocupou espaço na bibliografia das diferentes áreas que compõem as Ciências da Informação, embora esteja frequentemente presente em empresas, órgãos públicos, entidades de trabalhadores, movimentos sociais e universidades.

De todas as tipologias analisadas – museu, arquivo, biblioteca e centro de documentação – apenas a última não foi encontrada especificamente com este nome em Moscou. Embora algumas instituições tivessem esse perfil, foram classificadas de outra maneira. A biblioteca do Teatro de Arte de Moscou (TAM), por exemplo, é muito mais um centro de documentação do que uma biblioteca *per se*. Seria quase possível dizer que esse “centro de documentação” tinha tudo... inclusive uma biblioteca, como veremos.

Trabalhos de campo em Moscou

O edifício sede da companhia Teatro de Arte de Moscou está localizado em Moscou, na Rússia, desde 1902, e um conjunto de equipamentos culturais compõe ou acompanha a instituição: o teatro em si; o estúdio-escola

do TAM, que funciona no mesmo prédio; um museu do TAM, também no prédio do teatro e que, como será visto, possui um acervo complexo, que inclui os arquivos dos dois fundadores, maquetes de cenários e centenas de outros documentos, além de duas casas-museu associadas: a Casa-Museu Stanislavski e o Apartamento-Museu Niemiróvitch-Dântchenko, além de uma biblioteca de 13 mil objetos.

Lembro ao leitor que eu estava em busca de documentos que me permitissem imaginar ou recriar os trajes tais como teriam sido usados por Stanislavski e sua companhia nas produções citadas de *A gaivota*, *O pássaro azul* e *As bodas de Fígaro*. Encontrar os trajes também seria uma possibilidade das mais agradáveis. Vale lembrar que esta pesquisa foi realizada em 2002, uma fase de grande expansão da internet, mas não do acesso remoto a bancos de dados. Nesse sentido, nada mudou muito, pois o acervo das instituições ligadas ao TAM não estão online ainda.

O teatro em si: um edifício-documento

O autor deste artigo, no texto *O traje de cena como documento* (VIANA, 2017), cita o professor aposentado da Universidade de Kent, no Reino Unido, Patrice Pavis, e a relação do que ele considera documentação em teatro:

1. Os textos, gravados ou transcritos, que Pavis considera um rastro muito tênue da representação, na medida em que o teatro e a performance são artes difíceis de documentar;
2. Documentos brutos, ou “monumentais”, como ele anota. Neste agrupamento, estão os figurinos, a cenografia, os objetos de cena e outros;
3. Documentos anexos: são fontes pictóricas, arquitetônicas ou lúdicas da representação, que pertencem ao domínio ilimitado da arte e da cultura. (Ibid., p. 131-132)

O que Pavis não menciona é como classificar o edifício em si, já que um edifício como o do TAM é um patrimônio russo – e do teatro mundial. Do ponto de vista documental, gostaria de copiar da minha tese de doutoramento, do apêndice do capítulo 3, que versava sobre Stanislavski, as minhas impressões

ao entrar no TAM. Eu começava o relato discorrendo sobre Moscou, e assim encerrava a introdução antes de falar do edifício do Teatro de Arte:

Todas as contradições estão ali presentes: a riqueza e a pobreza, a suntuosidade e a simplicidade, a abundância e a fome. O luxo dos czares, os mitos do passado: Ivan, o Terrível e Catarina, a Grande. A Praça Vermelha. O *Kremlin*. O Rio *Moskva*. (VIANA, 2004, p. 204)

O longo texto a seguir é a sequência do mesmo relato, que publico aqui pela primeira vez, depois da tese de doutoramento². É possível notar que o texto ainda guarda o frescor das impressões causadas por tanta documentação. Os trechos negritados ressaltam os itens que se referem a acervos.

Mas nada poderia ter mais impacto e causar mais emoção do que um pequeno teatro – modesto, para os novos padrões mundiais de casas de espetáculo – localizado na Travessa *Kamerguerski*, 03. O mesmo local onde Stanislavski o instalou em setembro de 1902.

Entrar em um teatro como este não é uma experiência comum: é como transformar em realidade sonhos que povoam a imaginação desde o primeiro instante em que se lê algum texto de Stanislavski, um dos homens com os quais divido o meu amor pela arte dramática.

O prédio é relativamente baixo, sem decorações – é quase espartano na sua fachada externa, com destaque para a gaivota estilizada em cima das duas janelas, no frontão do prédio (Figura 1). A arquitetura é modesta, mas elegante. Só um grande painel decorativo, uma escultura, adorna a parte do lado direito do teatro (Figura 2).

Ariane Mnouchkine conta que ela teve uma crise de choro antes de entrar na Sala de Espetáculos do Teatro de Arte, pois ela não se sentia digna de entrar na sala de trabalho de Stanislavski. Eu, por minha vez, já parei na rua. E decidi entrar pelos fundos, mesmo. Achei mais prudente, em termos emocionais.

A entrada dos fundos dá acesso ao palco e aos andares superiores, onde estão o *Museu do Teatro de Arte* (que abriga exposições temporárias sobre o Teatro de Arte) e **os camarins e escritórios de trabalho de Stanislavski (Figura 3) e Niemiróvitch-Dântchenko, que ainda permanecem montados e organizados como nos dias em que eles trabalhavam lá**. Contam que o de Niemiróvitch-Dântchenko está como no dia em que ele trabalhou pela última vez antes de morrer. (Ibid., p. 206)

2. A tese foi publicada como livro em 2010, com o título *O figurino teatral e as renovações do século XX* (VIANA, 2010), mas sem nenhum anexo ou apêndice.

Figura 1 – A frente do TAM



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Figura 2 – A entrada do lado direito



Fonte: Acervo de Fausto Viana

O teatro realmente foi construído para privilegiar a encenação e não a vida social. As áreas externas à sala de espetáculos são pequenas, permitindo a circulação, mas nada em proporções exageradas. Os camarins são amplos, confortáveis. A sala de espetáculos ainda é a mesma. Sem decorações barrocas ou qualquer outro adorno que

possa desviar o foco de atenção do público do palco, que é largo e tem boa profundidade. A encenação é a grande privilegiada nesta sala. As cadeiras são de madeira e não são muito confortáveis.

O teatro, de forma geral, é bastante inspirador. Diria sagrado, porque pulsa nele uma atmosfera criativa, existe uma certa densidade que faz com que o passado esteja presente, mas não de forma assustadora. Parece que os alicerces artísticos criados ali não se perderam – bastaria iniciar um trabalho cênico para que a mesma atmosfera entrasse em atividade. Não é realmente algo palpável, não é fácil de descrever... Mas está lá.

A grande surpresa do lugar são, definitivamente, as fotos. Nas paredes, do lado de fora da sala, há uma coleção de fotografias de todos aqueles que fizeram e fazem a história do TAM.

São painéis, onde estão fotos dos atores e diretores (Figura 4). Numa foto central, está uma foto em *close* de um determinado ator. Abaixo, em tamanho menor, estão três fotos menores desse ator em diversos momentos dele no TAM. Olga Kníper... Stanislavski... Katchalov... Boleslavski... Lilina... Olga Androvskaya, do frescor dos seus 20 anos em *As bodas de Fígaro* à maturidade, mais de quarenta anos depois. (Ibid., p. 207)

Figura 3 – O camarim de Stanislavski. Consta que ele, nos intervalos, ficava nu, para se despir da personagem, e depois se vestia novamente antes de entrar em cena



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Figura 4 – O painel central, com fotos de Tchékhov, N.-Dântchenko e Stanislavski



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Quem vive do teatro e sabe das dificuldades que passamos imagina diante de cada uma daquelas fotos uma história diferente, fartamente ilustrada. Não dá para ignorar o que aquela gente e aquelas paredes viveram e sentiram durante tantos anos... E tiveram a coragem e a força de resistir, de ir adiante, de enfrentar os tempos difíceis, as revoluções, as perseguições.

Cada rosto jovem que envelheceu trabalhando no palco daquele teatro dá um relato de como a vida do artista é fascinante. De como a arte pode ser digna e força motriz de mudanças sociais. E de como nós artistas devemos ter orgulho de sermos *apenas* isto: artistas. Tudo isso numa sequência de fotos, em três momentos diferentes daquele artista no *Teatro de Arte de Moscou*. E os painéis continuam sendo colocados, com fotos dos artistas novos que lá trabalham. É muito emocionante: talvez seja algo que eu vá lembrar por muitos e muitos anos.

Ah, sim, e lá está, num canto, radiante, jovem, apaixonado, com aquele olhar de *enfant terrible*, Gordon Craig. O *Teatro de Arte* não deixou de homenageá-lo, apesar de tudo³.

Neste mesmo piso está o bar, além **de uma exposição permanente que havia sido inaugurada recentemente com figurinos e objetos do TAM, de espetáculos mais recentes.** (Ibid., p. 207)

3. Todo o procedimento de Edward Gordon Craig com o Teatro de Arte Moscou está relatado no capítulo 2 de VIANA, 2010.

O museu do Teatro de Arte

Como visto anteriormente, a entrada de trás do TAM dá acesso ao museu do teatro. No museu, encontrei em exposição uma série de maquetes, trajes, programas, adereços e trajes de cena. Mas, acima de tudo, encontrei uma exposição de desenhos originais dos croquis de cenários e figurinos de Alexander Golovin (1863-1930) para *As bodas de Fígaro* e alguns trajes do mesmo espetáculo de 1927.

Figura 5 – Croquis de figurino para o espetáculo *As bodas de Fígaro* – da esquerda para a direita, Condessa, Fígaro e Suzana



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Figura 6 – O traje da Condessa de Almaviva em exposição no museu do Teatro de Arte. Notar que é o mesmo vestido da Figura 5, mas sem o saiote. As fotos do espetáculo confirmam que ele era usado com saiote



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Assim é definido o Museu do TAM no site da instituição⁴ (tradução minha):

O museu existe desde 1923. A base da sua coleção foi fundada pelo fundo de documentos históricos teatrais junto com as reservas pessoais de Stanislavsky, Niemiróvitch-Dântchenko e outros grandes artistas do teatro. [...] Em 1969, o museu se expandiu para além dos limites departamentais, foi retirado da direção do teatro e se tornou um museu da União. Além dos documentos históricos, há trabalhos de cenografia e itens memoriais, ligados à história e às atividades modernas do Teatro de Arte.

Na estrutura do museu estão: um departamento de manuscritos e coleções de livros; um departamento de fundos decorativos e coleções histórico-memoriais, um departamento de excursões e de palestras; a Casa-Museu Stanislavski (Rua Leontievsky, 6) e o apartamento-museu de Niemiróvitch-Dântchenko (Rua Glinishchevsky, 5/7). Uma biblioteca é ligada ao museu e contém aproximadamente 13 mil objetos preservados.

A biblioteca do museu do Teatro de Arte

A biblioteca do museu do TAM funciona ao lado do teatro, à direita da entrada lateral, em outro prédio. Eu esperava um ambiente maior, mas a área de atendimento é modesta (na ocasião, avalei que teria 60 m²). Há estantes de madeira dos dois lados, cujas prateleiras contêm tudo o que já foi publicado sobre Stanislavski e sobre o TAM no mundo todo, conforme disse a bibliotecária Maria Smoktounovskaya (Masha).

Não se consulta a biblioteca com acesso livre. Masha, a bibliotecária, quando soube do que se tratava a minha pesquisa, me disse que não conhecia nenhum trabalho que tivesse sido publicado sobre os trajes nas encenações de Stanislavski. Não havia nenhum livro específico sobre os trajes, mas muitas fotos em livros diversos. O que buscava, no entanto, eram os desenhos originais e eu sabia que estavam lá, pois ainda no Brasil fui instruído pela prof.^a dr.^a Elena Vássina de que esse material estava lá.

Masha me disse que o material “só era acessível para pesquisadores cadastrados, não era para o público *comum*” (VIANA, 2004, p. 204). Eu tinha levado “munição” suficiente para este enfrentamento com uma bibliotecária

4. Disponível em: <https://bit.ly/2WW799W>. Acesso em: 7 jul. 2019.

ciosa e conscienciosa de seu acervo: retirei das pastas todas as cartas de recomendação que ela pediu. Carta da direção da ECA-USP; da minha orientadora, a prof.^a dr.^a Ingrid Dormien Koudela; da prof.^a Elena Vássina, em russo; do professor russo de história do teatro mundial Vidmantas Silunas, do Instituto Estatal de Arte Teatral e chefe de história da arte na escola do TAM, que me deu também carta para o visto no Consulado Russo no Brasil; e outras duas, das quais não me lembro agora, mas eram seis, “o que afinal me qualificou a ser pesquisador cadastrado – e amigo de Masha, o que acho que valeu mais ainda” (Ibid., p. 209).

Vencida essa batalha, ela disse: “Muito bem, então. Pode voltar amanhã cedo às 11 horas. O material vai ser separado. Claro que fui embora, porque quando querem parece que os russos sabem terminar uma conversa” (Ibid., p. 209).

Continuo com o meu relato de então:

No dia seguinte, pontualmente, lá estava eu. E fiquei meio decepcionado quando só vi **livros conhecidos sobre a mesa**. Até o livro da Amiard Chevrel, que é ótimo, mas eu tinha acabado de comprar no Brasil, estava lá. Mas de repente, Masha entra na **sala com álbuns de fotografias. E maquetes. Pôsteres. Pinturas...** E nos próximos cinco dias, trabalhei muito ali, e a própria Masha foi minha tradutora nos textos russos escritos nos desenhos.

E tivemos situações engraçadíssimas. Os álbuns, por exemplo, são feitos para cada espetáculo. São organizados por espetáculo de 1898 para cá. Muitas fotos foram publicadas, mas muitas ainda são inéditas. Eles cobram para fotografar as fotos que estão lá, custa 200 rublos por foto. Feitas as contas, não daria para fotografar nada que eu queria. Não que 200 rublos seja muito dinheiro. Mas para 130 fotos... E para quem estava começando a passar fome em Moscou sem dinheiro, porque os comerciantes estavam boicotando o *American Express Card*, ficou pior ainda.

Como convenci a chefe do arquivo a me permitir tirar todas as fotos necessárias sem pagar nada, nem eu sei. Mas que foi fato inédito, parece que foi! Outra situação foi a reprodução dos desenhos originais. Tudo que foi publicado tem *copyright*. Acontece que muito do material que eu queria – do *Hamlet*, especificamente – nunca havia sido publicado, e estes ninguém queria abrir mão.

Masha, num momento de ironia, me disse que, se eu quisesse *copiar* os desenhos, eu poderia, porque daí não seria a reprodução

fotográfica da obra do artista e sim uma cópia feita com base na obra dele, livrando-me dos *royalties*. Morreu de rir porque achava que isso não ia dar certo.

Mal sabia ela que eu tinha na bagagem aquarela e papel *canson* o suficiente para copiar o figurino inteiro do *Hamlet* ou qualquer outro. Marquei para o dia seguinte, sempre às 11 horas, para começar o trabalho. Ela ainda dava risada quando eu saí de lá naquele dia, achando que finalmente tinha me pregado uma peça. (Ibid., p. 210)

Vencida a segunda batalha,

Na manhã seguinte estava lá e comecei o trabalho. **Copiei alguns desenhos dos sapatos do Hamlet (Figura 7), desenhos de adereços de cena, figurinos...** Não foi muito, mas o engraçado foi a Masha chamando as outras pessoas do prédio para ver, dizendo que poderíamos vender aquelas cópias e ganhar dinheiro! Ela não sabia que eu não sou só pesquisador, mas cenógrafo e figurinista. O ditado é verdadeiro: quem ri por último, ri melhor. Eu gargalhei saindo de lá com os meus “originais” embaixo do braço!

A verdade é que nos demos tão bem que eu fui obrigado a pedir para parar de trazer materiais sobre os espetáculos no quinto dia, porque iria embora. O acervo me venceu, mas saí de lá carregando tudo que precisava. Infelizmente, de *A gaivota* só consegui um desenho original, feito por um artista plástico numa apresentação do espetáculo. Não é tão revelador, mas as cores batem com as descritas por Tchekhov e Stanislavski. E também saí de lá com um pedido: que assim que terminasse este estudo sobre os figurinos de Stanislavski, que mandasse para lá uma cópia, para o acervo, porque eles não tinham notícia de que em algum lugar do mundo alguém tivesse estudado este tema.

O mais importante é que, a partir destes contatos, começou no meu cérebro uma mudança radical da análise dos trajes usados por Stanislavski em suas encenações. Acostumado a ver fotos em preto e branco, foi um verdadeiro choque chegar lá e encontrar os trajes coloridos como vi. Esperava cores, claro, mas nunca tantas e tão bem misturadas, como pode-se ver nos trajes que reconstituí. Os artistas plásticos que trabalhavam no teatro, contratados por Stanislavski, levavam a fundo as pesquisas empreendidas por ele. A riqueza de cores é impressionante: não se pode estudar a obra de Stanislavski sem essa visão. (Ibid., apêndice do capítulo 3)

Acabei sendo derrotado pelo tanto de peças que havia no acervo, mas saí com o necessário para mais uma parte do meu trabalho.

Figura 7 – A cópia em aquarela do original. Uma bota de um dos soldados de Hamlet



Fonte: Acervo de Fausto Viana

Casa-Museu Stanislavski

A Casa-Museu Stanislavski é bem ampla, um palacete que foi construído no século XVIII. Não é possível comparar a casa com o apartamento de Niemiróvitch-Dântchenko, onde também estive, mas não havia nada para a minha pesquisa. No entanto, quando Stanislavski mudou para lá, o palacete era ocupado por cerca de sessenta famílias, e Stanislavski e Lilina, sua esposa, só usavam cinco cômodos.

Retomo o meu relato:

Na *Casa-Museu Stanislavski*, aonde fui inúmeras vezes, estavam peças que só poderiam ter sido expostas por ordem direta dos deuses do teatro. **Estavam lá trajes de *As bodas de Fígaro* e os desenhos originais de Golovin (outros, diferentes dos do Museu do Teatro)**, a roupa do rei e da rainha do *Hamlet*, os trajes de *Branca de Neve*, as roupas usadas por Stanislavski em *Otelo*, bordados por sua esposa Lilina, também atriz do TAM. Curioso notar que os atores também participavam do processo de execução do figurinos, e dizem por lá que do baú de costuras de Lilina sempre saíam coisas interessantes para os espetáculos. Também está exposta sua roupa para *Muito barulho por nada...* E as roupas de *O czar Fiódor Ivanovitch*. (Ibid., p. 211)

O traje da personagem Água, de *O pássaro azul*, de Maeterlinck, estava exposto (Figura 8).

Figura 8 – A Água, de *O pássaro azul*



Fonte: Acervo de Fausto Viana.

Finalizo este trecho sobre o acervo da Casa-Museu Stanislavski com mais um trecho do relatório feito em 2002 (e publicado na tese de 2004):

A casa é um antigo palacete, construída em meados de 1700, e não era de Stanislavski. Ele foi transferido para lá depois da Revolução de 1917, quando sua mansão foi solicitada para ser usada pelos cocheiros e cavaleiros do novo governo, bem como para servir de depósito de carruagens.

Mas um homem como ele não nasce todos os dias. Confinado nesta nova casa – da qual na verdade só ocupou cinco cômodos, porque a parte de baixo da casa era ocupada por famílias que viviam como em um cortiço – ele busca uma forma de continuar produzindo e sendo atuante. Das cinco salas, uma era o Salão Azul, que hoje é mais conhecido por Sala Eugene Onegin, nome de uma das óperas que dirigiu lá. Um espaço que, na concepção original da casa, era um salão de festas. **Ele aproveitou a estrutura das duas colunas e, sozinho, fez a construção do pequeno palco de madeira.** Deve ter cerca de 4 m x 3 m.

Sua forma de ensinar e trabalhar ópera começou a ficar tão conhecida que ele passou a receber as pessoas dentro de casa para assistirem a seus espetáculos. E filas se formavam do lado de fora. O camarim era a sala de jantar, aposento contíguo.

Na casa ainda estão alguns objetos de cena, que eram parte do seu acervo pessoal. **Além dos trajes, o trono de Otelo, o tapete da sala de**

As três irmãs, a porta do cenário de Otelo... As cadeiras onde ele se sentava no período em que não saía mais de casa. Os seus livros. Um desenho de Gordon Craig. Todas elas pequenas testemunhas do trabalho genial de Stanislavski e que acompanharam a morte dele na casa em 7 de agosto de 1938, aos 75 anos (Ibid., p. 213).

Mas havia mais: lá estavam também a coleção de armas medievais de Stanislavski, bem como as suas coleções de trajes medievais e religiosos.

Apontamentos finais

A jornada por bibliotecas, arquivos e museus não foi uma exclusividade da pesquisa sobre Stanislavski. Ao longo da pesquisa, descobri, por exemplo, que a França guardava – e ainda guarda – uma parte de seus acervos de têxteis teatrais na Biblioteca Nacional da França. Com a abertura do Centro Nacional de Traje de Cena da França (CNCS), na cidade de Moulins, em 2006, parte dos acervos foi transferida para lá. Parte dos trajes do Théâtre du Soleil foi enviada para a Biblioteca Nacional da França – e estiveram expostos em Moulins.

O arquivo de Bertolt Brecht não guarda trajes, mas guarda extensa documentação sobre o encenador alemão no apartamento em que ele viveu: quadros, pinturas, croquis de Caspar Neher (um dos melhores cenógrafos com quem Brecht trabalhou e que foram separados pela guerra, quando cada um ficou em uma parte da dividida Alemanha). O Bertolt Brecht Archiv, em Berlim, aliás, fica ao lado do cemitério onde estão enterrados os despojos de Brecht e sua esposa, Helene Weigel.

Para cada um dos diretores pesquisados foi necessário percorrer um “caminho documental”, que conduzia ao que eu necessitava: a informação, o documento, a obra. No caso de Moscou, do ponto de vista documental, eles possuíam quase tudo o que Viviane Tessitore descreveu, como vimos: museu, biblioteca e acervo. Fico com a sensação de que um arranjo documental em Moscou certamente os levaria à definição de um centro de documentação de acordo com a proposta de Tessitore (2003, p. 14):

O Centro de Documentação representa uma mescla das entidades anteriormente caracterizadas [museu, arquivo e biblioteca], sem se identificar com nenhuma delas. Reúne, por compra, doação ou permuta,

documentos únicos ou múltiplos de origens diversas (sob a forma de originais ou cópias) e/ou referências sobre uma área específica da atividade humana. Esses documentos e referências podem ser tipificados como de arquivo, biblioteca e/ou museu.

Tem como características: possuir documentos arquivísticos, bibliográficos e/ou museológicos, constituindo conjuntos orgânicos (fundos de arquivo) ou reunidos artificialmente, sob a forma de coleções, em torno de seu conteúdo; ser um órgão colecionador e/ou referenciador; ter acervo constituído por documentos únicos ou múltiplos, produzidos por diversas fontes geradoras; possuir como finalidade o oferecimento da informação cultural, científica ou social especializada; realizar o processamento técnico de seu acervo, segundo a natureza do material que custodia.

A definição abarca todas as coleções do TAM ao longo de sua história: 121 anos a serem comemorados em 2019. Só para complementar essa definição de centro de documentação, as instituições em Moscou já fazem o que a autora estabelece como as competências gerais de um centro de documentação:

São, portanto, competências gerais de um Centro de Documentação: reunir, custodiar e preservar documentos de valor permanente e referências documentais úteis ao ensino e à pesquisa em sua área de especialização; estabelecer uma política de preservação de seu acervo; disponibilizar seu acervo e as referências coletadas aos usuários definidos como seu público; divulgar seu acervo, suas referências e seus serviços ao público especializado; promover intercâmbio com entidades afins. (Ibid., p. 15-16)

Claro que eles farão em Moscou o que julgarem mais apropriado para suas coleções e as condições em que as mantêm, e pagam por elas.

O fato é que eu, como pesquisador, independentemente das diversas tipologias das instituições, saí de Moscou com todo o material de que eu precisava para concretizar meu trabalho – e muito mais, na verdade. Os acervos que consultei traziam documentos de uma companhia do ano de 1898, no caso de *A gaivota*. Para os demais espetáculos, encontrei livros, quadros, fotografias, desenhos, croquis, adereços, trajes, vídeos, depoimentos e, claro, vivências que a preservação do patrimônio pelos russos possibilitou que eu tivesse.

De fato, como eles vão organizar seus acervos não compete a nós, ainda que se possa tirar disso uma boa discussão, como fizemos neste artigo.

Acima de tudo, o que necessitamos pensar em nosso país é como garantir a preservação dos acervos teatrais, dispersos, perdidos, roubados, destruídos, desviados... E também os que estão conservados, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, no Theatro Municipal de São Paulo, no Centro de Documentação Teatral da ECA-USP, nos acervos de familiares, como os de Gianni Ratto e Cyro del Nero, dentre tantos outros.

Fundamental é ter e salvaguardar documentos, acervos, coleções, enquanto pensamos nas políticas públicas que permitam que em 120 anos ainda possamos reunir ao menos traços dos espetáculos que fizeram o teatro brasileiro ao longo dos anos. Dos séculos já não será mais possível: desaparecidos os acervos, desaparecem as possibilidades de pesquisa.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, José Francisco Guelfi (org.). **Arquivos pessoais**: experiências, reflexões, perspectivas. São Paulo: Associação dos Arquivistas de São Paulo, 2017.
- TESSITORE, Viviane. **Como implantar centros de documentação**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2003.
- VIANA, Fausto. **O figurino das renovações cênicas do século XX**. Orientadora: Ingrid Dormien Koudela. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, v. 17, n. 2, p. 130-150, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2QRO9En>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Recebido em 28/03/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Artigo

O DESEJO DE GUARDAR E AS TAREFAS DE PROTEGER E DISPONIBILIZAR: NOTAS PARA A CONSOLIDAÇÃO DO PATRIMÔNIO DOCUMENTAL DO TEATRO NO BRASIL

*THE DESIRE TO SAVE AND THE TASK OF PROTECTING
AND PROVIDING: NOTES FOR THE CONSOLIDATION OF
THEATRICAL DOCUMENTARY HERITAGE IN BRAZIL*

*EL DESEO DE GUARDAR Y LA TAREA DE PROTEGER Y PONER
A DISPOSICIÓN: NOTAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DEL
PATRIMONIO DOCUMENTAL DEL TEATRO EN BRASIL*

Fabiana Siqueira Fontana

Fabiana Siqueira Fontana

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/Unirio).
Professora do Departamento de Artes Cênicas,
na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: fontanafabiana@yahoo.com.br.

Resumo

No contexto nacional, documentos ligados à prática e ao pensamento teatral ganham cada vez mais visibilidade em espaços virtuais. Porém, será que estamos de fato atentos ao compromisso com a proteção de arquivos e coleções dessa natureza, assim como com a garantia de seu real acesso? Sendo tais noções constitutivas da própria ideia de patrimônio documental, este trabalho visa explorar questões técnicas essenciais na discussão sobre os deveres impostos pela custódia dos acervos teatrais.

Palavras-chave: Acesso, Acervos teatrais, Custódia.

Abstract

On the national scene, documents related to the practice and the theatrical thinking gain increased visibility in virtual spaces. However, are we, in fact, aware of the commitment to the protection of archives and collections of this nature, as well as of guaranteeing their real access? This work aims to explore essential technical matters in the discussion on the duties imposed by the custody of theatrical collections, since such notions constitute the very idea of documentary heritage.

Keywords: Access, Theatre collections, Custody.

Resumen

En el escenario nacional, los documentos vinculados a la práctica y al pensamiento teatral adquieren cada vez más visibilidad en espacios virtuales. Sin embargo, ¿estamos realmente atentos al compromiso con la protección de los archivos y colecciones de esa naturaleza, así como con la garantía de su verdadero acceso? Siendo estas nociones constitutivas de la idea misma de patrimonio documental, este trabajo pretende explorar cuestiones técnicas esenciales en el debate sobre los deberes impuestos por la custodia de los acervos teatrales.

Palabras clave: Acceso, Acervos teatrales, Custodia.

Atualmente podemos perceber um aumento no interesse pelos documentos considerados peças constitutivas de um patrimônio específico das artes cênicas junto a teóricos da área e artistas. A internet parece ser um dos principais fatores a contribuir para o aumento desse entusiasmo, na medida em que se torna território profícuo para a divulgação dos registros de espetáculos e traços de processos de criação, de hoje e/ou de outrora.

Porém, para que a atenção dada aos acervos teatrais não se restrinja à curiosidade e ao fascínio, é preciso atentar para algumas questões urgentes de debater quando se trata da institucionalização e consolidação do patrimônio documental das artes cênicas, como campo de pesquisa e atuação, no Brasil. Nesse sentido, acreditamos ser necessário chamar atenção, por ora, a questões notórias no que compete às boas práticas na gestão dos artefatos da memória do nosso teatro. Trata-se de reconhecer aspectos técnicos constitutivos da própria noção de custódia, os quais devem ser visitados e respeitados ao advogarmos em prol da salvaguarda do patrimônio documental das artes cênicas.

Apesar de nossas considerações partirem da observação da contemporaneidade, pretendemos primeiro mostrar, numa espécie de prólogo estendido, que as demandas sociais ligadas à memória documental do teatro, no contexto nacional, não são tão recentes quanto muitas vezes aparentam ser. O fato é determinante para encararmos com urgência e responsabilidade a tarefa que se impõe ao país, pelo menos desde a primeira metade do século passado. Esse aspecto da discussão coaduna, inclusive, com a finalidade última deste artigo: sensibilizar pesquisadores das artes cênicas e artistas quanto às exigências próprias na proteção do patrimônio documental e na garantia de seu acesso.

Sobre uma vontade de guardar que não é de hoje

Ao que se tem notícia, já em meados da década de 1940, surgem de forma mais sistemática no Brasil “debates a respeito da proposta de criação de um espaço onde fosse guardada a memória do teatro, não apenas nacional, mas também aquele considerado universal” (LOPES, 2015, p. 6). A ideia se resumia em criar um museu que “[...] deveria atuar segundo uma finalidade

pedagógica, a fim de fornecer elementos e parâmetros para o ensino do bom teatro, do teatro de Arte. Tanto para o público em geral, como para aqueles que desejassem se dedicar profissionalmente ao teatro” (Ibid., loc. cit.). Ainda que não de forma direta, tais demandas estão na base da implementação de um museu no interior do Serviço Nacional de Teatro, no final dos anos 1950. Criado dentro do primeiro órgão federal voltado para o amparo do teatro, esse museu faz parte da história institucional do atual Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). Seu valor como fato histórico, no entanto, não está apenas nessa relação “de origem” com um dos principais acervos de arte existentes no país, e sim no seu “papel precursor no que tange à questão de patrimonialização da memória do teatro no Brasil” (Ibid., loc. cit.).

Nos anos de 1950, outra iniciativa consonante a esta chama atenção: Martim Gonçalves cria, em Salvador, “um Museu de Teatro, uma Biblioteca e um Centro de Documentação, considerado por Lina Bo Bardi como ‘um grande esforço na procura duma cultura autóctone’” (SANTANA, 2017, p. 111). Vale ressaltar que a medida foi realizada porque entendida como ação estratégica para a criação e consolidação do primeiro curso de teatro instituído em ambiente universitário no território nacional: a Escola de Teatro, da então Universidade da Bahia (SANTANA, 2011).

No início da década de 1960, um curioso evento voltado para o fomento da prática historiográfica, no que tange especificamente o teatro brasileiro, mostra que a atenção com a memória documental continuava a fazer parte das preocupações da classe artística e de intelectuais. O episódio em questão é o Primeiro Congresso da História do Teatro Brasileiro, promovido pelo Instituto Brasileiro de Teatro, em agosto de 1963, no Rio de Janeiro. Entre os temas anunciados estava a “organização de bibliotecas e museus especializados”, como “empreendimentos relacionados com a História do Teatro Brasileiro” (CONGRESSO..., 1963, p. 33).

Depois, poderíamos mencionar o surgimento do conhecido Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), criado em 1976 por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo. À frente dessa iniciativa estava o crítico e historiador Sábato Magaldi, ao lado da bibliotecária e crítica de arte Maria Eugênia Franco. O objetivo da empreitada:

fazer, “naquele momento, uma espécie de diagnóstico sobre as diversas artes em São Paulo” (VARGAS, 2017, p. 42).

Ainda falta muito para podermos escrever uma história ou mesmo uma linha do tempo das ações concorrentes para a formação do patrimônio documental do teatro no Brasil. Por ora, dentro daquilo que foi apresentado, percebemos que as medidas mais efetivas quanto à salvaguarda de acervos teatrais no país são contemporâneas da institucionalização da cultura como dever do Estado, fenômeno iniciado na década de 1930 (CALABRE, 2009). Este contexto é decisivo para o processo mesmo de valoração do patrimônio cultural como um todo – iniciado em 1937, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) (GONÇALVES, 2002). Sendo assim, notamos que a “patrimonialização das artes cênicas não é neutra: ela depende de um processo de institucionalização e de políticas da memória historicamente datadas” (POIRSON, 2008, p. 9, tradução nossa).

Essa conclusão parcial, advinda de um exame sumário de um desejo mais antigo de guardar registros da prática e do pensamento teatral em nosso país, é fundamental para a criação de uma consciência crítica acerca da preservação do patrimônio documental das artes cênicas. Isto quer dizer que, para além de um debate sobre os possíveis usos da memória documental do teatro, se torna cada vez mais urgente no Brasil “pesquisar o universo de gestão da memória e, em particular, daquilo que se poderia chamar de *economia política da memória*” (MENESES, 1999, p. 12, grifo do autor). É com o que pretendemos contribuir, em relação à contemporaneidade, através de apontamentos e análises sobre fenômenos ligados à salvaguarda dos acervos teatrais inseridos na atualidade.

Quem preserva os acervos teatrais hoje? A difícil tarefa da custódia de um patrimônio documental

Se no século passado as ações e demandas quanto à patrimonialização da memória do teatro parecem ter sido mais esparsas, a partir dos anos 2000 podemos notar no país um movimento de fundação de institutos e centros de documentação, pesquisa e memória dedicados a tal missão. No decorrer desse tempo, também é nítida uma mudança nos agentes aos quais é

conferida e legitimada a responsabilidade de guardar os acervos teatrais considerados bens histórico-culturais. Sendo assim, em paralelo ao desenvolvimento de instituições e órgãos públicos destinados à proteção e difusão do patrimônio documental do teatro – como o já referido Cedoc/Funarte –, observamos algumas iniciativas oriundas de outras esferas da sociedade com o mesmo propósito.

Vale explicitar, como ilustração desse movimento, o aparecimento de duas importantes entidades em 2005: o Centro de Documentação e Memória do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (o Tuca), auditório localizado na capital paulista, e o Centro de Documentação do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPTM) do Galpão Cine Horto, do Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte (CARNEIRO; BORGES; NOVAES, 2012). Na mesma época, houve também a recuperação do Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (LIM CAC/ECA-USP) –, criado na década de 1990 (AZEVEDO, 2015). Colabora ainda para ratificar o exposto, o quadro erigido por Ramos (2008, p. 12):

A questão da memória tem ocupado um espaço cada vez maior nas instituições e na mídia. [...] No campo das artes, essa tendência também está em voga. Na área do teatro, podem ser identificados alguns centros e projetos de memória de destaque, como o Centro de Estudos e Memória do Teatro Paulista, que funciona no Arquivo do Estado de SP; o Centro de Documentação e Memória do Teatro Alfa, de São Paulo; o Projeto Memória do Teatro na Bahia, contemplado com o prêmio Carlos Petrovich da Fundação de Cultura do Estado da Bahia em 2007 e o projeto de criação do arquivo de memória do Teatro Carlos Gomes, de Blumenau. Em Belo Horizonte, a Fundação Clóvis Salgado, sob direção de Chico Pelúcio, inaugurou o Centro de Memória João Etienne Filho, com o mesmo objetivo de preservação e pesquisa, em uma dimensão mais abrangente que aborda também as artes plásticas, a música e a literatura. [...] O Grupo Lume, vinculado à UNICAMP, tem um espaço de memória e informação [...].

Em vista desse cenário, é possível identificar algumas categorias de agentes hoje responsáveis por projetos, programas e ações que contemplam a preservação dos acervos teatrais no país. São estas: instituições culturais públicas e privadas; pesquisadores inseridos na universidade pública; grupos

e companhias teatrais. Além disso, podemos acrescentar herdeiros ou familiares que se dedicam à criação de institutos que levam o nome de artistas expoentes da história do nosso teatro. É o caso do Instituto Augusto Boal, cuja missão, que tem como base a difusão do acervo do artista, é “representar e preservar os fundamentos e os princípios do pensamento artístico do teatrólogo e [...] assegurar o desenvolvimento contínuo, ético e solidário de seu Legado Teatral”¹.

Quanto a esta maneira de lidar com a preservação de acervos teatrais, Azevedo (2017) faz uma observação extremamente pertinente e que impõe demasiada cautela, já que muitas vezes os recursos obtidos para fundar entidades desta natureza não preveem – e, assim, não garantem – a sua manutenção. É do que trata a historiadora quando salienta:

Uma prática que teve certo destaque tempos atrás, quando estavam disponíveis incentivos oficiais para preservar acervos culturais e artísticos, sobretudo da Petrobras, mas que tem se mostrado de manutenção problemática em tempos de falta de financiamento, é a constituição de “institutos” de artistas, como o do diretor e cenógrafo Gianni Ratto. O destino de tais conjuntos é uma incógnita para o futuro. (Ibid., p. 154)

Essa incerteza quanto ao futuro dos acervos é resultado da própria origem dos auxílios financeiros que os custeiam: editais destinados à realização de projetos de duração determinada. Alguns projetos deste tipo usam ainda a disponibilização de fontes de pesquisa na internet como base para a caracterização de um empreendimento cujo objetivo é também garantir a preservação de um conjunto documental. Apesar de muitas vezes realizarem um trabalho louvável de higienização, acondicionamento e catalogação de arquivos, muitas dessas iniciativas tomam a difusão como o principal fim de uma difícil missão que é a custódia.

Além de ter que garantir o acesso, a “custódia como proteção e guarda tem como consequência a ideia de que o custodiante deve ser responsável pela proteção física e intelectual, mantendo as características dos documentos [...], assegurando a estabilidade e a segurança dos documentos custodiados” (SILVA, 2017, p. 53).

1. Disponível em: <http://bit.ly/2MgEU1I>. Acesso em: 4 fev. 2019.

A preservação (como guarda e proteção) e o acesso, noções fundamentais no conceito de custódia, são inclusive elementos constitutivos da própria ideia de patrimônio documental. É o que se verifica na visão do Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco): “o patrimônio documental mundial pertence a todos, e deve ser completamente preservado e protegido por todos, com o devido reconhecimento e respeito por hábitos e práticas culturais, devendo ser permanentemente acessível a todos, sem obstáculos”².

Atentos aos conceitos de custódia e patrimônio, é possível notar que ambos são erigidos enquanto um compromisso social que prevê, antes de tudo, atenção ao lugar de guarda dos documentos a serem protegidos. A custódia, inclusive, “significa que existe um lugar para preservar arquivos e documentos” (Ibid., p. 52). No entanto, à revelia desse pressuposto, muitos dos projetos que têm como objetivo criar “institutos de artistas” depositam os documentos, depois de tratados com recursos públicos, nos seus locais de origem: a residência de familiares ou dos próprios artistas. É o caso, por exemplo, do Acervo Gouvêa-Vaneau. Segundo Célia Gouvêa (2015), seus documentos e de Maurice Vaneau – organizados com auxílio financeiro oriundo do XII Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo – se encontram na sala de sua residência, transformada também em espaço de consulta. Verificamos aí a realização parcial da custódia. Pois, apesar de garantir o acesso ao material, a iniciativa transforma uma residência em local de guarda, espaço que não constitui um ambiente adequado à proteção permanente de acervos teatrais no que diz respeito principalmente a sua segurança física.

É preciso explicitar aqui que não estamos questionando a intenção daqueles que criam e/ou realizam tais iniciativas. Trata-se de discutir o modo como está sendo desenvolvida parte significativa das políticas públicas voltadas para a preservação da memória documental do teatro, e suas deficiências possíveis de identificar. Porque se os editais de fomento são responsáveis por diversificar os agentes envolvidos com a salvaguarda dos acervos teatrais – acompanhando um movimento mais antigo pelo fim do dirigismo

2. Disponível em: <http://bit.ly/30ZoD4r> . Acesso em: 5 fev. 2019.

cultural –, as práticas no gerenciamento desse patrimônio não estão sendo realizadas com toda atenção em relação a sua guarda e proteção. E, como já dito, a custódia, em termos de garantia da integridade dos acervos, se impõe como uma responsabilidade a ser exercida ao longo do tempo – de muito tempo, para não falar em “para sempre”, já que, à revelia de nossa vontade, nada dura eternamente.

Dessa maneira, o compromisso com a preservação da memória documental das artes cênicas não pode estar baseado em ações pontuais, porque a proteção e o gerenciamento de tal patrimônio se configuram como um cotidiano dispendioso que requer a constante vigilância dos objetos que o formam. Para tanto, a atenção ao espaço físico, local de guarda, é fundamental.

Relacionado ao fenômeno “‘instituto’ de artistas”, podemos tratar de outro, de natureza próxima, acerca do qual a mesma distinção entre preservação e difusão deve ser estabelecida. Como já mencionado anteriormente, hoje em dia muitos coletivos teatrais divulgam registros produzidos no decorrer de seus processos de criação. Nos sites desses grupos ou em páginas publicadas em redes de relacionamento podemos encontrar reproduções de tipos diversificados de documentos ligados à confecção da cena. A exposição contínua desses registros tem explicação na própria ênfase que, a partir do final do século XX, passamos a conferir aos processos de criação. Porém, a propagação desses documentos não pode ser entendida como uma prática de preservação da memória do teatro brasileiro. Denizot (2014, p. 93, tradução nossa), tratando de ações semelhantes em contexto francês, esclarece: “Se essas iniciativas são interessantes, elas não concorrem para as medidas de arquivamento realizadas nos lugares dedicados à conservação”. Queremos então reforçar que o

[...] acesso, entendido apenas enquanto digitalização de documentos, para sua posterior disponibilização na web, não pode ignorar a aplicação dos devidos métodos arquivísticos para o tratamento do patrimônio documental referente à memória das nossas artes cênicas (FONTANA; CANTANHEDE, 2016, p. 2416).

Desta maneira, nos parece que são poucos os coletivos artísticos que de fato se dedicam à gestão da memória documental do teatro com a devida

consciência do que significa exercer a custódia dos documentos produzidos e acumulados no decorrer de suas trajetórias.

Convém recuperar aqui o caso do já referenciado Centro de Documentação do CPTM/Galpão Cine Horto. Criado para ser um centro de referências das artes cênicas, o empreendimento partiu da preservação dos arquivos do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto (RAMOS, 2014). Além de conceber um espaço físico dedicado à custódia desses conjuntos documentais, onde também foi instituída uma biblioteca especializada, é possível flagrar a seriedade da atuação do Centro em sua atenção às questões técnicas que envolvem a preservação do patrimônio documental do teatro, assim como no reconhecimento desse assunto como um tema de pesquisa:

Cabe ressaltar que a busca por uma qualificação técnica contínua pautou a ação da equipe do CPTM ao longo de toda sua trajetória. A participação em seminários, cursos, congressos, visitas técnicas a outros espaços de informação e memória, além de cursos de pós-graduação, acontece naturalmente, impulsionada pela busca de embasamento e pela oportunidade de unir o trabalho à pesquisa. (Ibid., p. 186-187)

Em relação aos aspectos técnicos que envolvem as atividades exercidas no tratamento dos acervos teatrais – conservação, classificação, catalogação, descrição, difusão etc. –, é notória a necessidade de encará-los como objetos de estudo e discussão, tendo em vista o diálogo entre as áreas que constituem a interdisciplinaridade que os caracteriza, a saber, arquivologia, museologia, biblioteconomia, história, junto às artes cênicas. O apelo se faz mais pertinente quando notamos que a especificidade de tal patrimônio se impõe geralmente como um desafio aos profissionais inseridos no âmbito das ciências da informação.

O campo da informação em arte, embora se constitua campo rico em possibilidades de aprendizado, experiências e estudos em Ciência da Informação, é por ela pouco explorado. Observa-se que a marginalização da informação em arte não é exclusiva dos estudos em Ciência da Informação, fazendo-se presente, inclusive, nas políticas públicas de informação [...]. (OLIVEIRA, 2015, p. 35)

Consequentemente, enfrentamos no Brasil uma visível falta de preparo dos profissionais que lidam com os documentos relacionados a este domínio do conhecimento:

[...] quando entram no mercado de trabalho, além de não apresentarem conhecimento prévio da área em que irão atuar, [...] dificilmente recebem treinamento ou têm a oportunidade de fazer um curso de especialização apoiados pelo local de trabalho. (Ibid., p. 26)

Compõe ainda a problemática traçada a quase completa ausência de publicações técnicas básicas destinadas ao tratamento de conjuntos documentais inseridos no domínio das artes como um todo. No que se refere exclusivamente às artes cênicas, há no Brasil apenas uma linguagem documental desenvolvida para atender o campo: o *Vocabulário controlado em artes do espetáculo*, datado de 2007, elaborado pela equipe da Biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo, junto da Biblioteca da Cinemateca Brasileira (Ibid.). Embora de caráter distinto, é importante citar também o *Breve manual de conservação de trajes teatrais*, cujo objetivo é “divulgar informações sobre [...]: como estocar, separar, dobrar as peças, fazer trabalhos de catalogação e higienização” de vestuário criado enquanto figurino (AZEVEDO; VIANA, 2006, p. 8).

A falta de publicações destinadas ao amparo dos profissionais no tratamento dos acervos teatrais relaciona-se com a baixa frequência com que empreendemos, no Brasil, discussões sobre os aspectos técnicos que envolvem a custódia desses conjuntos documentais. No entanto, ainda que de forma tímida, podemos averiguar que no contexto nacional esse debate vem se desenvolvendo, principalmente, através de trabalhos monográficos. Nesse sentido, recuperamos como exemplo a dissertação de Ismael (2016) sobre o tratamento das coleções especiais no Cedoc/Funarte; dois dos seus três objetos de estudo contemplam as artes cênicas: as coleções de João Ângelo Labanca e Roberto Wagner Pereira. Além disso, a monografia de Lucena (2016) constitui um valioso diagnóstico do acervo de Dulcina de Moraes, localizado em Brasília. Outra maneira de empreender discussões sobre o assunto seria a promoção de encontros dedicados ao tema. Porém, quanto a eventos dessa natureza infelizmente temos uma única

lembrança: o I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais, ocorrido na USP, no ano de 2012. Apesar de, até o momento, não termos tido outro episódio como esse, o evento “demonstrou que é necessário estreitar [...] os contatos e laços que podem unir as diversas instituições e profissionais que atuam na área da preservação da memória e da história do teatro brasileiro” (AZEVEDO, 2015, p. 12).

Podemos perceber que ações e estudos destinados à discussão dos procedimentos empregados no tratamento dos acervos teatrais têm sido realizados, se não na universidade pública, com a concorrência dela. É preciso, portanto, reconhecê-la como estratégica na defesa do patrimônio documental das artes cênicas no Brasil de hoje. Essas instituições têm importância até mesmo na custódia de relevantes conjuntos documentais relativos à memória das nossas artes cênicas. Alguns casos já foram citados ao longo deste texto, entretanto, para valorizar o significado das universidades públicas perante tal missão, nos interessa mencionar outros casos.

Nessa perspectiva, podemos citar o Acervo de Escritores Mineiros da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que recentemente recebeu o arquivo, a biblioteca e algum mobiliário de Sábato Magaldi (MEDEIROS, 2017). A Universidade Federal de São João del-Rey se vê envolvida, ao menos desde a década de 1990, com a salvaguarda de importante material: o acervo pessoal de Antonio Guerra e a biblioteca do Clube Teatral Artur Azevedo (LIMA, 2012). Tal envolvimento de pesquisadores com a constituição e a proteção de acervos teatrais deve ser entendido, como salienta Dubatti (2016, p. 123), como uma forma de contribuir com o “desafio da renovação das ciências da arte”.

Além dessa ligação mais direta, que se constitui na própria custódia de acervos, a universidade vem se tornando parceira no tratamento e na difusão de conjuntos documentais sob a guarda de outras entidades. É o caso da expografia realizada com registros do Teatro do Estudante da Paraíba, presentes no arquivo pessoal de Afonso Pereira, por membros da Universidade Estadual da Paraíba (CARVALHO; MAIA; OLIVEIRA, 2017). No interior do Rio Grande do Sul, o curso de Arquivologia da Universidade Federal de Santa Maria foi responsável por classificar e descrever os arquivos presentes na

Casa de Memória Edmundo Cardoso, onde são guardados inúmeros documentos sobre a vida cultural da cidade e da região³.

Pelo amanhã do que foi o hoje e o ontem

As considerações ao longo deste texto procuraram mostrar que ainda falta muito para a compreensão do real compromisso que constitui a salvaguarda da memória documental do teatro no Brasil. O atual aumento da atenção dada aos registros da prática e do pensamento teatral não pode eclipsar a necessidade de formar uma consciência crítica acerca da preservação desse patrimônio em específico. Salientar o fato é também uma forma de reconhecer o esforço, nem sempre visto, daqueles que têm se dedicado sem descanso à proteção, ao acesso e à difusão dos acervos teatrais em nosso país.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Elizabeth R. O LIM CAC e a preservação de acervos teatrais em São Paulo. *In*: SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS, 1., 2012, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP-PRCEU; TUSP; LIM CAC, 2015. p. 9-12.
- AZEVEDO, Elizabeth R. Preservação de documentos para a história do teatro brasileiro: teoria e prática. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 151-163, 2017.
- AZEVEDO, Elizabeth R.; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. São Paulo: ECA-USP, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2YZBAtn>. Acesso em: 30 maio 2019.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CARNEIRO, Tiago Furtado; BORGES, Gilson P.; NOVAES, Luiza Helena. Unidades de Informação e Memória especializadas em teatro: o caso do CPMT, do Tuca e da Biblioteca Armelina Guimarães. **Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, n. 9, ano IX, p. 25-34, dez. 2012.
- CARVALHO, Flávia Barros Fernandes; MAIA, Manuela Eugênio; OLIVEIRA, Bernardina M. J. F. Difusão cultural no Arquivo Afonso Pereira: o Teatro do Estudante da Paraíba e sua construção expográfica. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 11, n. 3, p. 73-90, dez. 2017.
- CONGRESSO DA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO, 1., 1963 [Rio de Janeiro]. **Revista de Teatro**. Rio de Janeiro, n. 335, p. 35-36, 1963.

3. Disponível em: <http://bit.ly/2EJE0Vq>. Acesso em: 15 fev. 2019.

- DENIZOT, Marion. Denizot. L'engouement pour les archives du spectacle vivant. *Écrire l'histoire*, Paris, 13-14, p. 88-101, 2014.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FONTANA, Fabiana Siqueira; CANTANHEDE, Caroline. Representação da memória das artes cênicas: relatos de uma experiência no Cedoc/Funarte. **Anais Abrace**, Campinas, v. 17, n. 1, p. 2414-2429, 2016.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Ministério da Cultura/IPHAN, 2002.
- GOUVÊA, Célia. Retorno renovado: a constituição do acervo Gouvêa-Vaneau. **Dança**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 27-38, jul./dez. 2015.
- ISMAEL, Joelma Neris. **Aquisição, gestão e patrimonialização de coleções especiais na Funarte**: o caso das coleções de João Ângelo Labanca, Roberto Pontual e Roberto Wagner Pereira. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. **A narrativa memorialística dos álbuns de Antonio Guerra**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- LOPES, Caroline Cantanhede. Por uma memória do efêmero: a construção de um acervo para as Artes Cênicas no Brasil (1958-1990). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais eletrônicos** [...]. Florianópolis: UFSC, UDESC, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2YY0Mk0>. Acesso em: 15 fev. 2019.
- LUCENA, Talita Ávila. **Acervo da Dulcina de Moraes – Fundação Brasileira de Teatro**: histórias e análises (2015). 2016. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MEDEIROS, Elen de. Acervo Sábato Magaldi: contribuições para a história e a crítica teatrais brasileiras. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 277-288, 2017.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. (org.). **Arquivos, patrimônio e memória**. São Paulo: Editora da Unesp: Fapesp, 1999. p. 11-29.
- OLIVEIRA, Caroline Brito de. **Cooperação, compartilhamento e colaboração em Redes**: o caso da Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – Redarte/RJ. Berlim: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- POIRSON, Martial. Memoire vive: archiver, conserver, inventorier, actualiser. **Revue d'histoire du théâtre**, Paris, v. 60, n. 237, p. 5-12, 2008.
- RAMOS, Luciene Borges. **Centros de cultura, espaços de informação**: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

- RAMOS, Luciene Borges. Centro de Pesquisa e Memória do Teatro: uma trajetória singular em torno da memória e da potencialização da informação. *In*: GALPÃO CINE HORTO. **Galpão Cine Horto**: uma experiência de ação cultural. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2014. p. 175-198.
- SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- SANTANA, Jussilene. A criação do Instituto Martim Gonçalves e como documentos não surgem (ou são preservados) pela vontade dos deuses. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 100-113, 2017.
- SILVA, Margareth da. **O arquivo e o lugar**: custódia arquivística e a responsabilidade pela proteção dos arquivos. Niterói: Eduff, 2017.
- VARGAS, Maria Tereza. Relatos e reflexões acerca da documentação teatral na cidade de São Paulo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 41-47, 2017.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Artigo

ARQUIVO E REPERTÓRIO NA PERFORMANCE DE ROLANDO BOLDRIN

***ARCHIVE AND REPERTOIRE IN THE
PERFORMANCE OF ROLANDO BOLDRIN***

***ARCHIVO Y REPERTORIO EN LA PERFORMANCE
DE ROLANDO BOLDRIN***

Pedro Isaías Lucas

Pedro Isaías Lucas

Doutorando em Artes Cênicas da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa
em andamento na área de Processos de
Criação, com orientação da Profa. Inês
Alcaraz Marocco. Realizador audiovisual.

E-mail: arteriacine@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a prática performática do ator e contador de causos Rolando Boldrin e sua relação com a prática arquivar, a partir do acompanhamento de uma gravação do programa de televisão *Sr. Brasil* da TV Cultura, colocando em perspectiva a observação de fatos relacionados à formação desse ator decano. O texto também sugere a influência da utilização de métodos da cartografia na observação da performance de Boldrin e na produção de dados realizada pelo autor.

Palavras-chave: Ator, Contador de causos, Memória.

Abstract

This article analyzes the performative practice of the actor and storyteller Rolando Boldrin and his relationship with the archival practice, from the accompaniment of a recording from the television show *Sr. Brasil* in TV Cultura channel, putting in perspective the observation of facts related to the formation of this actor. The text also suggests the influence of the use of cartographic methods in the observation of the Boldrin's performance and in the production of data performed by the author.

Keywords: Actor, Storyteller, Memory.

Resumen

Este artículo analiza la práctica performativa del actor y contador de historias Rolando Boldrin y su relación con la práctica archivística a partir del acompañamiento de una grabación del programa televisivo *Sr. Brasil*, de la TV Cultura, en perspectiva con la observación de hechos relacionados a la formación de ese actor. El texto también sugiere la influencia de la utilización de métodos de la cartografía en la observación del desempeño de Boldrin y en la producción de datos realizada por el autor.

Palabras clave: Actor, Contador de historias, Memoria.

Só de ouvido

A referência mais antiga que lembro de ter ouvido sobre Boldrin foi um elogio de meu pai ao programa de música brasileira daquele “caboclo” de olhar transparente que, no início dos anos 1980, apresentava o programa

Som Brasil, veiculado pela Rede Globo de Televisão nas manhãs de domingo. Da aprovação de meu pai até a minha própria constatação da força expressiva daquele programa, se passaram décadas. E o que em princípio era uma aprovação paterna da autenticidade da cultura interiorana – da qual o apresentador se valia para ambientar a prosa com os seus convidados –, com o tempo cedeu espaço à minha própria admiração pela agilidade daquele senhor em representar vários personagens enquanto narrava seus causos. Somado a isso, há a música. Muitas das quais ouvíamos quando ainda éramos muito pequenos e, se não foram fixadas por nossa memória infantil, não escapam da familiaridade persistente.

Boldrin começou a se apresentar na estação de rádio da sua cidade natal aos onze anos de idade em uma dupla com seu irmão mais velho. Ambos tocavam e cantavam “modas de viola, toadas e cateretês” (BOLDRIN, 2007, p. 15). A dupla mirim participou da inauguração da Rádio São Joaquim, na cidade de São Joaquim da Barra, região oeste do estado de São Paulo. Depois da inauguração Boldrin continuou participando de programas musicais da estação. No aprendizado do violão ele foi um autodidata que buscava assistir de perto os antigos tocadores de viola da sua região. Ele aprendeu os primeiros ponteiros com um caboclo e o resto foi descobrindo por si mesmo ou observando outros violeiros. O pai de Boldrin, Amadeo, incentivava-o a trabalhar com música pois via no rádio um meio de sustento possível para quem não teria condições de estudar muito. Seu Amadeo, que era mecânico de automóveis, sabia que não poderia oferecer condições para que o filho estudasse além do ensino médio.

O gosto por contar causos começou tão cedo que Boldrin nem lembra quando aconteceu. Ele afirma que sempre gostou de “observar tipos humanos de todas as idades” e de prestar atenção às histórias engraçadas ou tristes que eles contam (BOLDRIN apud ABREU, 2005, p. 27). Para Boldrin, a audição da história é indissociável da observação dos recursos narrativos e dos caracteres culturais com os quais o orador trabalha. Essa capacidade de escuta, de observação, esse interesse em captar os detalhes dos acontecimentos e a maneira como os envolvidos agiram durante os fatos, Boldrin associa ao início de sua formação como ator. Além do exercício vocal, a narração de histórias

exigia a execução de um repertório gestual e de posturas corporais que não eram cotidianas para um menino da sua idade. Era preciso portar-se como um boiadeiro, um delegado ou um pescador. Ele contava causos na Rádio São Joaquim, que eram transmitidos por meio dos alto-falantes instalados em praças em várias cidades do interior. No auditório da estação onde o programa de rádio era produzido, uma plateia também assistia ao vivo a performance do menino.

Aos dezesseis anos de idade, Boldrin foi para São Paulo. Trabalhou como auxiliar de sapateiro, garçom, ajudante de farmacêutico e outros serviços no comércio da capital paulista. Depois do serviço militar obrigatório no interior do estado de São Paulo, ele decidiu voltar à capital com a intenção de trabalhar em uma das emissoras de rádio daquele período. Boldrin tornou-se candidato para as vagas que surgiam para ator de radionovela, locutor ou cantor nas rádios São Paulo, América e Itapetininga. Nessa disputa pelas chances que apareciam, foram mais de 3 anos fazendo testes e entrevistas. Enquanto isso, ele passava de um emprego temporário a outro, para garantir o sustento. “A última tentativa foi na rádio e TV Tupi, a pioneira do Brasil” (BOLDRIN, 2007, p. 23). No primeiro teste, para cantor, ele foi reprovado. Porém, foi aprovado para a vaga de ator de rádio. O ano era 1958 e todos os artistas que eram selecionados pela rádio Tupi eram aproveitados também na televisão da emissora, a primeira estação de emissão televisiva do Brasil, que inaugurara a teledifusão do seu sinal oito anos antes.

Pelo telefone

Obtive o telefone da agente de Boldrin a partir de um labirinto de contatos telefônicos com a TV Cultura de São Paulo. Depois de algumas tentativas, em um dos dois números de telefonia fixa que me haviam fornecido, uma pessoa atendeu e perguntou o que eu queria. Eu disse que precisava falar com a Patrícia Maia. Uma voz masculina, de idade indefinível, pediu que eu ligasse mais tarde. Horas depois, a mesma voz atendeu e perguntou quem eu era e o que eu queria com a Patrícia. Contei-lhe a minha condição de doutorando, falei sobre a pesquisa para explicar por que eu precisava falar com a agente de Boldrin. De imediato aquela voz me respondeu: “O Rolando

Boldrin sou eu. E a Patrícia é minha esposa!” Tomado de surpresa e com uma incômoda sensação de despreparo, narrei os motivos da escolha dele para a pesquisa e da necessidade de assistir alguns de seus ensaios e gravações de programas. Ele respondeu “O Boldrin tem e-mail, anota aí o endereço dele!” com uma voz grave e sem nenhum traço do sotaque interiorano, uma das características marcantes do apresentador do programa *Sr. Brasil* na televisão. Ouvir ele se referindo ao Boldrin em terceira pessoa e sem sotaque aumentou ainda mais a minha confusão. Enquanto anotava o e-mail, perguntei se era possível acompanhar alguns de seus processos de trabalho, e ele disse que sim, que era só marcar com a Patrícia, porque o “Boldrin está cheio de serviço”. Ainda sem saber ao certo com quem eu estava falando de fato, contei a ele as expressões que o meu pai usava para qualificar aquele “caboclo” apresentador de programa de música brasileira. Quando ouvi a risada do outro lado da linha telefônica, percebi que estava realmente falando com Boldrin. Constatei também que é muito difícil reconhecer um ator veterano do rádio “só de ouvido” e que, por trás de uma voz polida, séria e urbana, pode estar em ação um “matuto” que se diverte causando confusão na cabeça dos “doutorzinhos”, a exemplo de alguns personagens dos seus causos. Antes de nos despedirmos, ele finalizou: “Então tá, manda um e-mail para o Boldrin!” Depois de desligar o telefone, passei um tempo rememorando cada frase que havíamos trocado recentemente. Ainda perplexo, suspeitei pela primeira vez que o apresentador do programa de música na televisão, tão popular desde 1980 devido à sua fala popular e interiorana, fosse de fato um personagem criado pelo ator Rolando Boldrin. Um dia depois de enviar um e-mail para ele, veio a resposta:

Oi Pedro. Desculpe a demora [na resposta]. No momento não tenho tempo disponível para um gostoso papo sobre as “coisas”. Para marcar um dia pra você assistir uma gravação, vou te passar a minha produtora PATRICIA. Diga-lhe que estamos falando sobre isso e ela vai ver qual será a melhor opção de data [da Gravação]. Abraços. ROLANDO.

Depois de ler a mensagem dele, resolvi não insistir em fazer a entrevista nesse primeiro momento. Decidi que era melhor aproveitar as ocasiões que me foram permitidas, para oportunizar um melhor esclarecimento a respeito

da abordagem do estudo a ser realizado e, talvez, despertar alguma simpatia de Boldrin e de sua agente para com o meu projeto de pesquisa. Apesar da frustração com a recusa em conceder uma entrevista, fiquei satisfeito com a impressão que esse primeiro contato com Boldrin causou em mim. Aquela breve conversa por telefone, seguida por uma troca de *e-mail*, me provocou uma desconfiança a respeito de quais traços do personagem – que Boldrin criou para apresentar seu programa de televisão – eram características pessoais do próprio ator. Talvez, algumas dessas características, como o trato atencioso com seus interlocutores e a fala direta e sem cerimônias, pudessem favorecer a realização da pesquisa.

Virgínia Kastrup afirma que a separação entre o objeto científico e o cientista foi criada pela ciência moderna para garantir a validade do saber pela comunidade científica. A partir disso, foi criado o dispositivo experimental que seria capaz de por à prova as invenções do pesquisador ou provar que tais invenções são, na verdade, descobertas. Para Kastrup, esse dispositivo cria, de fato, uma hierarquia das invenções ao classificar como válidas as que podem ser chamadas de legítima descoberta, ou inválidas as que são mera invenção. O resultado disso seria a “ocultação da invenção” no processo de produção de conhecimento e a consequente representação de objetos selecionados pelo dispositivo experimental (PASSOS; KASTRUP; ESCÓCIA, 2014, p. 55).

Priorizar uma invenção dentre outras e considerá-la uma descoberta, caracterizaria, portanto, uma representação de aspectos do fenômeno estudado. De outra parte, considerar a participação do pesquisador na produção dos dados seria, então, uma oportunidade para revelar o conjunto de invenções que o pesquisador opera e que, de maneira direta ou indireta, também condicionam a atenção dele no trabalho de pesquisa. Sendo assim, ao utilizar os métodos cartográficos o pesquisador se coloca na condição de observador participante. Ele inventa formas de se colocar em contato com uma pessoa e de habitar um território alheio, do qual ele pouco ou nada conhece, que é o “território existencial” dessa pessoa (PASSOS; KASTRUP; ESCÓCIA, 2014, p. 56). Por isso, a cartografia não é uma metodologia com procedimentos fixos. Pelo contrário, a abertura para a inventividade que a cartografia propõe é, também, uma maneira de manter em constante revisão e adaptação os procedimentos utilizados. O importante é conseguir entrar em contato e habitar,

ainda que temporariamente, o território do outro e acompanhar alguns de seus processos.

Ao vivo

Estou sentado na segunda fileira do lado direito do teatro Pompéia. Antes de iniciar mais uma gravação do programa *Sr. Brasil*, um sinal sonoro é emitido. Depois desse sinal o burburinho cessa e emerge um silêncio, que prepara a introdução dos primeiros acordes de dois violões, que logo são reforçados pelo som suave de um acordeão. Boldrin em pé, ao lado dos músicos, inicia a declamação de um poema. As pausas entre as frases que ele recita dão tempo para que uma frase musical fique em evidência e potencialize o efeito das palavras recém pronunciadas. Boldrin inicia uma nova sentença no momento em que uma nova frase musical também inicia, sincroniza a sua fala com a intermitência e as variações tonais do arranjo instrumental. Um olhar arregalado marca a virada do saudosismo do personagem, para um sutil desconforto, expresso pelo relaxamento dos músculos da face e uma certa tensão nas pálpebras dos olhos. O poema fala sobre o sentimento de um agricultor por sua lavoura de café. Um sorriso quase imperceptível reaparece durante uma pausa prolongada que antecede a última frase do poema. Ninguém aplaude. Ele se senta em uma cadeira de madeira e palha, enquanto o volume da música aumenta. Um dos violeiros, de pé, executa a introdução que prepara o início dos primeiros versos da música que ele começa a cantar: “Eu quero uma casa no campo. Onde eu possa compor muitos *rocks* rurais”. Trata-se de uma música considerada um emblema da vida campestre e que foi gravada pela cantora Elis Regina. O arranjo da canção, com dois violões e o acordeom, é bem elaborado, sem ser rebuscado. Boldrin observa-os sorrindo. Na última frase da música, a plateia canta em coro. Boldrin se levanta da cadeira e aplaude de pé.

Quando os aplausos cessam, ele pede ao violeiro mais antigo que se sente: “Se abanque aí compadre!”. A seguir, apresenta os violeiros e compositores Tavito e Cláudio Nucci e o acordeonista Abraão Lincoln. Nucci afirma que conheceu Tavito quando o seu conjunto, o Boca Livre, foi até o apartamento do compositor veterano para pedir alguns conselhos a respeito da gravação

de seu primeiro disco. Boldrin observa que a música recém-tocada foi gravada por muita gente e pergunta qual foi a versão que mais fez sucesso. Tavito lembra que o compositor Zé Rodrix escreveu a letra durante uma viagem entre Goiânia e Brasília, quando ambos excursionavam como músicos de apoio da cantora Gal Costa. No hotel, Rodrix passou a letra para Tavito, que musicou a canção em poucos minutos, sem fazer alterações no poema. Segundo ele, o resultado desagradou a ambos. Ao ouvir isso, Boldrin solta uma gargalhada. Tavito ri também e explica que esse tipo de rejeição era comum nas parcerias que fazia com Rodrix. Boldrin franze as sobancelhas, como quem tenta confirmar o que ouvira. Tavito confirma com um balanço de cabeça e lembra que eles inscreveram a música em um festival, no qual a cantora Elis Regina fazia parte do corpo de jurados.

Boldrin pede para que eles aproveitem o embalo e cantem mais uma canção. Porém, Tavito argumenta que foi ao programa *Sr. Brasil* para ouvir causo. Boldrin olha para ele e afirma que isso o havia feito lembrar de um caboclo lá da terra dele, em São Joaquim da Barra, chamado Zé Pitanga, que tinha a particularidade de andar sempre apressado. Boldrin olha para a plateia e sentencia: “Ele chegava no bar como se estivesse atrasado para chegar no serviço”. Boldrin arregala os olhos e esfrega uma mão na outra enquanto diz: “Ele chamava todo mundo de cidadão e fazia assim com a mão: ‘Me dá um café aí!’ Vinha o café e ele...”, Boldrin, com a mão direita, faz de conta que segura apressadamente uma taça de café imaginária e se põe a assoprar seu conteúdo antes de toma-lo de um gole só. “Ele assoprava, tomava e ia para outro bar.” Boldrin aponta com o dedo para longe e, depois de uma pausa, sentencia: “Ele não trabalhava. Só andava pela rua de bar em bar. E sempre com pressa.” A plateia e os músicos convidados riem. “Um dia eu fui visitar a minha família e, conversando com uns amigos na frente da igreja, no bar central, perguntei: ‘e o Zé Pitanga? Onde ele anda?’” Boldrin olha para os convidados e comenta: “Eu adorava ele!”. A seguir, olha para a plateia e reforça o sotaque: “Acho que mataram ele!”, o outro falou ‘Morreu, mas não mataram ele não, foi de morte natural. O filho dele contou para mim’”. Boldrin faz uma pausa e retoma a narrativa apontando com o dedo um ponto distante: “Daí eu vi quando passou um cara rápido, entrou num bar e fez assim.” Esfrega as mãos apressadamente. “Que coincidência! Era ele! Daí eu chamei: ‘Zé!’ Ele

me olhou lá do outro lado e...” assoprando uma taça de café imaginária e depois fazendo sinal com a mão espalmada: “espera aí cidadão!”. A plateia e os músicos convidados riem. “Ele tomou o café rápido e veio. Ele usava um terninho de brim caqui. E chegou: ‘Pois não cidadão!?’ ‘Ô Zé, o pessoal tá falando que você morreu. Por onde você andou rapaz? Você sumiu!’, daí ele, que nunca tinha trabalhado na vida, disse: ‘Eu tô trabalhando em Orlândia!’” Boldrin faz uma voz grave e decidida, que demonstra uma certa irritação de quem quer encurtar a conversa. A seguir, ele olha para a plateia e diz sorrindo: “Orlândia é uma cidade a 20 km da minha terra. E repete: ‘Eu tô trabalhando em Orlândia!’, mas, quando ele falou a palavra trabalhando, um olhou para o outro e fez assim...”, Boldrin passa a mão pelo queixo e desvia o olhar para o chão. “Disfarçando... Eu percebi e perguntei: ‘Você faz o que lá?’ e ele: ‘Eu tô trabalhando de guia de um cego!’” Risos na plateia, Boldrin faz uma pausa. “Daí um deles falou: ‘Ô Zé, mas você nem conhece Orlândia!’” E Boldrin com um gesto enérgico, dedo indicador apontando para baixo, arre-mata: “daí ele falou: ‘Mas o cego conhece!’”. Todos riem, até mesmo eu, que tentava anotar e observar ao mesmo tempo, e me sentia um tanto distante do estado de relaxamento que a maioria da plateia parecia aproveitar naquele momento, não me contive e ri junto com o pessoal. Naquele momento, fiquei com a impressão de que Boldrin também se divertia, mesmo conhecendo esse causo há muito tempo.

Considerações

A atividade de Boldrin como ator e contador de causos é ratificada pela forma e pelos critérios de funcionamento do evento, que ele próprio concebeu e também dirige. O evento em si reafirma o caráter memorialístico, que também é observável no trabalho do contador de histórias. Isso equivale dizer que, assim como a narração de histórias, o modo como o evento de auditório é produzido opera para evitar que formas de agir e de ver o mundo sejam esquecidas. A exemplo do narrador que, ao contar histórias torna memorável uma seleção de personagens e peripécias, o programa conduzido por Boldrin funciona como um marcador de relevância e de mérito, que cultiva a memória de personagens populares e suas histórias. O contexto de criação das músicas

e os fatos que possibilitaram a existência delas são validados como parte da cultura artística do Brasil. O programa, a partir da seleção dos seus convidados e da natureza da conversa que ali se desenvolve, oferece uma narrativa própria sobre a música regional e popular, que sempre carecem de espaço para serem veiculadas. Tanto Tavito quanto Cláudio Nucci estão ausentes na vitrine da indústria musical há bastante tempo, apesar da estatura da obra de ambos. Suas músicas, apesar da razoável circulação nacional de outrora, têm execução restrita nos dias atuais. A presença deles performando as próprias músicas causa uma espécie de *déjà vu* na plateia. O frescor da descoberta e a sensação de que ela toca em alguma lembrança antiga, que é difícil de identificar. Na plateia, a sensação de rememorar se torna uma experiência coletiva, em que a participação do outro é relevante e imprescindível.

Em um país de território vasto, como o Brasil, habitado durante milênios por populações que preservaram os rios e as florestas no período pré-colombiano, cujo histórico de colonização europeia teve feições agrárias, extrativistas, e que é marcado por um processo de industrialização e de concentração populacional nas áreas urbanas, é de se esperar que referências à passada, ao banho de rio ou à cabana de madeira sejam uma saudação ao estilo de vida mais antigo. Para muitas pessoas no Brasil, falar do mato, das lavouras ou da boiada é como falar das origens da própria família. A referência a esses assuntos mexe com afetos e experiências sensoriais vividas ou apenas imaginadas a partir das histórias contadas pelos mais antigos.

Boldrin conta histórias em que os personagens são conhecidos dele, ou de alguém que ele conhece. Talvez, para tornar a peripécia mais verídica, é possível que algumas das histórias ele tenha adaptado para poder se incluir no fato narrado. Mas o importante é que ele nos faz acreditar que tudo se passou em sua presença, ou com um conhecido dele, efetuando, assim, um procedimento que a pesquisadora Luciana Hartmann (2009, p. 75) também identificou em sua pesquisa sobre contadores de histórias da fronteira do Rio Grande do Sul. A autenticidade conferida pelo fato de a história ter acontecido com o próprio Boldrin ou com um compadre dele amplia o efeito que a peripécia causa no ouvinte, principalmente, se o desfecho for jocoso, como é o caso do Zé Pitanga. O fato dele ter conhecido Zé Pitanga também legitima a imagem que ele constrói para o personagem. Boldrin escolhe um traço da personalidade de

Zé Pitanga e reforça-o: a pressa. Durante a narração do causo, sabemos que quem está falando é Zé Pitanga porque ele esfrega uma mão na outra, agita-se e fala apressadamente. Quando Boldrin faz um aparte para a plateia depois de uma fala do personagem, em contraste, ele pronuncia as palavras calmamente e às vezes sorrindo, ao contrário do jeito de Zé Pitanga falar, sempre sério e apressado. Os gestos de Boldrin às vezes substituem as palavras e, às vezes, as contextualizam ou complementam. O gestual de Zé Pitanga assoprando o café e esfregando uma mão na outra, em conjunção com a informação passada oralmente de que o personagem nunca trabalhou na vida, apesar de parecer estar sempre atrasado para o serviço, torna a situação ainda mais engraçada. Essa alternância entre gesto e palavra também é um dispositivo para fazer o ouvinte engajar-se na história contada.

O gestual de Boldrin ao interpretar o personagem Zé Pitanga condiciona também o som da voz diegética. Os sons emitidos durante a execução dos gestos apressados possuem caracteres que a agitação do corpo produziu. O ouvinte percebe tudo isso como um todo orgânico, o que ajuda a concretizar a presença do personagem diante dele. O engajamento do ouvinte instiga o narrador. Percebendo que a plateia o acompanha durante a narrativa, ele pode intuir as formas viáveis para manter a atenção dela. Isso faz com que cada texto seja único, ainda que a mesma história seja repetida várias vezes. A forma de contar a história está sujeita a variações que dependem de quem a está ouvindo também. Isso coloca a contação de causos no âmbito da experiência, e como tal, ela é única, mesmo que seja repetida em outras ocasiões. Há nisso um componente estético que opera junto com o ato comunicativo.

O causo do Zé Pitanga está ambientado no universo interiorano de São Joaquim da Barra e região. O personagem é uma espécie de malandro, um *outsider* que mora em uma cidade pequena, onde é mais difícil de se esconder as próprias excentricidades. A abordagem que Boldrin faz desse personagem não o reduz a um perfil previsível. A performance de Boldrin mantém o mistério que paira sobre a organicidade dos atos e costumes de Zé Pitanga: a estratégia utilizada para disfarçar o fato de não trabalhar. Manter-se apressado como os que trabalham e chamar aos outros de “cidadão.” A postura e a voz do personagem foram corporificadas por Boldrin de forma que expressem integridade, inteireza. A performance dele elimina a possibilidade de uma

interpretação que veja dubiedade, vigarice ou mau-caratismo na personagem de Zé Pitanga. Quando cito a performance de Boldrin, utilizo a ideia de evento oral e gestual, descrita por Paul Zumthor (2014, p. 41) como “quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança da presença,” ou seja, uma atualização incorporada da memória. A incorporação que Boldrin realiza explicita a identificação dele com práticas vivas de uma parte da população que também transmite prioritariamente os seus aprendizados a partir de ações incorporadas. A performance de Rolando Boldrin está alicerçada no que Derrida (2001, p. 32) definiu como uma “pulsão de arquivo,” exercida pelo ator desde a sua própria infância. A forma utilizada para o exercício dessa pulsão foi o aprendizado a partir da observação e incorporação de performances de populares que lhe cativavam a atenção. A seleção e incorporação do “repertório” (TAYLOR, 2013, p. 49) de pessoas iletradas se configuram um ato político na medida em que Boldrin vivifica práticas em constante risco de desaparecimento, devido à efemeridade intrínseca e à vulnerabilidade de seus praticantes. Em uma circunstância de perda definitiva de repertório, as pessoas que têm suas memórias aniquiladas são as mesmas que praticaram a sua cultura mestiça como um meio de existência, de sobrevivência, de adaptação às forças restritivas de um processo colonial persistente, cuja violência molda e fere as formas dessa mestiçagem desde a sua origem.

O ato performático de Boldrin incarna a cultura popular brasileira e reage à truculência e à sabotagem a qual essa cultura está constantemente submetida. E o repertório vivo desse ator, ao ser registrado pelas câmeras de televisão, passa a ter uma versão arquivável de alto potencial de difusão. Mas, como nos adverte Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório*, “a performance ao vivo nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo” (TAYLOR, 2013, p. 50). O arquivo audiovisual registrado pelas câmeras não tem capacidade para fixar uma multiplicidade de aspectos da ação viva desse ator. O volume razoavelmente baixo de sua voz modulada, a inteireza dos seus movimentos e o jogo com a plateia são precariamente perceptíveis em um registro televisivo. Contudo, os caracteres da performance de Boldrin que esse tipo de arquivo consegue manter adquirem perenidade. E com isso, fragmentos de repertório vulnerável talvez tenham assim uma forma de conservação. E se esses fragmentos arquivados não servirem para estudos futuros

sobre performance, talvez sejam úteis ao estudo da cultura popular e sua relação com o processo civilizatório brasileiro.

Referências bibliográficas

- ABREU, Ieda. **Palco Brasil**: Rolando Boldrin. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- BOLDRIN, Rolando. **História de amar o Brasil**: 50 anos de carreira artística. São Paulo: [s. n.], 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HARTMANN, Luciana. Corpos que contam histórias: performance e identidade de “contadores de causos” da fronteira. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 15, n. 15, p. 16-25, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2WEZH3e>. Acesso em: 1 maio 2016.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Lílíana (org.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 11/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Artigo

A COMÉDIA CEARENSE – O COMPROMISSO COM A MEMÓRIA

THE COMÉDIA CEARENSE – COMMITMET TO MEMORY

LA COMÉDIA CEARENSE – EL COMPROMISSO CON LA MEMÓRIA

Paula Gotelip

Paula Gotelip

Mestranda no Programa de Pós-Graduação
em Teatro da Universidade do Estado de Santa
Catarina com o projeto *Teatro para infância*,
orientado pelo Prof. Dr. Vicente Concilio, com
bolsa Capes. Pesquisadora e produtora cultural.

E-mail: paulagotelip@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta o compromisso do grupo Comédia Cearense com o seu acervo e a preocupação com a catalogação e com a publicação de seus trabalhos. A Comédia Cearense foi fundada em 1957 e desde então mantém suas atividades de forma ininterrupta, tanto no teatro adulto quanto no infantil. Ao compartilhar a história do grupo e seus arquivos, descrevem-se marcos do teatro cearense e brasileiro.

Palavras-chave: Casa da Comédia Cearense, Memória, Arquivo, Teatro brasileiro, Teatro de grupo.

Abstract

This work presents the Comédia Cearense group commitment with its collection and the concern with cataloguing and printing its works. The Comédia Cearense group, which was founded in 1957, has been maintaining its activities in the adult and children theater in an uninterrupted way until the current year. By sharing its history and archives, the marks of the theater from Ceará and Brazil are outlined.

Keywords: Casa da Comédia Cearense, Memory, Archive, Brazilian theater, Group theater.

Resumen

Este trabajo aborda el compromiso del grupo Comedia Cearense con su archivo y la preocupación por la catalogación y publicación de sus trabajos. La compañía Comédia Cearense fue creada en 1957 y hasta la actualidad mantiene actividades de teatro adulto e infantil de manera ininterrumpida. A través de la historia y de los archivos del grupo, se describen al mismo tiempo marcos del teatro cearense y brasileño.

Palabras clave: Casa da Comédia Cearense, Memoria, Archivo, Teatro brasileño, Teatro de grupo.

Em minha pesquisa de mestrado intitulada *Processos de pesquisa e criação de teatro para crianças: um olhar a partir dos grupos: Comédia Cearense, Grupo Atrás do Pano e Cia. Experimentus*, estudo grupos teatrais e seus trabalhos com a infância. Optei por trabalhar com agrupamentos teatrais por três aspectos: o primeiro é que eles tivessem suas produções destinadas à infância; o segundo que possuíssem mais de 20 anos de trabalho com o assunto; e o terceiro que estivessem localizados em diferentes regiões

brasileiras. A partir desses aspectos, a pesquisa abrangeria o percurso histórico dos grupos em relação à infância e seus processos de criação. Dentro desse recorte serão investigados três grupos: a Comédia Cearense, com 61 anos e sediada em Fortaleza, no estado do Ceará; o Grupo Atrás do Pano, com 37 anos, com sede em Nova Lima no estado de Minas Gerais; e a Cia. Experimentus com 20 anos, na cidade de Itajaí em Santa Catarina. Todos os grupos, de alguma maneira, possuem seus acervos armazenados, sendo compostos por fotografias e vídeos – pessoais e profissionais –, recortes de jornais, arquivos de produção e administração, figurinos e cenários.

A Comédia Cearense possui seis décadas de trabalhos permanentes, como fala um dos seus fundadores, Haroldo Serra. Seus arquivos revelam a trajetória do grupo, assim como as ações formativas e de formação de plateia realizadas por eles. Para compreender um pouco mais sobre o processo de arquivamento do grupo foi realizada uma entrevista com Hiroldo Serra, filho do casal fundador Haroldo Serra, com 84 anos, e Hiramisa Serra, com 81 anos, e atual coordenador do grupo e responsável pela continuidade das ações artísticas da Comédia Cearense e da Casa da Comédia Cearense. As perguntas foram enviadas por e-mail e suas respostas vieram por escrito e estão organizadas conforme se lê abaixo. Porém, antes da entrevista descrevo um breve histórico do grupo, de forma a situar seu percurso histórico e sua preocupação com o acervo.

Breve histórico

A Comédia Cearense é considerada um dos grupos mais antigos do país. Foi fundado em 1957 e até o vigente ano (2019) atua de forma permanente no cenário teatral da cidade de Fortaleza. O grupo, que tem constituição familiar, foi considerado de Utilidade Pública pela Lei municipal nº 2.821 de 11 de dezembro 1964, publicada no *Diário Oficial* de 17 de dezembro de 1964 da cidade em que está sediado. No ano de 1963, lançou a revista *Comédia Cearense*, com intenção tanto de publicar e registrar as ações desenvolvidas quanto outras ações do teatro cearense. Uma outra característica da revista é a publicação de dramaturgias, sendo que nas treze edições da revista prevalece a escolha por dramaturgos cearenses. Algumas revistas foram publicadas

e distribuídas com o apoio do Serviço Nacional do Teatro; segundo Haroldo Serra (2002, p. 2), “várias universidades, inclusive estrangeiras, têm exemplares em suas bibliotecas”. Ao longo da sua trajetória, além das revistas, o grupo produziu e publicou outros livros sobre seus trabalhos, assim como abriu espaço para que outros artistas pudessem publicar suas obras. Desde a sua fundação foram encenados 97 textos em 180 montagens, ou seja, vários textos foram remontados neste período.

No ano de 2002, fundou o espaço cultural Casa da Comédia Cearense, que entre os anos de 2009 e 2011 foi um Ponto de Cultura. O espaço cultural abriga um teatro de arena e parte do acervo do grupo, onde estão expostos cenários e figurinos de seus trabalhos e prêmios recebidos¹. Há uma biblioteca onde se encontram exemplares da *Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT) e a coleção da *Revista do Teatro da Juventude*. Todas as salas do espaço são nomeadas com nomes importantes da história do teatro no Ceará e lá acontecem cursos e oficinas regulares e temporários gratuitos para a comunidade do entorno.

Nesses 61 anos de atividade, o grupo tem participação ativa na história e nas ações culturais do teatro cearense. Hiramisa Serra e Haroldo Serra foram diretores do Theatro José de Alencar² e nesse espaço há diversas placas que homenageiam o grupo e seus espetáculos. Um dos espetáculos do grupo, *O morro do ouro*³, nomeia um teatro com capacidade para cem

1. O grupo ganhou diversos prêmios dentre eles: os Prêmios Arlequim de Melhor Espetáculo com a peça *O simpático Jeremias* no 2º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto em 1970. Neste mesmo festival o grupo recebeu outros nove prêmios. No ano de 1971 recebe novamente o Prêmio Arlequim no 3º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto com o espetáculo *O morro do ouro*, além de outros quatro prêmios. No de 1976 recebe o Prêmio Melhores do Ano pelo Serviço Nacional de Teatro com o espetáculo infantil *O planeta das crianças alegres*. Em 1977 recebe o Prêmio de Melhor Espetáculo Infantil pelo Serviço Nacional do Teatro com a peça *D. Patinha vai ser miss*. O espetáculo *A Rosa do Lagamar* rendeu indicação de Hiramisa Serra para concorrer para ao prêmio do Ministério da Educação Troféu Mambembe em 1979 e tantos outros.
2. Inaugurado em 1910 com referências arquitetônicas que mesclam o neoclassicismo e *art nouveau*, foi considerado Patrimônio Histórico Nacional. Trata-se de um teatro público, vinculado à Secretaria de Cultura do estado do Ceará e local de apresentações importantes do teatro cearense e do teatro brasileiro.
3. *O morro do ouro*, escrita por Eduardo Campos, estreou em 1963 e teve outras cinco versões encenadas pelo grupo. O teatro recebeu o nome da peça, pois esta foi considerada a peça de autor cearense mais encenada na época. Em uma das versões foi musicada por Belchior, Jorge Mello e Haroldo Serra, ficando em cartaz por seis anos. Recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo no 3º Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, entre

pessoas, localizado no anexo do Theatro José de Alencar em um espaço chamado Centro de Artes Cênicas Padaria Espiritual. O grupo e seus fundadores receberam diversos prêmios nacionais e locais, seja por trabalhos individuais como atores, diretores, figurinistas, seja pelo conjunto da obra. Ainda há catalogado e publicado no livro *Retrospectiva: 45 anos da Comédia Cearense*, de autoria de Haroldo Serra, o registro de homenagens e prêmios recebidos até 2002, assim como o registro de todos os trabalhos encenados. Tanto no livro quanto na revista há uma sessão chamada de “teatrografia”, em que são registrados o histórico das montagens acompanhados de um resumo e de um catálogo com os nomes de todos os artistas que participaram da Comédia Cearense.

No livro *Comédia Cearense – 60 anos*, de Híroldo Serra, está publicado um precioso arquivo fotográfico do grupo organizado por data de estreia da primeira versão em duas vertentes: teatro adulto e teatro infantil. A publicação permite uma boa visualização das fotos, sendo possível compreender como dois signos da cena – cenário e figurino – foram elementos importantes no processo de criação do grupo ao longo dos anos.

O grupo teve como principal figurinista Hiramisa Serra, que recebeu prêmios⁴ tanto por seu trabalho no teatro infantil quanto no adulto. Outro figurinista e também cenógrafo, Flávio Phebo⁵, premiado no teatro e no cinema, trabalhou com o grupo. No ano de 2017 o grupo, com apoio da Secretaria de Cultura do Estado, lança o livro e a exposição *O teatro cearense pelas mãos do cenógrafo e figurinista Flávio Phebo*. Para este trabalho Híroldo Serra, autor do livro, reuniu desenhos e fotografias de trabalhos do figurinista em sua “maior parte criados, exclusivamente para os espetáculos da Comédia Cearense” (Serra, 2017, p. 2).

outros prêmios no mesmo festival. Em 1976, Haroldo Serra dirigiu uma das montagens em São Paulo no Teatro Aplicado.

4. Hiramisa Serra recebeu como figurinistas os prêmios: Prêmio Destaque do Grupo Balaio, 1991, 1994, 1996, 2000; e o Prêmio Waldemar Garcia, 1995.
5. Como figurista em teatro recebeu alguns prêmios, dentre eles o Prêmio de Melhor Figurino no II Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, 1970, Prêmio Destaque do Grupo Balaio em 1990, Melhor Figurinista de São Paulo pelo Prêmio APCA de 1976, Prêmio MEC-Troféu Mambembe de Melhor Figurino em 1977. Como cenógrafo foi premiada no ano de 1970 como Melhor Cenógrafo pelo Instituto Nacional de Cinema pelo filme *A moreninha*; Melhor Cenógrafo de São Paulo, Prêmio APCA em 1974.

O acervo do grupo extrapola a capacidade da Casa da Comédia Cearense, sendo abrigado também em outros espaços, seja em galpões parceiros seja em ambientes familiares. Ao todo, são aproximadamente 900 m² de acervo, que compreende desde objetos de cena dos primeiros espetáculos, como o boneco de Pedro Boca Rica⁶, até trabalhos dos alunos da Casa da Comédia Cearense.

Paula Gotelip (PG) – Durante a pesquisa de campo e as visitas tanto à Casa da Comédia Cearense quanto aos demais espaços vinculados à Comédia Cearense, eu me deparei com um volume grande de elementos cênicos (cenário, figurino, objetos de cena) e registros dos espetáculos do grupo. Como se deu este processo de arquivamento e o que motivou este processo?

Hiroldo Serra (HS) – *Quando eu ainda era criança (talvez por volta de 10 anos), eu me recordo que o acervo de figurinos da Comédia Cearense ficava em dois camarins desativados no Theatro José de Alencar, em um segundo andar em cima do palco. Hoje não existem mais esses camarins. Me lembro de ficar perguntando à minha mãe de quais eram as peças de cada figurino. Também tinham alguns elementos de cenografia. Esses camarins estavam muito expostos ao sol e com o tempo esses figurinos se desgastaram um pouco; e houve também uma reforma em algum momento em que mamãe diz que desapareceram muitos figurinos. Meu pai era diretor do teatro nessa época. Vejo hoje que na verdade não havia muita preocupação em reaproveitar figurinos. Como a Comédia montava muitos espetáculos todo ano, não havia intenção de repetir nenhum naquele momento, haja visto grandes figurinos como O casamento da Peraldiana⁷ e A valsa proibida⁸, que foi montada nos anos 60 e depois em 2006 e em 1984, respectivamente. Com a saída da família Serra da administração do TJA⁹, fomos para o Teatro Arena¹⁰ em 1989 e*

6. Pedro Boca Rica, mestre bonequeiro cearense que dá nome também a um dos espaços anexos ao Theatro José de Alencar.

7. *O casamento da Peraldiana*, texto de Carlos Câmara, estreou em 1966 e ficou dois meses em cartaz. A peça é uma burleta e foram realizadas três montagens pelo grupo.

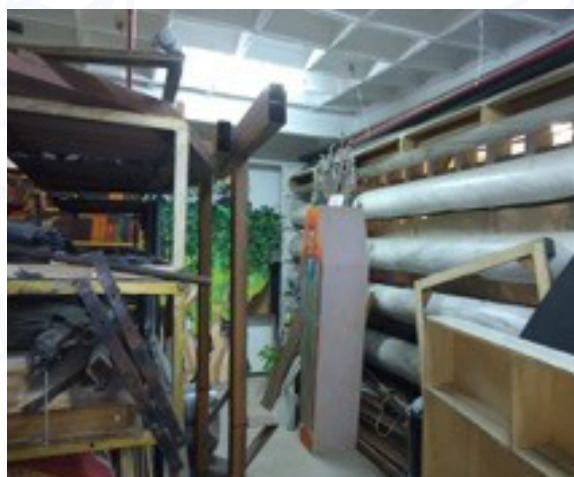
8. *A valsa proibida*, de Paurillo Barroso e Silvano Serra. A peça é uma opereta e foram encenadas quatro montagens pelo grupo. A primeira versão foi em 1965.

9. Theatro José de Alencar.

10. Teatro Arena Aldeota, teatro construído nas dependências do Colégio Christus a partir da concepção de Haroldo Serra. É um teatro de arena com 466 poltronas, sete metros de

levamos as produções de Os fuzis da senhora Carrar¹¹ e do infantil Romão e Julinha¹²; nesse momento era tudo que tínhamos. Com a criação do Arena e o apoio do Colégio Christus, começamos a guardar nosso acervo de figurinos em baús no próprio Arena, junto à cabine de luz. À proporção que o acervo cresceu em função das muitas produções, o colégio nos cedeu um espaço maior que hoje abriga todo o acervo de cenários. O acervo de figurinos hoje está concentrado na nossa sede a Casa da Comédia Cearense e temos ainda um outro quarto, onde antes tivemos um comércio, em que abrigamos parte do acervo de figurinos que já não são mais quase aproveitados. A Casa da Comédia também mantém um arquivo de fotografias expostas, cartazes de espetáculos, comentários críticos, recortes de jornais, acervo de livros e revistas de teatro, uma videoteca, banco de textos, sala de troféus, prêmios e homenagens recebidas pelo grupo, fitas cassetes com trilhas de espetáculos, fitas em VHS e DVDs e até Super 8 de registros de alguns espetáculos do grupo. Mantém também mais de 120 croquis originais do cenógrafo e figurinista cearense Flávio Phebo, dos quais 74 estão emoldurados e fazem parte de uma exposição itinerante.

Figura 1 – Acervo de cenário da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)¹³

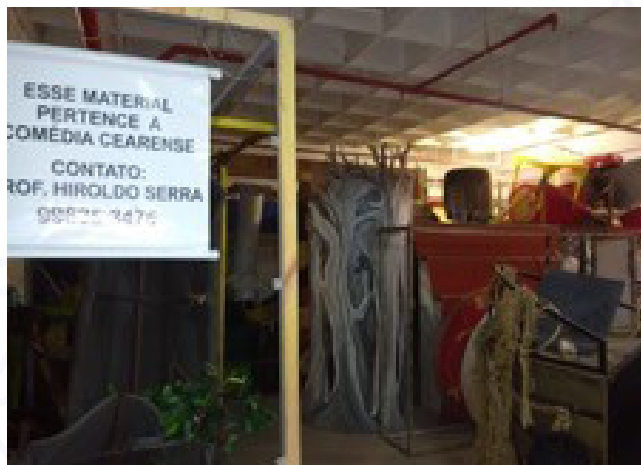
diâmetro com dois palcos laterais. Foi a base da Comédia Cearense por muitos anos e até hoje recebe seus espetáculos.

11. *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, tradução de Antônio Bulhões. Estreia em 1986 com uma segunda versão em 1988.

12. *Romão e Julinha*, de Oscar Von Pfuhl e destinado ao público infantil, foi encenado duas vezes pelo grupo.

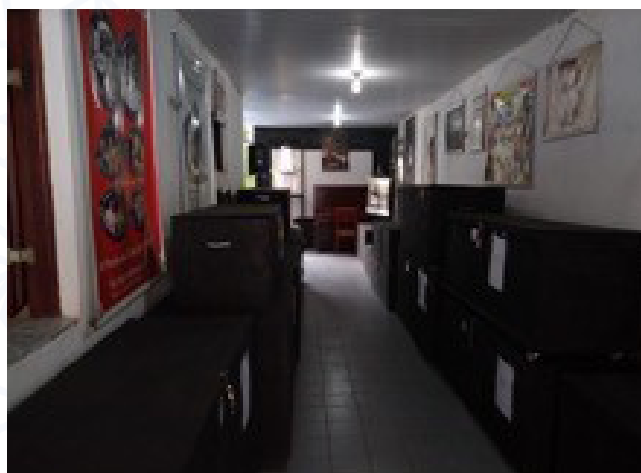
13. Todas as imagens foram cedidas por Hiroldo Serra mediante autorização escrita.

Figura 2 – Acervo de cenário da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 3 – Acervo de figurinos da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 4 – Acervo de figurinos da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 5 – Fitas cassete contendo o registro das músicas do espetáculo



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 6 – DVDs contendo registro dos espetáculos gravados



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 7 – Acervo bibliográfico da Casa da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 8 – Acervo de fitas cassete e DVDs disponíveis para empréstimo na Casa da Comédia Cearense



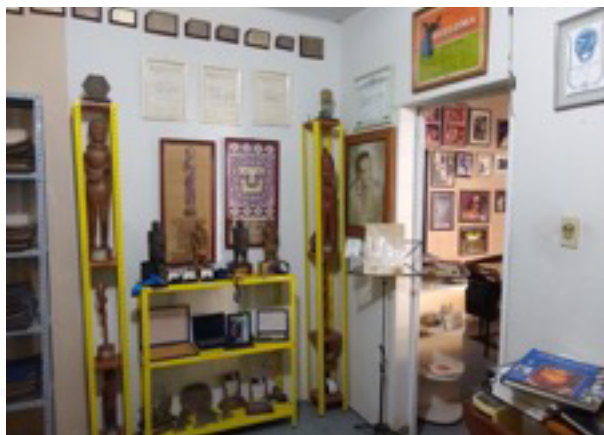
Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 9 – Área de convívio na Casa da Comédia Cearense. Nas paredes fotos dos espetáculos e os móveis que foram utilizados em cena



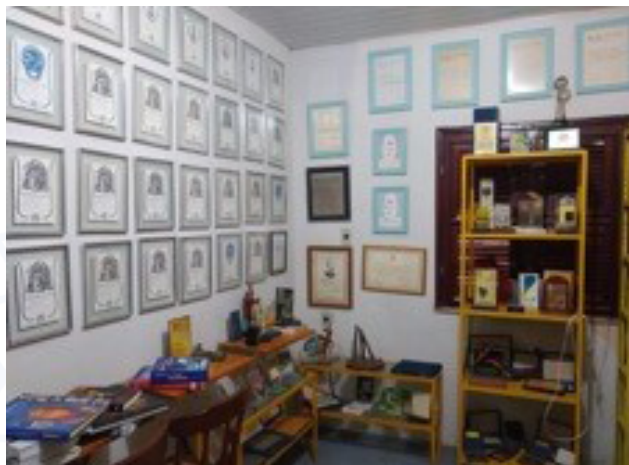
Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 10 – Espaço localizado na biblioteca da Casa da Comédia Cearense expondo homenagens e prêmios recebidos



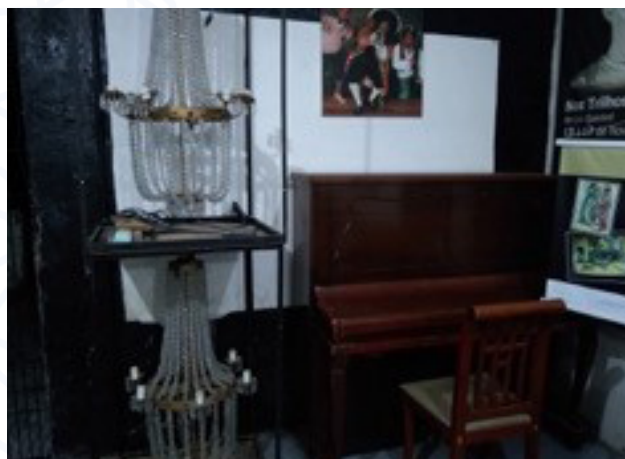
Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 11 – Espaço localizado na biblioteca da Casa da Comédia Cearense expondo homenagens e prêmios recebidos



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 12 – Cenários expostos na Casa da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 13 – Cenários expostos na Casa da Comédia Cearense



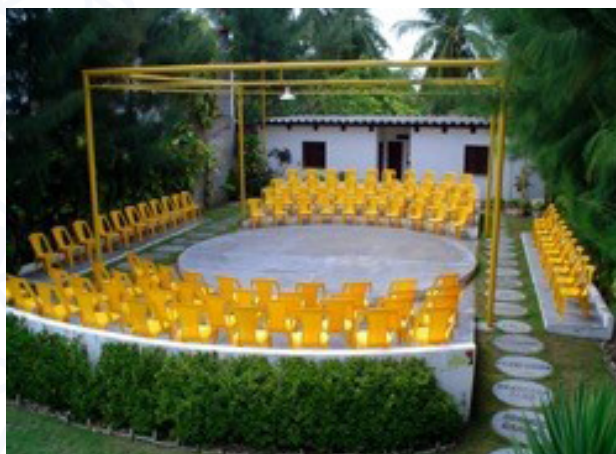
Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 14 – Sala Flávio Phebo na Casa da Comédia Cearense. Nas prateleiras croquis e desenhos originais. Exposição de cenário e figurinos



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 15 – Teatro de arena da Casa da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 16 – Expositor em exposição na Casa da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

PG – A criação deste acervo é um elemento importante para o grupo. Além do acervo o Haroldo Serra pensou em uma estrutura de ferro itinerante que servia de exposição. Quais eram os materiais expostos nessa estrutura e em que ocasiões eram expostos?

HS – *Essa estrutura foi criada em 2007 quando a Comédia Cearense completou 50 anos de atividades. Na ocasião estávamos montando a opereta A viúva alegre¹⁴. A estrutura abrigava os recortes de jornais que, durante sete dias, a Comédia teve páginas inteiras. Também abrigou os croquis originais de figurinos de Flávio Phebo. Hoje ele está permanente na Casa da Comédia Cearense.*

Figura 17 – Expositor na Casa da Comédia Cearense



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

PG – Nas publicações do grupo (revistas e livros), vocês utilizam o termo “teatrografia”. Na seção de “Teatrografia”, o leitor tem acesso a informações como o nome do espetáculo, autor da obra, diretor, atores, data, local de estreia e se foi remontado. Qual a origem do termo e como chegaram a ele?

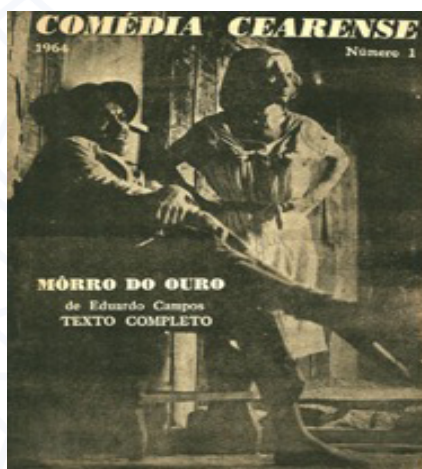
HS – *O termo teatrografia significa o registro da trajetória de um ator ou de um grupo (vi alguma coisa em italiano, mas não sei precisar se, de fato, é a origem do nome). Tanto nas revistas como nos livros da Comédia Cearense houve essa preocupação do registro de todas as atividades do grupo bem como, no caso das revistas e outras publicações, a publicação de textos de autores cearenses para que seus textos ficassem conhecidos fora do nosso estado.*

¹⁴. *A viúva alegre* de Franz Lehár, opereta em três atos montada pelo grupo em 2007.

PG – Como se deu o processo de criação, publicação e registro através da revista Comédia Cearense?

HS – *Provavelmente a Revista da SBAT deve ter sido motivo de incentivo. A revista da Comédia¹⁵ já começa nos anos 60 com registro de espetáculos, textos publicados e reportagens sobre teatro. Não havia uma data para lançamento dos exemplares seguintes. Em alguns volumes a Comédia teve apoio do Serviço Nacional de Teatro. Foram 13 revistas. Um livro dos 45, um dos 60 anos e outras publicações.*

Figura 18 – Primeiro número da revista *Comédia Cearense*, publicado em 1964



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 19 – Revista *Comédia Cearense*, número 2. Publicada em 1964



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

15. Referente à revista *Comédia Cearense*.

Figura 20 – Revista *Comédia Cearense*, número 3. Publicada em 1965



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 21 – Revista *Comédia Cearense*, número 4. Publicada em 1965



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 22 – Revista *Comédia Cearense*, número 5. Publicada em 1978



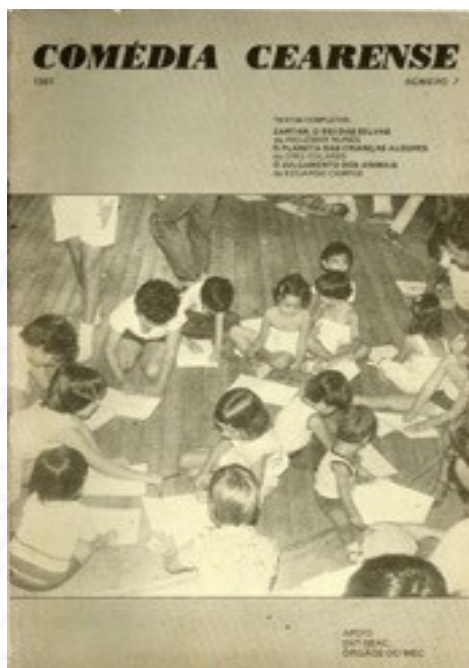
Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 23 – Revista *Comédia Cearense*, número 6. Publicada em 1980



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 24 – Revista *Comédia Cearense*, número 7. Publicada em 1981



Fonte: Hirolido Serra (2019)

Figura 25 – Revista *Comédia Cearense*, número 8. Publicada em 1981



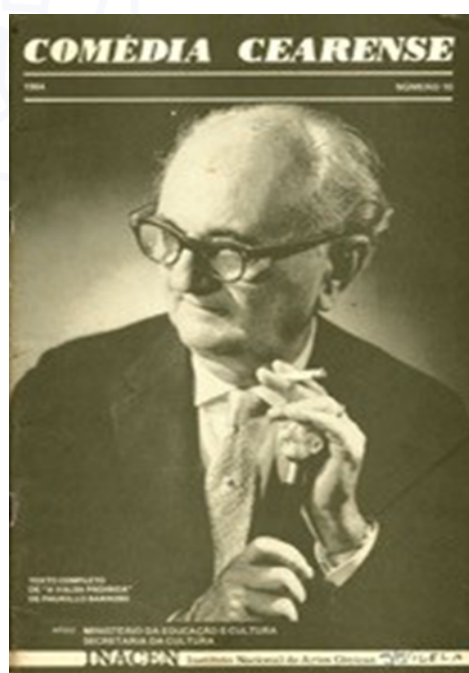
Fonte: Hirolido Serra (2019)

Figura 26 – Revista *Comédia Cearense*, número 9. Publicada em 1982



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 27 – Revista *Comédia Cearense*, número 10. Publicada em 1984



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 28 – Revista *Comédia Cearense*, número 11. Publicada em 1985



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 29 – Revista *Comédia Cearense*, número 12. Publicada em 1986



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

Figura 30 – Revista *Comédia Cearense*, número 13. Publicada em 1987



Fonte: Hiroldo Serra (2019)

PG – Há cadernos de anotações dos processos de montagens?

HS – *Nunca houve um caderno para anotações dos processos de montagem.*

PG – **A música é um elemento de destaque nos trabalhos do grupo.**

Vocês têm algum registro das músicas dos espetáculos do grupo?

HS – *Sim, temos vários espetáculos gravados em VHS e DVDs que contemplam tanto a peça como as músicas, e temos várias fitas cassete com trilhas antigas, CDs de trilhas mais novas e outras estão no computador.*

PG – Uma outra característica do grupo é a remontagem de textos. Um mesmo texto é encenado diversas vezes ao longo da trajetória do grupo. Há registro de cada montagem? De como foram modificados os figurinos e o próprio texto?

HS – *Sim, temos os registros das fotos das montagens. Dependendo do tempo entre uma montagem e outra já usamos os mesmos figurinos e também já fizemos todos os figurinos novos para a segunda montagem.*

PG – Vocês têm uma trajetória de 61 anos no teatro. Houve também a preocupação de criar um arquivo administrativo de produção do grupo?

HS – Se você fala administrativo tipo quantidade de ingressos vendidos, quantos convites, custo da produção... *temos esses registros de uns cinco anos para cá.*

PG – Na Casa da Comédia há uma biblioteca que contém itens relevantes para a memória do teatro brasileiro e cearense, tais como as revistas *Comédia Cearense* e as revistas do teatro brasileiro, como a *Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* e a *Revista do Teatro da Juventude*. Como o público pode ter acesso a este espaço?

HS – *A Casa da Comédia como um todo está aberta à visita de escolas ou pessoas interessadas em teatro e memória. As visitas são agendadas comigo e eu sempre estou presente para falar sobre o grupo.*

PG – Há alguma iniciativa que visa a digitalização deste acervo para que outros pesquisadores e artistas possam ter acesso ao acervo do grupo?

HS – *Nós temos boa parte do acervo fotográfico digitalizado. Essa parte de jornais e matérias em geral sobre o grupo não temos nada. Seria necessário um apoio em nível de edital para toda essa digitação.*

PG – Quais os itens que consideram importantes nos acervos do grupo?

HS – *Tudo que diz respeito à memória do grupo é importante. No caso da Comédia Cearense temos dois livros sobre a trajetória do grupo, além das revistas da Comédia, temos acervo de fotos e matérias de jornais, temos acervo de cenários e figurinos, fitas cassete com trilhas sonoras e CDs, vídeos e DVDs de alguns espetáculos.*

Referências bibliográficas

SERRA, Haroldo. **Retrospectiva: 45 anos da Comédia Cearense**. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, 2002.

SERRA, Hiroldo. **O teatro cearense pelas mãos do cenógrafo e figurinista Flávio Phebo**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2017.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 22/05/2019

Publicado em 29/08/2019



HISTORIOGRAFIA POLÍTICA DA TEXTUALIDADE TEATRAL DA FIGURA TRAVESTI: PROCESSOS DE ARQUIVO SOBRE EXTRATIVISMOS FICCIONAIS DE CORPOS PERIGOSOS

*POLITICAL HISTORIOGRAPHY OF THEATRICAL TEXTUALITY
OF THE TRANSVESTITE FIGURE: ARCHIVAL PROCESSES ON
FICTIONAL EXTRACTIVISM OF DANGEROUS BODIES*

*HISTORIOGRAFÍA POLÍTICA DE LA TEXTUALIDAD TEATRAL
DE LA FIGURA TRAVESTI: PROCESOS DE ARCHIVO ACERCA DE
EXTRACTIVISMOS FICCIONALES DE CUERPOS PELIGROSOS*

Dodi Tavares Borges Leal

Dodi Tavares Borges Leal

Professora Adjunta do curso Artes do corpo
em cena do Centro de Formação em Artes, da
Universidade Federal do Sul da Bahia (CFA-UFSB).

Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de
Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP).

Resumo

Como se documentou a teatralidade travesti ao longo da história? Como o texto se interpôs à encenação ao longo da história teatral no sentido de articular a categoria travesti? O desenvolvimento de produções cênicas contemporâneas cujo bojo investigativo destaca os desafios de reconhecimento das transgeneridades no social nos remete à reflexão sobre quais as variações psicossociais da participação textual da categoria travesti na historiografia do teatro. Este artigo traz o levantamento e análise da produção textual sobre as transgeneridades no teatro em três períodos históricos: a) Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e Renascença Italiana (séculos XIII a XV); b) Teatro Elisabetano (século XVI); e c) Comédie Française (séculos XVII e XVIII). Para verificar os modos como as produções teatrais que contém a figura travesti fizeram frente ao momento social próprio de cada época, refletimos sobre o efeito estético e as mudanças nos modos de recepção teatral da figura travesti.

Palavras-chave: Arquivo teatral, Transgeneridades, Recepção teatral.

Abstract

How did transvestite theatricality was documented throughout the history? How did text interpose with the staging throughout theatrical history in the sense of articulating the transvestite category? The development of contemporary scenic productions whose investigative core highlights the challenges of recognizing transgenderities in the social environment leads us to reflect on the psychosocial variations of the textual participation of the transvestite category in the historiography of the theater. This article presents a research and an analysis of the textual production on transgendered theater in three historical periods: a) Low Middle Ages (11th to 15th centuries) and Italian Renaissance (13th to 15th centuries); b) Elizabethan Theater (16th century); and c) Comédie Française (17th and 18th centuries). In order to verify the ways in which the theatrical productions containing the transvestite figure deal with the social moment of each period, we reflect on the aesthetic effect and the changes in modes of theatrical reception of the transvestite figure.

Keywords: Theatrical archive, Transgenderity, Theatrical reception.

Resumen

¿Cómo se ha documentado la teatralidad travesti a lo largo de la historia? ¿Cómo el texto se interpuso con la escenificación a lo largo de la historia teatral en el sentido de articular la categoría travesti? El desarrollo de producciones escénicas contemporáneas cuyo bojo investigativo destaca los desafíos de reconocimiento de las transgeneridades en lo social nos remite a la reflexión sobre cuáles son las variaciones psicosociales de la participación textual de la categoría travesti en la historiografía del teatro. Este artículo trae el levantamiento y análisis de la producción textual sobre las transgeneridades en el teatro en tres períodos históricos: a) Baja Edad Media (siglos XI a XV) y Renacimiento Italiano (siglos XIII a XV); b) Teatro Elisabetano (siglo XVI); y c) Comédie Française (siglos XVII y XVIII). Para verificar los modos como las producciones teatrales que contienen la figura travesti se hicieron frente al momento social propio de cada época, reflexionamos sobre el efecto estético y los cambios en los modos de recepción teatral de la figura travesti.

Palabras clave: Archivo teatral, Transgeneridades, Recepción teatral.

Arquivo da teatralidade travesti: texto como fonte

O proceder documentativo da efemeridade constituinte do fazer teatral é um problema que diz sobre a característica das dimensões da fonte. Ora, se o ato da encenação se tornou desde o fim do século XIX o fator unificante daquilo que se convencionou chamar obra teatral, a dramaturgia composta de textos completos, por muito tempo foi confundida como o único ou mais importante dado para a história das Artes Cênicas. Outros elementos como os trajes, imagens cenográficas e objetos, esquemas de trabalho, roteiros de cena, propostas de marcação de luz, mapas de espaço cênico e arquivos pessoais são reconhecidos como elementos fundamentais para compreender o evento cênico no tempo social apenas a partir da atividade de história teatral desenvolvida na contemporaneidade.

Um primeiro aspecto dessa problemática deve-se ao caráter de presença/ausência que distingue a expressão teatral: a efemeridade da presença

faz com que haja um desafio inerente ao processo de documentação histórica da cena. De acordo com Fontana (2017, p. 14), na sequência da consideração deste fator:

Ligada a esse primeiro motivo, a ruptura de uma ligação antiga do teatro com a literatura assoma-se como uma segunda razão para os acervos serem, atualmente no âmbito do teatro, distinguidos enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero. Tal questão de grande complexidade relaciona-se com os debates que vêm se desenvolvendo acerca do surgimento da encenação, no final do século XIX, e com a superação gradual do paradigma clássico que estabelecia como escopo das investigações, no interior da teoria teatral, o texto. O tema mostra que a adoção do “efêmero” na distinção do patrimônio documental do teatro corresponde a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade.

As limitações próprias da historiografia das Artes Cênicas, a qual se baseou hegemonicamente nos registros textuais a despeito de outras fontes de documentação da representação, ao mesmo tempo que coadunam as restrições que temos atualmente para investigar a retratação artística das transgeneridades no teatro analisando apenas as textualidades, nos conduzem para uma reflexão crítica sobre os processos cênicos de texto e de documento. Em sintonia com este problema, encontramos as limitações de documentação da condição transgênera em cada momento histórico anterior ao século XX.

A textualidade como fonte das transgeneridades no fazer teatral nos faz refletir, ainda, tanto sobre os processos subjetivos e sociais que escapam à documentação, como sobre aqueles que vêm à tona a despeito das atividades documentativas. O estatuto do arquivo como resgate de situações suprimidas da história está dialeticamente relacionado com seu estatuto de, ao documentar, também suprimir. Estamos sempre às voltas com rastros, mas não só. Os discursos que se fazem sobre o arquivo denotam os modos de saber sobre o documento. De acordo com Farge (2017, p. 18), o saber do arquivo está intrinsecamente relacionado ao **sabor do arquivo**:

Como se, desse mundo desaparecido, retornassem também vestígios materiais dos instantes mais íntimos e menos revelados de uma população às voltas com o assombro, a dor ou o fingimento. O arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem; aquele/a que o lê, que o toca, ou que o descobre é sempre despertado/a primeiramente por um efeito de certeza. A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado, tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de “tocar o real”. Então, por que discursar, fornecer novas palavras para explicar aquilo que simplesmente já repousa sobre as folhas, ou entre elas?

Assim, pretendemos neste artigo apontar que tanto o que sabemos sobre a história das possibilidades subjetivas e sociais das transgeneridades anteriores ao século XX como o que sabemos sobre a presença das transgeneridades na produção teatral em cada momento histórico, devem estar em profunda articulação com as características estéticas e políticas de cada época. Mas mais do que isso, perceber que a despeito dos documentos e do discurso do arquivo, podem subsistir sabores e intimidades que nos dão a sensação de testemunho.

Historiografia política das transgeneridades no teatro: extrativismos ficcionais

Tomaremos como análise três atividades historiográficas ocidentais acerca de registros textuais de teatralidade anteriores ao drama burguês que abordam a categoria travesti. Abrangemos aqui tanto a discussão histórica que aborda encenações propriamente ditas como considerações provenientes de documentações de literatura para-teatral, ou seja, registros textuais que fomentam tradições e ideários culturais que ora foram contundentes para a teatralidade do seu tempo (e aqui nos referimos especificamente aos levantamentos sobre a literatura popular e hagiográfica da Idade Média). Não pretendemos indicar uma listagem extensiva, cobrindo períodos exatos ou totalizando todas as produções realizadas, mas considerar quais os estudos históricos de teatralidade contribuem para a compreensão da recepção estética das transgeneridades no social.

As três atividades historiográficas selecionadas nos remetem a três maneiras correspondentes de retratação psicossocial da figura travesti na textualidade teatral. Neste sentido, baseando-nos em discussões teóricas sobre a performatividade transgênera no contexto do fazer teatral (LEAL, 2018a), nomeamos estes três papéis psicossociais da categoria travesti articulados em diferentes períodos e formatos textuais: emascaramento, sexualização e ridicularização. O material indicado no Quadro 1 e enumerado na sequência apresenta-se como emblemático para a análise da tensão entre os diferentes papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade:

Quadro 1 – Papel psicossocial da categoria travesti na historiografia da teatralidade

<i>Papel psicossocial</i>	<i>período</i>	<i>formato do texto teatral</i>
emascaramento	Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e Renascença italiana (séculos XIII a XV)	- hagiografia - cavaleiresco - <i>commedia dell'arte</i>
sexualização	Teatro Elizabetano (século XVI)	- comédia shakespeariana
ridicularização	Comedie Française (séculos XVII e XVIII)	- burlesco

Fonte: Leal (2018a)

1. No trabalho de Silva (1994), encontramos o **emascaramento** como função da categoria travesti na Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e na Renascença italiana (séculos XIII a XV). Segundo a autora, a transgeneridade reduzida à atividade de disfarce é proveniente da linha hagiográfica, cavaleiresca e da *commedia dell'arte*. Vejamos a seguir algumas considerações da autora sobre a pesquisa que empreendeu:

Muitos são os processos de disfarce (ocultação temporária de identidade) utilizados nos textos que são objecto deste estudo: disfarce/"travesti" (uso de indumentária, nome e normas de comportamento social próprias do gênero oposto); invólucros de variadas espécies e materiais

(peles de animais, caixas, caixões, sacos... em forma de vestido; boi, vaca, bezerro, leão... de madeira, de oiro, de cristal); disfarce de “parvo” (vestuário e formas de comportamento, incluindo um discurso de associações bizarras e/ou ingénuas – “disparates”); ocupação temporária em profissões de estatuto social muito diferente do atribuído inicialmente à personagem (com queda – exemplo: o rei como “adelo,” hortelão, criado; com elevação – exemplo: o camponês como frade, médico...). Nem sempre, porém, o disfarce necessário à personagem é descrito de forma tão completa ou verossímil, visto que uma simples peça de vestuário (véu, manto, camisa), uma barba postiça ou as “armas cambadas” do cavaleiro permitem igualmente a ocultação da identidade do sujeito. Por outro lado, são frequentes a complexificação do disfarce (com utilização simultânea de várias estratégias anteriores) e a homologa funcional entre os disfarces, já que um mesmo conto, nas suas variantes, pode optar por um ou outro. Nas 17 variantes das *Afilhadas*, que encontramos, uma delas, *O Bichinho Carantonha* [...] apresenta a heroína disfarçada não pelo processo usual de “travesti,” mas sim oculta numa “pele de bicho.” Por razões metodológicas, decidimos centrar-nos em um só destes disfarces: o disfarce sexual-“travesti,” referindo-nos esporadicamente a qualquer um dos outros sempre que a estrutura do conto o exija. [...] convém explicitar que a escolha do “travesti” enquanto disfarce se deve ainda ao facto de as personagens de ambos os gêneros o utilizarem, de ele continuar ainda hoje a ser a “máscara” preferida em manifestações carnavalescas e de a própria Literatura Europeia a ele se referir frequentemente. Com efeito, os outros disfarces aparecem preferencialmente atribuídos da seguinte forma: ao gênero masculino, a ocultação em peles de animais e o disfarce do “parvo”; ao gênero feminino, o vestuário parcelar (véu, manto etc.) e invólucros variados (do vestido de madeira ao leão de oiro). (Ibid., p. 7-8)

Ora, vemos aí alguns pontos relevantes para considerarmos neste trabalho. Em primeiro lugar, a verificação de que a autora utiliza o termo travesti entre aspas (referindo-se sempre no masculino) se justifica pelo fato de a autora se restringir a analisar os processos identitários usados nos textos da Baixa Idade Média e da Renascença italiana, e não compreender em si a poética dos processos identitários expressos nestas textualidades. Neste sentido, ao passo que vemos o empenho da pesquisa em detectar uma funcionalização de disfarce nestes textos, a própria pesquisa categoriza a transgeneridade como uma propriedade de emascaramento. A máscara aqui, apresentada como uma atividade de enganação, é tangenciada a aspectos

de bestialização das transgeneridades (LEAL, 2018a) no que se refere aos dispositivos de controle de dissidências a partir de figuras animais.

As peripécias medievais e renascentistas são variadas: da hagiografia, mulheres cis que são canonizadas como santos homens: “uma garota disfarçada de garoto entra em um convento de homens; depois de sua morte, descobrimos que ela era uma mulher; é por exemplo a história de Hildegonde nos *Diálogos de Miraculis e Creserius*”¹ (KOTT, 1967, p. 183, tradução nossa); mulheres cis que se caracterizam de masculinidade para pertencer às forças cavaleirísticas: “uma garota pega os trajes masculinos e entra nas forças armadas; esta é a história de Joana d’Arc”² (Ibid., tradução nossa); homens cis que se caracterizam de mulheridade para se aproximar de uma pretendente afetiva ou se resolver em um conflito familiar, presentes em roteiros da *commedia dell’arte*. Em todos estes casos há conotações de sexualização e de ridicularização da categoria travesti (as quais serão apontadas com mais propriedade como traços dos períodos seguintes); no entanto, a noção de disfarce e máscara é o que une este conjunto de produções textuais caracterizando a mudança de identidade de gênero como um papel subjetivo e social de enganação.

2. A **sexualização** no Teatro Elisabetano do século XVI: a tensão entre atores e personagens nas peças de Shakespeare, segundo Kott (1967), visava a criar um rumor sugestivo de que ser travesti é da ordem da incitação da liberação das relações entre duas pessoas que apresentavam o mesmo gênero. Neste sentido, encontramos aqui os primeiros registros textuais da história das artes cênicas em que a condição travesti (ainda não nomeada enquanto tal; ainda não nomeada de forma alguma) aparece para compor com o quadro hegemônico da condição monossexual e monogâmica em que a afetividade deve se desenvolver entre uma masculinidade e uma feminilidade, destacada em pessoas diferentes. Foram nas comédias shakespearianas que se passou a admitir teatralmente a sexualização entre duas pessoas do mesmo gênero, sob a égide de que, a título de suposição ou de insinuação, uma das duas figuras seja trans como que em modo de compensação do déficit potencialmente

1. Tradução livre de: “une fille déguisée en garçon entre dans uns couvent d’hommes; après sa mort, on découvre qu’elle était une fille; c’est par exemple l’histoire de Hildegonde dans les *Dialogues de Miraculis et Creserius*”.

2. Tradução livre de: “une fille prend des vêtements d’homme et entre dans l’armée; cela c’est l’histoire de Jeanne d’Arc”.

desestabilizador das normatividades que regiam (e ainda regem) as configurações amorosas. Vejamos a seguir algumas considerações do autor sobre a pesquisa que empreendeu:

Há interpretações clássicas destes imbróglios ou destas travestis; a primeira, a mais decepcionante e a mais pobre é “realista”. Explicamos que na época, sobretudo na Itália, era impossível para uma garota burguesa sair sem ser acompanhada; assim ela era obrigada a portar vestimentas masculinas para salvar sua reputação; nós vemos isso bem claramente nos primeiros roteiros da *commedia dell'arte*. A travesti serve também à intriga e torna-se o meio da intriga; o imbróglio é criado desde o início e, graças ao disfarce, a ação passa por novos meandros. Mas é preciso observar também – e isto é particularmente importante para Shakespeare – que no seu teatro bem como em todo Teatro Elisabetano, todos os papéis de garotas ou mulheres eram na época interpretados por rapazes. Esta era uma grande limitação e uma grande restrição para Shakespeare que foi obrigado a ter isso em conta. Nós sabemos muito bem, por exemplo, que em *Antonio e Cleópatra* ele foi obrigado a minimizar todas as cenas onde aparecem Cleópatra e de não fazer nenhuma cena de amor. Mas, em pelo menos duas peças (as duas comédias: *Como Gostais* e *Noite de Reis*), onde Shakespeare, desta restrição e desta precariedade da cena do seu tempo, fez o instrumento de um novo teatro e um instrumento ideológico, dotado de um certo alcance filosófico e estético. Nestas duas comédias, a ambivalência do sexo torna-se o tema principal e nós podemos dizer que as travestis fazem parte da estrutura da peça.³ (Ibid., p. 184, tradução nossa)

3. Tradução livre de: “Il y a des interprétations classiques de ces imbroglis ou de ces travestis; la première, la plus décevante et la plus pauvre est « réaliste ». On explique qu'à l'époque, surtout en Italie, il était impossible pour une fille de la bourgeoisie de sortir sans être accompagnée; aussi était-elle obligée pour sauvegarder sa réputation de porter des vêtements d'homme; on voit cela assez clairement dans les premiers scénarios de la *commedia dell'arte*. Le travesti sert aussi à l'intrigue et devient le moyen de l'intrigue; l'imbroglio est créé dès le commencement de grâce au déguisement, l'action passe par de nouveaux détours. Mais il faut observer aussi – et ceci est particulièrement important pour Shakespeare – que dans son théâtre comme d'ailleurs dans tout le théâtre élisabéthain, tous les rôles de filles ou de femmes étaient à l'époque joués par des garçons. C'était là une grande limitation et une grande restriction pour Shakespeare qui a été obligé d'en tenir compte. Nous savons très bien, par exemple, que dans *Antoine et Cléopâtre* il a été obligé de minimiser toutes les scènes où paraît Cléopâtre et de ne faire aucune scène d'amour. Mais il y a au moins deux pièces (les deux comédies : *Comme il vous plaira* et *Nuit des Rois*) où Shakespeare, de cette restriction et de cette pauvreté de la scène contemporaine a fait l'instrument d'un nouveau théâtre et un instrument idéologique, doué d'une certaine portée philosophique et esthétique. Dans ces deux comédies, l'ambivalence du sexe devient le thème majeur et l'on peut dire que les travestis font partir de la structure même de la pièce.”

Bem, vemos aqui com bastante nitidez o argumento em que a própria limitação de que mulheres não podiam atuar na época de Shakespeare tornou-se a oportunidade de tomar a situação para abordar o afeto entre duas pessoas do mesmo gênero. Temos aqui uma virada conceitual que foi extremamente relevante à história das artes cênicas: o desenvolvimento de um teatro a partir de uma prática de engajamento; em outras palavras, o trabalho teatral com a dissidência sexual é uma conquista shakespeariana. Acontece que, desde o primeiro momento em que isto acontece, o corpo e a situação de gênero em que a dissidência sexual se inscreve é na condição travesti. Ou seja, onde supostamente girava-se a situação do impedimento ao corpo da mulher cis para a extenuação da dissidência sexual, construiu-se a gênese e os primeiros traços cênicos do corpo da mulher trans. Vemos já nesta configuração teatral uma exemplar situação da interface conturbada entre gênero e sexualidade tal como notamos destacadamente nos processos identitários da segunda metade do século XX até os dias atuais em que nos deparamos com desafios contrassexuais de dissidência e de desobediência (LEAL, 2018b). Pertinente, neste sentido, o termo “imbróglio” usado por Kott sobre o atravessamento gênero-sexualidade.

3. A **ridicularização** no teatro burlesco da *Comédie Française* dos séculos XVII e XVIII: a primeira peça de teatro em que se usa o termo travesti é deste período. Paul Scarron (1726a, 1726b), dramaturgo francês, escreveu entre 1648 e 1653 *O Virgílio travesti em versos burlescos*. Ora, trata-se obviamente de um dos primeiros registros históricos de uma chafurdação elitizada que usa a transgeneridade no quadro de uma produção clássica de comédia, o que está dentro de uma proposta estética bem ampla na França no século XVII e do qual participa ativamente Scarron.

A propósito desta obra especificamente, trata-se de uma **simplificação travesti** dramática-cômica da complexa obra de Virgílio chamada *Eneida*, um poema épico escrito na Roma Antiga por ele em torno do ano I a.C. e que conta a saga de Eneias, um grego de Tróia que, dissidente de seu povo, chega à península itálica para tornar-se o ancestral de todo o povo romano. Ou seja, este mito de fundação de Roma escrito por Virgílio (1557) torna-se no trabalho dramatúrgico teatral de Scarron o seguinte: a ancestralidade de todo o povo romano é a travesti, Eneias.

No Quadro 2 apresentado a seguir, consta o registro das obras do gênero burlesco em que a figura travesti tem a centralidade de codificação narrativa no embalo desta de Scarron. Perceba-se, inclusive, que todas elas (com exceção de uma) apresentam o termo travesti já no título:

Quadro 2 – Categoria travesti no burlesco (Comédie Française, séculos XVII e XVIII)

<i>título da obra</i>	<i>ano</i>	<i>autoria</i>
<i>Le Virgile travesti en vers burlesques</i>	1648 - 1653	Paul Scarron
<i>L'Ovide en belle humeur</i>	1653	Charles d'Assoucy
<i>Le Lucain travesti</i>	1656	Georges de Brébeuf
<i>L'Homère travesti, ou l'Illiade en vers burlesques</i>	1716	Pierre de Marivaux
<i>Le Télémaque travesti</i>	1717	Pierre de Marivaux
<i>Le prince travesti</i>	1724	Pierre de Marivaux

Fonte: Leal (2018a)

Vejamos a seguir algumas considerações de Fournel (1858) sobre a pesquisa que empreendeu a respeito do gênero burlesco na França e, sobretudo, a respeito da obra da mencionada de Paul Scarron. Notemos que, além de trazer elementos de como se configurou este texto no quadro do gênero burlesco, o autor promove uma reflexão sobre o impacto deste conjunto de obras sobre a recepção, tema que abordaremos na próxima seção deste texto:

Antes de me voltar para a história do burlesco, não creio que precise dar uma definição matemática dessa palavra: talvez fosse tão difícil quanto supérfluo. É importante, no entanto, fazer algumas distinções preliminares, o que ajudará a esclarecer seu significado um tanto elástico. Tomado em seu significado absoluto, o burlesco difere do bufão, do herói-cômico e da paródia, com os quais muitas vezes se confunde. O gênero burlesco ataca personagens altos, a quem faz agir ou falar basicamente, como Scarron em seu Virgílio travesti. [...] A paródia, que muitas vezes pode ser confundida, e em muitos pontos, com o burlesco, difere no entanto em que, quando está completa, também muda a condição dos personagens das obras que ela travestiu, e é isso que não faz o burlesco, o qual encontra uma nova fonte cômica nessa antítese perpétua entre a ação e as palavras de seus heróis. O primeiro cuidado de um/a parodista dedicado/a ao trabalho de Virgílio teria sido remover de cada um dos personagens o seu título, seu cetro e sua coroa: ele teria feito, por

exemplo, Eneias (que os eméritos perdoem um leigo, em favor de sua inexperiência, o constrangimento dessas suposições, tudo gratuito), um vendedor sentimental e pouco descortinado; de Dido, uma estalajadeira compassiva; e a conquista da Itália, uma batalha grotesca por um objeto que combina com esses novos personagens. [...] Os primeiros livros do Virgílio travesti seguiram em intervalo curto (1648). Foi o sucesso de todas essas obras, e especialmente o último, que jogou literatura em paixão e, por assim dizer, na vertigem do burlesco. O público ficou encantado com essa invenção; os/as leitores se aglomeraram em multidões: entusiasmadadas/os por essa alegria intrépida. Uma grande gargalhada respondeu a Scarron de um extremo ao outro da França [...] Nós vimos então se renovar um desses fenômenos intelectuais, como se produziu em todas as épocas: a mania de um gênero levado a tal ponto que nada, por assim dizer, é permitido fora, e não existe mais nada aos olhos dos/as livreiros/as ou da maioria dos/as leitores/as. Essa moda, ou melhor essa exasperação, durou cerca de vinte anos, a partir de cerca de 1640, mas especialmente de 1648 a 1660, quando de repente ela caiu como tinha vindo, um fogo de palha que o vento inicia e que o próprio vento apaga. Parece até que, se não interpretarmos rigorosamente dois versos bem conhecidos de Boileau, que os melhores poetas e os gêneros mais elevados foram infectados como os outros (O Parnaso falou a língua das balas .../Apolo travesti tornou-se um Tabarin⁴). Hoje, o burlesco, pelo menos no sentido que dissemos, está bem morto e já há muito tempo. Este foi não mais que um acidente da nossa história literária, mas um acidente que merece ser estudado por seu caráter especial, sua fecundidade e sua bizarrice.⁵ (FOURNEL, 1858, p. VI-VII, X-XI, tradução nossa)

4. Tabarin: nome atribuído a Anthoine Girard (1584-1633), um famoso vendedor parisiense que chamava atenção pelos papéis que interpretava para vender produtos, a despeito de sua qualidade ou veracidade de informações. A associação de Tabarin com tais atividades e objetos que comercializava trata-se de uma referência de vulgarização atribuída à arte de rua: a charlatanice.
5. Tradução livre de: "Avant d'aborder l'histoire du burlesque, je crois n'avoir pas besoin de donner une définition mathématique de ce mot : peut-être serait-ce aussi difficile que superflu. Il importe toutefois d'établir quelques distinctions préliminaires, qui aideront à en préciser le sens un peu élastique. Pris dans sa signification absolue, le burlesque diffère du bouffon, de l'héroï-comique et de la parodie, avec lequel on l'a souvent confondu. Le genre burlesque s'attaque à de hauts personnages, qu'il fait agir ou plutôt parler basement, comme Scarron dans son Virgile travesti. [...] La parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les oeuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros. Le premier soin d'un parodiste aux prises avec l'oeuvre de Virgile eût été d'enlever à chacun son titre, son sceptre et sa couronne : il aurait fait, par exemple, d'Énée (puissent les émérites pardonner à une profane, en faveur de son inexpérience, la maladresse de ces suppositions toutes gratuites) un commis voyageur sentimental et peu déniaisé; de Didon une aubergiste compatissante, et de la conquête de l'Italie quelque grotesque bataille pour un objet

Ora, o processo de objetificação das transgeneridades, tal qual discutida em Leal (2018a) se apresenta neste caso tanto no que se refere ao papel psicossocial de ridicularização impresso no modo de proposição da figura travesti nestas produções como o próprio fenômeno do burlesco em si, no que tange ao seu aspecto de aderência a um modismo do público. O grande sucesso das obras burlescas em meados do século XVII, apesar de ter se esvaído relativamente rápido, não impediu que o formato se desdobrasse em novas criações de cânones na versão travesti ainda na primeira metade do século XVIII, como demonstramos no Quadro 2, na figura do dramaturgo Pierre de Marivaux. No que se refere à mudança de adesão do público a este formato, não parece urgir o rastreamento das nuances da mudança de gosto da recepção que culminou no fracasso do burlesco. O que efetivamente nos salta à vista neste caso é que, nos anos de sucesso do burlesco, a funcionalização da criação teatral significou o atendimento de certa economia simbólica da burguesia; encontrou-se na categoria travesti um pretexto para a comercialização requintada. A proposta de **travestir** (assim em verbo) os heróis clássicos para a cena, ao se popularizar demais perde, então, seu valor de mercado, como que representando um momento significativo em que a arte burguesa segue os ditames da lei de oferta e de procura.

assorti à ces nouveaux personnages. [...] Les premiers livres du Virgile travesti suivirent de près (1648). Ce fut le succès de tous ces ouvrages, et surtout du dernier, qui jeta alors la littérature dans la passion et, pour ainsi dire, dans le vertige du burlesque. Le public avait été charmé de cette invention; les lecteurs étaient accourus en foule : on s'était pris d'enthousiasme pour cette gaieté intrépide. Un grand éclat de rire avait répondu à Scarron d'un bout de la France à l'autre [...] On vit alors se renouveler un de ces phénomènes intellectuels, comme il s'en produit à toutes les époques : l'engouement pour un genre poussé à un tel point, que rien, pour ainsi dire, n'est plus admis en dehors et n'existe plus aux yeux des libraires ni de la plupart des lecteurs. Cette mode, cette rage plutôt, dura une vingtaine d'années, de 1640 environ, mais surtout de 1648 à 1660, où elle tomba tout à coup comme elle était venue, feu de paille que le vent allume et que le vent abat. Il semble même, si nous n'interprétons pas trop rigoureusement deux vers bien connus de Boileau, que les meilleurs poètes et le plus hauts genres en furent infectés comme les autres (Le Parnasse parla le langage des balles.../Apollon travesti devint un Tabarin). Aujourd'hui le burlesque, du moins pris dans le sens que nous avons dit, est bien mort, et depuis longtemps déjà. Ce n'a été qu'un accident de notre histoire littéraire, mais un accident qui mérite d'être étudié par son caractère spécial, sa fécondité et sa bizarrerie."

Recepção teatral: arquivo do efeito estético

Com os três marcos destacados verificamos, sobretudo, que não estamos diante, exclusivamente, de uma modificação histórica nas formas de se elaborar em textualidade a teatralidade travesti. A recepção estética nos ensina que houve uma transformação histórica no ato de ler em si: da significação para o efeito. “É preciso doravante se interrogar sobre o efeito, e não mais sobre a significação dos textos” (ISER, 1976, p. 8). Segundo o autor, houve nos estudos estéticos da literatura alemã da segunda metade do século XX uma mudança de paradigma sobre o ato comunicacional que deixou de ser balizado entre a mensagem e a significação, e passou a ser compreendido entre o efeito e a recepção. Ora, no que se refere à recepção teatral das trans-generidades podemos compreender o quanto o ato de leitura psicossocial se consubstancia no efeito estético, para além da significação.

Os cortes estilísticos, que caracterizam as alterações nas propostas artísticas, podem ser investigados, no âmbito da estética da recepção, por um lado, pela teoria do efeito estético, que quer explorar o modo com que é elaborado um texto (cênico), e se interessa por aquilo que resulta de um acontecimento artístico, e, por outro lado, pela história da “função” – a “refuncionalização” da arte –, que faz com que a interação entre o texto e o mundo se torne objeto central da análise. (DESGRANGES, 2012, p. 48)

Ora, a relação do texto teatral com seu tempo varia enormemente de um período para outro. Se as modificações do próprio formato destas textualidades teatrais não respondem completamente a todas as transformações e enfrentamentos pelas quais passam as sociedades de cada época e de cada região em relação com outras do mundo, percebemos, no entanto, que as modificações destas estruturas carregam indícios fundamentais para compreendermos o dialogismo da arte com a sociedade de seu tempo e, até mesmo, entendermos aspectos relevantes das revoluções sociais. Neste sentido, o modo de propor a categoria travesti no texto teatral variou muito nos três marcos apresentados na seção anterior.

O disfarce explorado em suas diversas facetas nas obras da Idade Média e do Renascimento Italiano definitivamente não é mais o centro da percepção no Teatro Elisabetano. De fato, as comédias escritas e encenadas

por Shakespeare representam a refuncionalização da arte de retratação psicossocial da categoria travesti no teatro. Tínhamos, antes, as produções cênicas medievais e renascentistas italianas em que travestir-se era o retrato de uma estratégia de emascaramento cujos propósitos de fuga, de pertencimento e de enfrentamento social matizam o desejo imanente do povo europeu deste período: driblar o controle das instituições cristãs sobre os corpos; ironicamente, ainda que o objetivo de alguém fosse tornar-se santo/a, via-se o humanismo crescente ganhando expressão e se misturando com os próprios referenciais do poder religioso. No período Elisabetano, por sua vez, o teatro que deu forma à categoria travesti não tinha interesse em perceber como a mudança de gênero poderia desafiar as instituições hegemônicas: o teatro era o próprio desafio a elas. Ou seja, tendo o ônus das repressões sexuais circundando sua produção e seu tempo, Shakespeare se deparou com o bônus de jogar com os materiais implícitos e explícitos de cena para redimensionar tacitamente os papéis psicossociais de gênero.

Mas, e o que dizer, ainda, sobre a representação travesti no burlesco? Como a passagem da sexualização à ridicularização difere da passagem do emascaramento à sexualização como papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade? E como, enfim, localizar as produções modernas e contemporâneas teatrais em torno da categoria travesti para, assim, localizarmos historicamente os modos de proposição recentes nos quais se enquadram tais encenações? Temos, no burlesco, a explicitação da busca estética pelo atendimento ao gosto da burguesia, público principal do teatro francês dos séculos XVII e XVIII.

Diferentemente dos marcos tratados anteriormente, o entretenimento burguês tornou-se a incidência definidora do papel da recepção no sucesso ou na derrocada da propositividade travesti em cena. O caso da moda atende aos anseios efervescentes de entretenimento de uma classe social que buscava sempre algo novo para consumir. Acontece que a burguesia queria ter ao mesmo tempo a pomposidade nobre que somente o teatro clássico parecia proporcionar e uma facilidade cognitiva do prazer palatável que as tragédias clássicas não pareciam proporcionar.

É assim que a comédia assume o papel de mediação de textos nobres e a exploração de figuras míticas buscando seu rebaixamento. O extrativismo

ficcional das transgeneridades no teatro ganha aqui seu auge: a travesti foi desenhada pelos escritores e recebida pela burguesia deste período como a forma mais ridícula para se representar os grandes heróis ocidentais.

Quando se trata de corpos perigosos, o arquivo da historiografia teatral ocidental parece nos mostrar que sofisticadas operações simbólicas pejorativas precisaram ser feitas, em termos textuais, acompanhando as sucessivas modificações no modo de ler/receber do público, acabando por manter ao longo dos séculos mecanismos sociais de dominação de classe amalgamados com a cisnormatividade.

Referências bibliográficas

- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2017.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-25, 2017.
- FOURNEL, Victor. **Du burlesque en France et en particulier du Virgile travesti de Scarron**. Paris: Garnier Frères, 1858.
- ISER, Wolfgang. **L'acte de lecture**: théorie de l'effet esthétique. Sprimont: Mardaga, 1976.
- KOTT, Yan. Les travestis dans l'oeuvre de Shakespeare. In: KOTT, Y. **Littérature et société**. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1967. p. 183-194.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. Iluminação cênica e desobediências de gênero. **Aspas**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 24-40, 2018b.
- SCARRON, Paul. **Le Virgile travesti en vers burlesques, tome premier**. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David Éditeurs, 1726a.
- SCARRON, Paul. **Le Virgile travesti en vers burlesques, tome second**. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David Éditeurs, 1726b.
- SILVA, Maria Luísa. **O travesti como disfarce na literatura popular de expressão oral (contos e romances tradicionais) e no contexto hagiográfico medieval**. 1994. Dissertação (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa

da Época Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

VIRGÍLIO, Públio. **Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos**. Anvers: Jean Bellère, 1557.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Artigo

(DES)TECENDO OS FIOS DE UMA PESQUISA ENTRE TEATRO, FILOSOFIA E POESIA

***(UN)WEAVING THE THREADS OF A RESEARCH
BETWEEN THEATER, PHILOSOPHY AND POETRY***

***(DES)TEJIENDO LOS HILOS DE UNA INVESTIGACIÓN
ENTRE TEATRO, FILOSOFÍA Y POESÍA***

Charles Valadares

Charles Valadares

Mestrando da Escola de Belas Artes (EBA) da
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
Linha de pesquisa: Artes da Cena. Orientação:
Marina Marcondes Machado. Bolsista da
Capes/Proex. Professor, ator e pesquisador.
E-mail: charles.ufmg.valadares@gmail.com

Resumo

Este artigo compartilha os caminhos da pesquisa que estou desenvolvendo como mestrando em Artes da Cena, na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, revelando os bastidores do processo. Meu projeto é elaborar uma desmontagem cênica textual a partir de um trabalho cênico autoral já existente, que conversa com a poética de Manoel de Barros. A redação da dissertação terá como eixo a análise fenomenológica da dramaturgia já concebida, das produções escritas geradas ao longo do mestrado, e do diário de pesquisa confeccionado durante o processo de orientação em conversa com leituras sobre poesia, filosofia e teatro. A dissertação poderá suscitar reflexões acerca de uma prática criativa que mescle literatura e discursividade cênica, além de contribuir para a criação de trabalhos cênicos contemporâneos que tematizem a infância.

Palavras-chave: Diário de pesquisa, Fenomenologia, Manoel de Barros, Processo criativo.

Abstract

This article shares the research paths I have been developing as a master of Arts of the Scene at Escola de Belas-Artes, in Federal University of Minas Gerais, revealing the backstage of the process. My project is to elaborate a textual scenic disassembly based on an authoring creation that already exists and that connects with the poetics of Manoel de Barros. The writing of the dissertation will be based on the phenomenological analysis of the dramaturgy already conceived, on the written productions generated during the master's degree, as on the Research Diary, made during the orientation process in conversation with readings on poetry, philosophy and theater. The dissertation may lead to reflections on a creative practice that mixes literature and scenic discursiveness, as well as contributing to the creation of contemporary scenic works that thematize childhood.

Keywords: Research diary, Phenomenology, Manoel de Barros, Creative process.

Resumen

Este artículo expone los caminos de una investigación que desarrollo en cuanto alumno del máster en artes de la escena, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, revelando los bastidores del proceso. Mi proyecto es elaborar un desmontaje escénico textual a partir de una creación autoral ya existente, que dialoga con la poética de Manoel de Barros. La escritura de la disertación tiene como eje el análisis fenomenológico de la dramaturgia ya concebida, de las producciones escritas generadas a lo largo del máster y del diario de investigación escrito mientras se desarrollaba el proceso de tutoría en medio a lecturas sobre poesía, filosofía y teatro. La disertación podrá suscitar reflexiones acerca de una práctica creativa que mezcle literatura y discursividad escénica, además de contribuir para la creación de trabajos escénicos contemporáneos que tematicen la infancia.

Palabras-clave: Diario de investigación, Fenomenología, Manoel de Barros, Proceso creativo.

Introdução: preparando o salto

A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia.

Merleau-Ponty

Busco, com este artigo, compartilhar a experiência que tenho vivido como mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), na linha de pesquisa Artes da Cena, desde a minha entrada no primeiro semestre de 2017, sob orientação da professora Marina Marcondes Machado.

Ao longo do ano de 2017, a pesquisa ganhou a seguinte moldura: estudar os atravessamentos da poética de Manoel de Barros (1916-2014), em um trabalho cênico de minha autoria, entrelaçando pensamentos sobre infância e teatro semeados na criação, em diálogo com a noção de desmontagem, tal como pensada pela pesquisadora mexicana Ileana Diéguez (2014), a partir

da elaboração de uma desmontagem textual que se tornará a dissertação. Meu trabalho será realizado em conversa com os estudos filosóficos de Paulo Freire, Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty.

Grosso modo, para Diéguez (2014, p. 6), as desmontagens são procedimentos que revelam os andaimes da obra, os bastidores, portanto “as escolhas éticas, estéticas, políticas e existenciais dos artistas que se propõem a este mergulho investigativo” de sua poética. Em sintonia com esse pensamento, narrarei o processo vivido, compartilhando os caminhos, escolhas, desejos, dúvidas e dificuldades do percurso que revelam meus modos de pensar e fazer pesquisa.

Primeiros andaimes da criação

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.

Manoel de Barros

Tomo emprestada a imagem dos “andaimes de uma construção” descrita por Joaquim Barbosa e Remi Hess (2010) no livro *O diário de pesquisa: o estudante universitário e seu processo de pesquisa*, no qual defendem o valor do percurso e potência dos registros do processo no diário de pesquisa. Normalmente atentamos à obra pronta para ser usufruída. Os andaimes que constituem o percurso da construção de uma casa ou edifício são esquecidos e até ocultados: “É feio deixar à mostra as armações, os monturos, os cacos de pedras, blocos de cimento e pedaços de madeira que foram se amontoando durante o percurso até que a “casa” fique pronta” (Ibid., p. 36).

Em orientação, Marina Marcondes Machado cultivou em mim outro modo de olhar para meus andaimes, arestas e entulhos: a partir de diálogo afinado e sincero, escuta generosa, e no incentivo pela busca do prazer, autonomia e autoralidade naquilo que desejo pesquisar. Este outro modo me atentou ao processo vivido, à importância de seguir, inicialmente sem muitas certezas a respeito da pesquisa, na busca por investigar algo “que ainda não sei”.

Fui convidado, em orientação, a enveredar por uma via permeada pela autobiografia, tendo como ponto de partida para a pesquisa o trabalho cênico

solo e autoral *João-de-Barros*. O desdobramento do projeto foi cultivado a partir da minha participação no Agacho do Laboratório de Pedagogias Teatrais, grupo de pesquisa com encontro semanal onde acontecem orientações coletivas do processo de estudo e escrita de monografias, mestrados e doutorandos da minha orientadora.

Outro convite feito a mim foi adotar o diário de bordo (MACHADO, 2002) como princípio metodológico para registrar o processo vivido. Ao longo dos estudos, li o livro de Barbosa e Hess (2010) e passei a nomear meu material escrito como diário de pesquisa. As noções conversam entre si. O diário de pesquisa também é uma ferramenta etnográfica e fenomenológica para registrar o processo vivido, agrega sentimento e pensamento, conversas com teorias, tem aspectos de diário íntimo, porém dialoga com o processo de estudo e pesquisa.

O diário de pesquisa tem se revelado meu canteiro de obras, espaço que abriga os andaimes da minha criação, onde tateio e experimento o modo de escrita fenomenológica, que requer capacidade de descrição, não excluindo as teorias, mas colocando-as entre parênteses, para, posteriormente, analisar os escritos tecendo reflexões em diálogo com autores e suas formulações. Pôr entre parênteses as teorias é uma atitude tomada “para ver o mundo e apreendê-lo, como um paradoxo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10), trata-se de uma ação provisória, que nos aproxima da experiência pré-reflexiva que, posteriormente, será analisada criticamente.

A fenomenologia não se configura como uma teoria, e sim como um método filosófico para “pensar o mundo, o outro e a si mesmo” (Ibid., p. 19), é uma maneira de perceber a vida, é “um relato no espaço, do tempo, do mundo “vivos”. É a tentativa de descrição direta da nossa experiência tal como ela é” (Ibid., p. 1).

Alinhados a esse pensamento, nos tornamos mais porosos, generosos, sensíveis para perceber os fenômenos da existência, compreendendo as teorias como lentes para ler a vida, caminho de “meditação infinita” (Ibid., p. 20) que possibilitará uma escrita afetiva e reflexiva, mesclando razão e emoção.

Foi através das lentes de Machado (2010a, 2010b) que conheci o pensamento filosófico de Maurice Merleau-Ponty acerca da fenomenologia como caminho para pensar minha relação com a infância e outras formas

de elaborar pesquisa em artes, pautadas pela tríade eu-outro-mundo. As primeiras leituras se deram a partir de estudos enquanto bolsista¹ em dois projetos da universidade, que participei durante a graduação (2009-2014): “Teatro-infância: experimentos teatrais na Educação Infantil” (2011) e “Teatralidades na infância e as possibilidades da brincadeira” (2012)². As práticas dos projetos se pautavam na investigação de propostas pedagógicas e estéticas que dialogassem com os modos de vida infantil, que pensassem nas relações entre infância, teatro e cena contemporânea. As duas obras aguçavam em nós, bolsistas, outro olhar para a criança, atentos aos seus modos de ser e estar no mundo. Incentivava-nos, por exemplo, a pensar uma prática de teatro que questionasse a visão comum da experiência teatral no contexto escolar: criação de dramaturgias de caráter didático e moralizante, marcação de cenas, divisão de personagens, memorização de textos etc.

Pude conversar e conviver com a autora referência, Marina Marcondes Machado, a partir de sua vinda para o corpo docente da UFMG, no ano de 2012. Esse encontro desdobrou-se no convite para ser minha orientadora de trabalho de conclusão de curso (TCC), no qual apresentei reflexões dos processos vividos nos dois projetos de extensão.

Em suma, na monografia, propus uma sequência didática de cinco encontros, pensados para serem vividos com crianças de 4 e 5 anos, tendo como fio condutor o brincar de faz de conta a partir do uso inventivo de brinquedos-sucata³, mesclando a criação de espaços por meio da construção de cabanas, experimentação de corporalidades de animais e sonoridades (cochichos, ruídos, gritos, silêncio).

Foi próximo ao processo de escrita da monografia, no final de 2013, que tive meu primeiro contato com parte da obra do poeta brasileiro Manoel de Barros (2013), a partir do livro *Manoel de Barros: poesia completa*. Fascinado,

1. O projeto contava com outros três bolsistas: Gabrielle Heringer, Gabriella Lavinhas e Bruno Pontes, todos licenciandos da graduação em Teatro.

2. Ambos os projetos eram geridos pelo professor dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo, docente da graduação em Teatro/Licenciatura da UFMG

3. A noção de brinquedo-sucata será discutida ao longo do artigo.

depois de formado na graduação em Teatro, decidi elaborar, de modo artístico, as reverberações do poeta em mim.

Manoel e eu

Na poética de Manoel de Barros, enxerguei uma noção de infância que me apetece, em defesa do brincar livre, imaginativo, inventivo, de pés no chão, regado com simplicidade e generosidade na relação entre adulto, criança e mundo:

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas memórias fósseis. Tem por lá um menino a brincar no terreiro: entre conchas, osso de arara, pedaços de pote, sabugos, asas de caçarolas etc. E tem um carrinho de bruços no meio do terreiro. O menino cangava dois sapos e os botava a puxar o carrinho. Faz de conta que ele carregava areia e pedras no seu caminhão. O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo umas latas tristes. Era sempre um barbante sujo. Eram sempre umas latas tristes. (BARROS, 2013, p. 340)

Também fui um menino que fazia de conta que “carregava areia e pedras no seu caminhão” e que brincava a partir de materiais simples coletados e guardados no quintal de casa. Hoje percebo a potência e riqueza dessa espacialidade vivida que me abriu para o caminho da invenção, da descoberta, do prazer por criar ficções que, mais tarde, se desdobraria no gosto por fazer teatro.

Foi após ler a entrevista concedida por Manoel de Barros ao jornalista Bosco Martins, publicada na revista *Caros Amigos*, em 2008, que fiquei fascinado pelo seguinte dizer manoelino após ser indagado a respeito da finitude da vida: “O Tempo só anda de ida. A gente nasce, cresce, envelhece e morre. Pra não morrer é só amarrar o tempo no poste. Eis a ciência da poesia: amarrar o tempo no poste!” (BARROS, 2008b, p. 30).

Atravessado por essas palavras, elaborei o seguinte argumento: um menino que um dia brincou de amarrar o tempo no poste para não o ver passar e assim deixou a vida com tempo-de-lesma. O desdobramento dessa sementeira foi a criação de uma cena curta com duração de 15 minutos, que apresentei na “A-mostra.lab 2014”, um festival experimental de cenas curtas,

que acontece anualmente em Belo Horizonte desde 2013⁴. O desejo de criar um trabalho teatral solo surgiu colado às memórias da minha infância, na qual vivi momentos de brincadeira solitária.

Em 2014, me inscrevi na 3ª edição da “BH in SOLOS”, uma mostra de monólogos que acontece em Belo Horizonte, concebida pelo artista Robson Vieira. Fui aprovado e a estreia do espetáculo *João-de-Barros* ocorreu no dia 14 de outubro de 2015, no Centro Cultural Lindeia, em Belo Horizonte.

Para o material de divulgação, elaborei a seguinte sinopse: “João é um menino que, brincando no quintal que abraçava a sua casa, viveu um faz-de-conta-sem-fim e descobriu como deixar o dia com tempo de lesma. Lá nas bandas do seu quintal, ele inventou seu próprio mar e, navegando por ele, encontrou um povo governado por um grande rei que, em nome da Ordem e Progresso, vivia criando decretos absurdos. Em defesa desse povo, João elabora um plano que muda o curso da estória.”

Dos “cacos” ao novo desenho de pesquisa

Incentivado por minha orientadora a pesquisar “aquilo que ainda não sei” sobre meu trabalho cênico, fui apresentado à noção de desmontagem (DIÉGUEZ, 2014). A pesquisadora mexicana correlaciona esse termo às práticas desenvolvidas por diversos grupos latino-americanos, em consonância com trabalhos de atores do Odin Teatret que, na segunda metade do século XX, pautaram suas pesquisas cênicas não apenas na concepção de obras finalizadas, mas também no compartilhamento dos processos criativos com os espectadores. Assim, as desmontagens surgem como:

Uma espécie de *performance* pedagógica na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas desenvolvidas pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementavam o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, *performances* que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos. (DIÉGUEZ, 2014, p. 8)

4. A mostra foi idealizada pelos artistas belorizontinos: Denise Lopes Leal, Cristiano Diniz, Soraya Martins, Léo Kildare, Ramon Brant, Sartre e Talita Mota.

As desmontagens são criações que integram ao repertório dos grupos, como acontece com as demonstrações de trabalho feitas pelo Yuyachkani (Peru), uma das principais referências de estudo de Ileana Diéguez, no entanto, não é uma regra, caminho único ou modelo a ser seguido. Esse caráter inventivo, desestabilizador de estruturas fixas que não dita modos de fazer, me instigou (e por vezes me afligiu). Como assinala Diéguez (Ibid., p. 8), desmontar processos teatrais é diferente de desconstruir, é: “colocar em discussão o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos”.

O convite em orientação foi de aproximar da noção de desmontagem sem intuito de elaborar um experimento prático como resultado da dissertação, o que não impediria de realizar ao longo do processo um laboratório. Assim, apresentar na disciplina⁵ que participei como monitor (na modalidade de Estágio Docente) dois fragmentos do *João-de-Barros* surgiu como oportunidade de experienciar algo em diálogo com os exemplos citados por Diéguez (2014) em seu texto, próximo da ideia de demonstração de trabalho, seguida de comentários.

Durante a disciplina, fomos apresentados a um caminho imaginativo e brincante das possibilidades de colecionar brinquedos-sucata para elaborar aulas de teatro inventivas. Machado (2010c) refere-se ao brinquedo-sucata como sendo diversos tipos e formas de materiais que podem ser de grande valia para momentos de brincadeira livres com crianças, e em práticas educacionais e artísticas:

A sucata é qualquer coisa que perdeu seu uso original, que se quebrou, que não serve mais ou que não tem mais significado... Coisas aparentemente inúteis, mas que servem para brincar, para dar nova forma e novo sentido. (MACHADO, 2010c, p. 67)

Meu trabalho cênico nasceu da coleção de um pequeno sucatário, que é “um acervo de sucata” (MACHADO, 2010c, p. 67), que fiz ao longo do processo do TCC, com o intuito de acumular materiais para futuras aulas de teatro para e com crianças:

5. “Brincar, criar, teatralizar, viver”, curso optativo disponível para os discentes da graduação da UFMG no primeiro semestre de 2017, ministrado pela minha orientadora.

Figura 1 – Brinquedos-sucata que compõem a criação do espetáculo *João-de-Barros*. Materiais: tubos de papelão, tampinhas de garrafa, carretéis de linha e potinhos de iogurte



Fonte: Charles Valadares

O brinquedo-sucata pode ser um dos dispositivos impulsionadores do brincar de faz de conta, atividade criativa comum, mas não inata, à infância. Momento em que a criança pode elaborar e recriar o mundo através de brincadeiras como, por exemplo, transformar um pedaço de tecido velho em capa voadora, ou caixas de papelão em barcos e tubos de plástico em binóculos.

A partir da fruição dos dois trechos apresentados na disciplina, os discentes elaboraram, individualmente, um texto escrito, registro singular da espectância, material precioso para análise fenomenológica posterior, no qual poderei traçar diferenças e semelhanças dos relatos escritos, criando sentidos, significados e discutindo noções acerca da infância e do teatro percebidas por eles. Esse material é fonte preciosa para a elaboração da dissertação.

Outro material escrito valioso para análise a ser feita é o texto crítico feito pelo professor Marcos Alexandre acerca do trabalho cênico *João-de-Barros*,

publicado no site Horizonte da Cena⁶. Em orientação foi proposto, no início do segundo semestre de 2017, um exercício criativo: escrever uma carta como resposta à crítica. Segue um fragmento da carta:

Acredito na infância como presença permanente, como lastro constituinte que resvala nas concepções de vida adulta. Isso não como um infantilização do ser ou “pessoa adormecida” no interior humano, mas sim como matéria impregnada na pele, no corpo, na memória, pois “a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar” (BACHELARD, 2009, p. 119). (Fragmento da carta-resposta, 2017)

Busquei conversar teoricamente e afetivamente com os dizeres do Marcos Alexandre, selecionando trechos e tecendo comentários. Essa experiência colaborou para lapidar minhas compreensões rumo à possibilidade de uma escrita que mescle objetividade e subjetividade, afeto aliado ao pensamento reflexivo.

Ainda no segundo semestre de 2017, cursei a disciplina “Processos e discursos educacionais III: Paulo Freire”, na Faculdade de Educação (FaE/UFMG), ministrada pelo prof. Leôncio José Gomes, que se propunha a estudar o educador e filósofo Paulo Freire a partir de sua obra *Pedagogia do oprimido* (1983).

Identifico-me com o modo como Paulo Freire articula seu pensamento, conversa com as teorias em suas práticas, por seu amor aos excluídos e excluídas da lógica do sistema, por acreditar que é possível mudar o mundo, por ver o ser como algo inacabado, e é essa inconclusão uma de suas maiores potencialidades:

O homem se sabe inacabado e por isso se educa. Não haveria educação se o homem fosse um ser acabado [...] é um ser na busca constante de ser mais e, como pode fazer esta autorreflexão, pode descobrir-se como um ser inacabado, que está em constante busca. Eis aqui a raiz da educação. (FREIRE, 1979, p. 27)

6. Marcos Alexandre é professor da Faculdade de Letras da UFMG, integrante do Mayombe Teatro. O site é gerido por estudiosos de crítica teatral de Belo Horizonte (MG). Crítica publicada no dia 12 de maio de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/B6ALvT>. Acesso em: 30 maio 2019.

Assim como Freire, Manoel de Barros (1998, p. 79) acredita que “a maior riqueza do homem é a sua incompletude”. O poeta também tem enorme afeto por aquilo que está relegado. Ele diz aprender “mais com as abelhas do que com aeroplanos” (BARROS, 2013, p. 334), parece ter nascido com olhar voltado para as pequenas coisas. Um ser chutado pela sociedade, como uma barata, cresce em importância para ele. Manoel de Barros enxergou o mundo pelas lentes da poesia, Paulo Freire através da educação, da luta pela igualdade de direitos, da conscientização para a libertação dos sujeitos.

Vou elaborar uma conversa entre esses autores. Buscarei trazer à tona as intimidades desse diálogo durante minha pesquisa de mestrado, ou inventá-las, pois “tudo que não invento é falso” (Ibid., p. 319).

Para compor essa prosa entre os autores, somarei também as contribuições dos estudos filosóficos de Gaston Bachelard, a partir de sua fenomenologia da criação poética. No livro *A poética do devaneio* (2009), o filósofo propõe uma instigante reflexão acerca da poesia, das experiências criativas, dos sonhos e devaneios, das imagens literárias e as memórias da infância como estímulos impulsionadores da imaginação criadora, caminho que considero potente no fazer artístico.

Ao longo de 2017, vivi experiências significativas em relação às novas trajetórias imaginadas para a pesquisa, e assim nasceu seu novo desenho. Criarei uma desmontagem textual, que partirá do estudo profundo de quatro materiais escritos vinculados ao trabalho cênico *João-de-Barros*: a dramaturgia existente; os registros da espectância elaborados por estudantes da disciplina “Brincar, criar, teatralizar, viver, narrar” a partir da fruição do fragmento apresentado; a crítica escrita pelo pesquisador Marcos Alexandre e o diário de pesquisa compilado ao longo do processo de orientação.

Para tecer as reflexões, aprofundarei meus estudos da obra de Gaston Bachelard, Paulo Freire, Maurice Merleau-Ponty e Manoel de Barros, tecendo aproximações entre esses autores e até dissonâncias, talvez um encontro de gerações: Bachelard nasceu no século XIX; Freire e Merleau-Ponty viveram no século XX; Manoel alcançou parte do século XXI; e cá estou eu, vivo, entretecendo poesia, filosofia e teatro.

Conclusões provisórias: para ser aprendiz

O inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento.

Paulo Freire

Afirmo ser aprendiz desse modo de fazer e compreender os caminhos da pesquisa: poroso ao processo e atento à escrita do diário de pesquisa, no qual venho formulando meu pensamento e compreendendo a feitura da dissertação ao longo do percurso, a partir de estudos e em orientação.

Arrisco imaginar provocações a serem desveladas na desmontagem: quais os desafios de uma pesquisa autobiográfica no âmbito acadêmico? Como pensar processos artísticos contemporâneos voltados para a infância conectados ao modo de ser e estar da criança? Quais os enigmas que atravessam uma prática que se pretende entre a literatura e a discursividade cênica? São perguntas feitas como guias filosóficos e provisórios para nortear a invenção da pesquisa tal como desejada por mim, cuja trajetória é desenhada enquanto caminho, tal como a vida.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARBOSA, Joaquim Gonçalves; HESS, Remi. **O diário de pesquisa**: o estudante universitário e seu processo formativo. Brasília, DF: Liber Livro, 2010.
- BARROS, M. **Retrato de um artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2008a.
- BARROS, Manoel de. Três momentos de um gênio. Entrevista cedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues. **Caros Amigos**, São Paulo, ano 10, n. 117, p. 29-33, 2008b.
- BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**: poesia completa. 2. ed. São Paulo: Leya, 2013.
- DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem cênica. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2XfoasJ>. Acesso em: 8 maio 2018.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

- MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, São Paulo, v. 2, p. 260-263, 2002.
- MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 115-137, 2010a.
- MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.
- MACHADO, Marina Marcondes. **O brinquedo-sucata e a criança**: a importância do brincar: atividades e materiais. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2010c.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Prefácio. *In*: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em 11/02/2018

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Artigo

CONTRA UMA ARQUIVIZAÇÃO DA ÁFRICA NA CENA¹

AGAINST ARCHIVING AFRICA ON THE STAGE

CONTRA UNA ARCHIVIZACIÓN DE ÁFRICA EN LA ESCENA

Luciano Mendes de Jesus

Luciano Mendes de Jesus

Doutorando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Pesquisa em andamento. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira. Bolsista Capes. Ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Desde 2004 atua como professor, trabalhando na Fascs, Clac, Programa Vocacional, ELT, Projeto Ademar Guerra, entre outros.

E-mail: mridangan@yahoo.com.br

1. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Este artigo elabora questões do projeto de doutorado *Transcrições de tradições: presença e movência de elementos de africanidades em cenas contemporâneas*, problematizando a construção do imaginário artístico sobre a África no teatro, a partir dos equívocos que o conceito de arquivo pode trazer às complexidades das transposições ideoplásticas dos sistemas culturais africanos e afrodiaspóricos para a cena teatral-performativa contemporânea. Em diálogo com diferentes teóricos da arte africana contemporânea, o trabalho pretende apresentar linhas de fuga para uma relação criativa com os elementos de africanidades nas cenas pós-dramáticas para além da leitura de África como objeto arquivico.

Palavras-chave: Tradição, Elementos de africanidades, Cena pós-dramática.

Abstract

This article elaborates questions of the doctoral project *Transcriptions of traditions: presence and movement of elements of africanities in contemporary scenes*, problematizing the construction of the artistic imaginary about Africa in the theater, from the misunderstandings that the concept of archive can bring to the complexities of the ideoplastic transpositions of African and Afro-diasporic cultural systems to the contemporary theatrical-performative scene. In dialogue with different theorists of contemporary African art, this work aims to present lines of escape for a creative relationship with the elements of africanities in the post-dramatic scenes beyond the reading of Africa as an archival object.

Keywords: Tradition, Elements of Africanities, Post-dramatic scene.

Resumen

Este artículo elabora cuestiones del proyecto de doctorado *Transcripciones de tradiciones: presencia y movimiento de elementos de africanidades en escenas contemporâneas*, problematizando la construcción del imaginario artístico sobre África en el teatro a partir de los equívocos que el concepto de archivo puede traer a las complejidades de las transposiciones ideoplásticas de los sistemas culturales africanos y afro-diaspóricos para la escena teatral-performativa contemporânea. En diálogo con diferentes teóricos del arte africano contemporâneo, el trabajo pretende presentar líneas de fuga para una relación creativa con los elementos de africanidades en las escenas post-dramáticas, más allá de la lectura de África como objeto de archivo.

Palabras clave: Tradición, Elementos de africanidades, Escena post-dramática.

A arte foi o elemento cultural que mais determinou os clichês ocidentais sobre a representação de África. Clichês tais que ainda acompanham a história da diáspora negra, sobretudo na Europa e nas Américas, inclusive em países de definida afrodescendência, como no caso do Brasil. Clichês que se desenvolveram a partir de uma extensa interligação de equívocos (ou, sem eufemismos, erros crassos por ignorância) tecidos pelo Iluminismo (com seu ideal de levar luz aos “bárbaros”), pela filosofia de Hegel² (que ajudou a criar a noção de uma África ahistórica), pelos colonialismos seculares (que viam na África fonte de riqueza mal utilizada pelos “primitivos”) e pelas ciências humanas (que ajudaram a estabelecer a ideia do africano como o “outro” a ser observado e estudado).

A conformação do que seria um “estilo afro” foi desenvolvida através da observação da África (suas sociedades, sua natureza e recursos) pela exclusiva ótica eurocêntrica iniciada no século XIV, e que a tornou tanto fonte de exploração mercantilista quanto objeto de investigação científica, nos séculos posteriores. E, a partir desse ponto, deu-se um processo de transformação do continente num arquivo colossal da história pregressa da humanidade.

Todo o processo de objetificação daquilo que em África foi construído como pensamento complexo plasmado em formas plásticas/performativas, todo o exercício constante de manutenção dos africanos como “os outros” – a *outrificação* de uma singularidade diversa ao *ethos* ocidental – e a consequente transformação do artista africano numa *máquina de alteridade* (SULERI, 1989) fizeram que, em todas as formas artísticas, as estéticas africanas em sua rica diversidade fossem interpretadas apenas como linhas gerais de uma mesma máscara, de uma mesma dança, de uma mesma indumentária, de uma mesma música, de uma mesma cosmopercepção. Todos antigos demais, o que os tornam mais atraentes aos interesses dos não africanos. Um continente inteiro destinado a ser arquivo por natureza.

No campo das artes cênicas, ou que no contexto africano poderiam ser chamadas de *artes de comunicação* (BALOGUN, 1977), por excelência um

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), considerado um dos pilares intelectuais da modernidade, chegou a escrever que “o que caracteriza os negros é, precisamente, o fato de que sua consciência não tenha ainda chegado à intuição de nenhuma objetividade firme, como por exemplo Deus, a Lei, onde o homem se sustentasse na sua vontade, possibilitando, assim, a intuição do seu ser” (HEGEL apud SOMET, 2019).

espaço possível de receber e construir um diálogo entre várias outras formas artísticas, sem separá-las prática e conceitualmente, em linguagens delimitadas sem perder a sua principal especificidade, o encontro imediato estabelecido entre o *performer*³ e o espectador se notabilizou aquilo que, no senso comum, ao longo do século XX e ainda presente no XXI, se é referido como “cena afro”. Quer seja “afro-brasileira”, “afro-estadunidense”, em outros países não africanos (por exemplo, afro-francesa), mas até mesmo, e eis o paradoxo terrível, na própria África. Seria absurdo pensar numa cena afro-nigeriana em Abuja, capital do país?

A concepção dessas cenas, diversas em formalidades/visualidades, mas similares em marcas interpretativas atávicas, serão definidas num pandemônio de referências que, no fim, não referenciam nada, apenas uma identidade inventada e implantada sobre uma África que foi lida como unidade semântica, ainda que a etnografia nomeasse especificidades. Nessas especificidades defendidas pelos etnógrafos, uma ideia de homogeneidade sempre permaneceu subjacente, e essa homogeneidade foi nomeada de *primitivismo*. E toda estética africana era, então, a “arte primitiva”. Mas em cena, nas alusões ao pitoresco, ao “mistério”, no uso da herança estético-poética africana como uma referência ao imaginário do macabro (“vudus”, “exus”, “macumbas”), estava o uso – arrogante, camuflado ou inconsciente – desse mesmo olhar *primitivizador* que nas artes plásticas já era ativo, declarado, definidor dos produtos das galerias e dos colecionadores, gerador de conceitos dos críticos de arte e das problematizações dos antropólogos da modernidade.

No caso do Brasil, a expressão africana, que se tornou o arquétipo da africanidade brasileira em cena, era a “clichificação” das formas e expressões yorubanas, advindas do candomblé de origem baiana. Dessa maneira, então, ao pensar em uma cena de expressão afro-brasileira, as primeiras imagens que se normatizaram foram as de figurinos de renda branca, das danças dos orixás, das rítmicas dos atabaques. Estas então se tornaram as máscaras impostas aos *elementos de africanidades* no teatro brasileiro em particular. Máscaras facilmente sacadas do arquivamento de uma África múltipla como se coubesse numa única gaveta.

3. *Performer* no sentido colocado por Grotowski (1993) a pessoa de ação, o que neste caso se aplica ao caçador, ao dançarino, ao *nganga*, ao *djeli*, ao *djembe-fola* etc.

É por conta deste modo cristalizado de observação – um modo, este sim, artesanal (GEERTZ, 1997), porque se limita a lidar com os problemas materiais funcionalmente – e leitura das singularidades originárias dos *elementos de africanidades*, que se destacam as técnicas que geram as formas externas, confundindo, quando não soterrando, a ordem de subjetividades presentes no diálogo do artista cênico com sua matriz expressiva. Mas essas mesmas sobrecargas das técnicas que geram as formas (por exemplo, as tecelagens e os códigos coreográficos) também podem confundir quem os faz – o/a artista afrodescendente ou aquele/a não negro/a atraído/a por estas plasticidades –, dificultando sua própria superação do clichê de africanidade arquivado e instituído desde a visão do colonizador.

Por isso essa africanidade da cena comum – e com comum reforço que falo daquela cena que faz a reprodutibilidade de ideários, o que se difere de criação a partir de epistemes – é uma africanidade enquanto produto-fetice mistificado, é a invenção de um “continente perdido”, sem contornos próprios entre as margens ocidentais e orientais, à deriva na história da humanidade. Uma fonte somente de heranças vagas, homogêneas, sem idiossincrasias, somente curiosidades pitorescas, sem potências autopoieticas atualizantes e atualizáveis no contexto de uma cena já há alguns anos configurada como pós-dramática. E não possuindo potência autopoietica atualizante e atualizável, tal lugar de “Outros” é tido como dependente dos imaginários e narrativas do neocolonizador e do neocolonizado, para que exista e gere interesse. E, assim, o procedimento arquivico, que poderia servir como meio de movimento e receptáculo intensivo da experiência acumulada historicamente por uma tradição, gera somente arquivos de formas únicas, decalcadas sobre as cenas, os livros, as imagens pictográficas, a música e outras linguagens culturais. Deixando de ser arquivo de diversidades e experiências humanas no mundo para se tornar somente uma espécie de sinal de advertência (através de fotos, textos, filmes e atuações) que determinam que este “Outro” também é sinônimo *daquele/daquilo que foi superado pelo progresso*.

É na criação do espaço para a investigação das subjetividades, para as quais as formas/técnicas apenas fornecem as primeiras camadas, que uma cena performativa afrocentrada revela as mais autênticas pulsões poéticas, de novas estéticas, de afetos e imaginários. Pois é nesse espaço de

subjetividade que se dá o verdadeiro embate entre o/a artista-criador/a e o sentido procurado na África da qual se autodetermina um/a herdeiro/a. Nesse embate dão-se as respostas estético-poéticas aos pressionamentos de ordem sociopolítica da realidade em que vive e em relação às cosmopercepções na qual penetra, para muito além das formalizações “primitivistas” – segundo os olhares artesanais modernistas – dos dados culturais africanos. A investigação do/a *performer* desse espaço de subjetividades – provocado também pelo contato com os estereótipos, que no princípio das culturas também eram signos vivos⁴ – renova todas as velhas formas – inclusive os próprios estereótipos, que podem voltar à vitalidade original. Isso porque o que procura compreende que tais formas sustentam e são sustentadas, na verdade, por sistemas de pensamento complexos, modos práticos de atuação das cosmopercepções na psicofisicidade, perspectivas de construção de modos de estar e ser coletivos organizados por outra temporalidade-espacialidade e colocados em jogo por corpos-subjéteis⁵. Ou seja, riquíssimos elementos de africanidades, que têm por base os diversos sistemas de pensamento do qual se originam, e se manifestam no corpo, na palavra, na dramaturgia, no espaço e nas sonoridades. Integrados constroem uma cena específica, com balizas comuns em meio à sua diáspora nas teatralidades euro-americanas, e estão relacionados ao fundamento da ancestralidade, da palavra como força histórica, do drama ritual, do ritmo ritualizado (ações físicas e sonoro-musicais) e da espacialidade simbólica. São muito mais do que as pseudosínteses deterministas do que foram e do que são as contribuições africanas genéricas para a cultura brasileira, das Américas e Europas.

É pela consideração desse corpus de fundamentos epistêmicos do *ethos* cultural africano que é necessário ligar a noção de arquivo à compreensão mínima da particularidade de cada tronco etnolinguístico e ao ambiente geosociopolítico que conforma os determinados indivíduos e sociedades, que

4. Lembremos que Stanislavski e Grotowski já apontavam que antes de um gesto ou comportamento se tornarem clichês/carimbos/estereótipos houve uma ação orgânica que os moldou dentro da tradição teatral ocidental.

5. Renato Ferracini, do Lume Teatro, núcleo de pesquisas teatrais da Unicamp, refere-se ao corpo-subjétil (o termo subjétil já sendo uma leitura de Derrida sobre Artaud) como um corpo que age “entre objetividade-subjetividade [...] não é nem objeto, nem sujeito, nem tela, nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sobre qualquer outra forma” (DERRIDA apud FERRACINI, 2004, p. 56).

servirão de referência para um processo de criação que queira se basear no referente de um passado a ser remontado e/ou posto em situação dialética na cena teatral contemporânea.

As poéticas cênicas que referenciam a África de forma objetificada – destituída de complexidade subjetiva – de fato surgem, sobretudo, nas criações de artistas não negros/as/não africanos/as, onde, em suas produções, o ser africano (o indivíduo ou o dado cultural) está inserido de maneira subalterna, como figura de fundo, presença decorativa ou funcional, e não como tema central a ser problematizado com acuidade. O uso objetificado de um signo de africanidade não difere da mesma atitude que foi tomada pelos negociadores de arte e mesmo por representantes das elites políticas e culturais da África, na primeira metade do século XX, quando, destituindo objetos plenos de sentido como máscaras e estatuetas, deslocados dos seus fins rituais e especificidades históricas e culturais, os tornaram meras mercadorias. Dessa forma, as corporeidades do ser africano e suas artes, suas permanências transatlânticas e transmediterrâneas, são tornadas objetos inseridos numa certa economia, “o corpo como artefato cultural, como objeto sexual, como alteridade ameaçadora, como espécime científico, como prova viva da diferença radical” (TAYLOR, 2013, p. 109).

Essa mercadorização das formas e produções materiais de origem africana, expandida para a cena, trouxe em seu bojo todos os chavões de comportamento e plástica que emergem do conceito de afro-brasilidade. E, ao mesmo tempo em que a presença de estéticas negras e afroreferenciadas foram se construindo, continham uma face branca – ou melhor, um modo de olhar eurocêntrico – sobre suas próprias relações criativas com a estética de matriz africana. Isso, no caso do Brasil, se restringiu à construção de um imaginário “sotero-yorubano”, em detrimento de outros imaginários, especialmente do tronco etnocultural Bantu, fundamento principal das africanidades do país.

O que prova que aqui a noção de arquivo ocorreu de forma muito estreita, delimitando uma forma de ver o negro e suas africanidades em cena, sobretudo pelo olhar da branquitude, mas que também afetou olhares da negritude. Mas hoje, graças a um renascimento dos valores afro-brasileiros expandidos sobre a amplitude do tecido social, novos arquivos se abrem. A redescoberta da determinação Bantu sobre a cultura brasileira e as possibilidades advindas

com as informações ideoplásticas que vêm com os fluxos migratórios atuais de centro e oeste-africanos e afro-caribenhos, em choque com as demandas pós-dramáticas e as premências sociais e políticas do *ativismo*, começam lentamente a gerar novas formas de criação do teatro feito por afrodescendentes, e também por aqueles/as não negros/as, que abordam temas correlatos, como problematização dos mitos da democracia racial ou investigação dos impactos de África sobre a cultura nacional.

O decadente modo de produção dentro de um imaginário limitado poderia até não ter tido um efeito limitador desde que o debruçamento sobre o referencial não fosse apenas de ordem formal – como aconteceu com a cultura “yorubaiana” – mas visasse também à apreensão dos sistemas de pensamento e comportamento psicossocial que fundamentam os signos visuais das materialidades (do corpo, dos objetos, das sonoridades, das oralidades em geral). Mas por estar interessada somente nas formas externas enquanto “sintoma” de africanidade é que este modo de produção cria uma cena-artefato, quer dizer, uma cena útil somente para ilustrar elementos genéricos e superficiais de uma certa africanidade, mas não uma cena-obra de arte, com força suficiente para revelar as potências de uma específica leitura de mundo e um meio de criação de afetos psicofísicos pela via de comportamentos (mesmo se de origem ritual) que podem existir em outras estéticas e gerar outras poéticas para além do pitoresco turístico. A cena-artefato é, nesse caso, como uma insípida folclorização de uma tradição reificada, e não com as qualidades subjetivas complexas que Gell (2001) aponta em relação à rede de caça Zande⁶, que geram movências de sentidos entre artefato e objeto de arte para seu observador, armadilhas de percepção. Cena arquivável e não emergente de um arquivo vivo.

Hoje, porém, com o desenvolvimento gradual de epistemologias afro-cêntricas, de poéticas afrodescendentes, de atitudes criativas que consideram as especificidades da *amefricanidade*, o imaginário se ampliou

6. Em uma exposição de arte intitulada *Arte/Artefato*, no Center for African Art, Nova York, em 1988, sob curadoria da antropóloga Susan Vogel, ela criou uma polêmica intencional a partir da apresentação de uma rede de caça da etnia africana Zande em uma sala denominada “galeria de arte contemporânea.” Essa “armadilha” gerou um série de debates entre críticos, sobre a leitura e legitimação do objeto artístico, inclusive debates no campo da filosofia da arte, com destaque para as reflexões de Arthur Danto.

exponencialmente, e artistas negros e não negros encontram-se conscientes da vasta possibilidade de transfiguração dos problemas, filosofias e modos culturais afrodiaspóricos. As formas “clássicas” e “modernas” de representação das heranças africanas estão relegadas, quando utilizadas como ingênuas e insípidas representações da africanidade em qualquer lugar do mundo, a meros exercícios rasos feitos por ingênuos bem-intencionados.

Mas ainda que esteja claro o compromisso assumido com a expansão da noção de herança afrodiaspórica por artistas nem um pouco ingênuos, como o foi Abdias do Nascimento⁷, um perigo insidioso nos atuais estudos e criações nessa orientação persiste e está na sua potência para se tornar uma *nova máquina de produzir alteridades objetificadoras*. Isso acontecerá (ou já acontece) no momento em que a noção fenomenológica da afrodiáspora é usada para afirmar o discurso da diferença cultural como um capital criativo – e aqui cabem todas as problematizações propostas pelos estudos culturais e Rustom Bharucha sobre a noção de multi/inter/transculturalismo – em detrimento do sentido dessa diferença absolutamente poder se justificar como tão somente uma base fundante do ser na sua relação com o mundo, no seu modo de produzir existência singular, e não apenas “sinais sintomáticos” de presença. Sinais esses que, além de poderem não ser nada mais que estertores de algo que fora uma concretude num dado contexto sociocultural – como um vissungo⁸ o era entre garimpeiros no Alto Jequitinhonha de até poucas décadas atrás – precisam ainda ser legitimados por aquilo que ainda insiste em permanecer, agora tornado mais sutil – em processo de invisibilização, mas não de menos atuação: o discurso da aceitação do “outro” ou “outrificação” – de africanos a ameríndios – dentro de um *zeitgeist* do mundo

7. Abdias do Nascimento (1914-2011) foi ator, diretor, dramaturgo, pintor, escritor, professor e político brasileiro. Fundou no ano de 1944 o Teatro Experimental do Negro (TEN), um marco na produção artística afrocentrada no país. Deixou uma extensa obra literária entre peças dramáticas e livros de temáticas étnico-racial.

8. Vissungos – do umbundu “ovisungu”, cantiga – são cantos de origem centro-africana (Banto), que se desenvolveram com os escravizados no período das minerações entre os séculos XVII e XIX, chegando até o XX, nos garimpos e procissões de enterros. São as primeiras matrizes das influências centro-africanas na construção da cultura afro-brasileira, e estão em processo de desaparecimento, pela ausência de mestres e de transmissão. Sua memória tem se preservado pelo trabalho de pesquisadores e artistas, que recriam esses cantos tendo por base a obra etnográfica e etnomusicológica *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1943), do filólogo Aires da Mata Machado Filho (1909-1985).

“civilizado” construído pelos valores do Ocidente. E, com esses “outros”, vêm seus sistemas de pensamento-ação, mas que serão tidos por estrangeiros sempre, e não modulações do pensar-fazer humano. Sistemas de pensamento-ação inquilinos dentro do sistema maior que tolera seus “excêntricos” e “folclóricos” elementos característicos.

Isso se configura no tratamento das culturas ágrafas ou não ocidentais (indígenas, africanas, orientais) como eternos arquivos somente, e não potências transtemporais que provocam questionamentos no pensar-fazer contemporâneo das artes cênicas.

Assim, o/a artista afrodescendente, na luta contra a arquivização negativa das suas fontes ancestrais, é colocado numa situação de ininterrupta diáspora na sua subjetividade, pois, mesmo se identificando com sua cultura nacional, sua busca por se entender como um herdeiro da diáspora como ato e não como produto cultural o/a colocará diante de um lugar deslocalizado na história do ser humano dito civilizado, logo, também será levado a uma desterritorialização íntima, e daí vem uma certa sensação de abandono ontológico.

Mas é desse abandono – um banzo contemporâneo – que, por outro lado, nutre sua própria potência criativa. E, mantendo-se crítico das suas ações e atento às próprias contradições, é possível desenredar-se da armadilha que sua própria arte de caça às Áfricas de si e fora de si coloca no caminho.

E a percepção de África como o “grande arquivo do mundo”, como um lugar feito somente de imaginários místicos, de alteridades antropológicas ou de problemáticas sociopolíticas estão realmente entre as armadilhas mais perigosas.

Referências bibliográficas

- BALOGUN, Ola. Formas e expressões na arte africana. *In*: BALOGUN, Ola; GODINHO, Emmanuel L.; FRANCO, Geminiano Cascais; LEITE, Ana Mafalda. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 37-94.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- GEERTZ, Clifford James. Arte como um sistema cultural. *In*: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-181.

- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. O performer. **Máscara**, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, 1993.
- SOMET, Yoporeka. A África e a filosofia. **Revista Sísifo**, 26 nov. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2WKCSul>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- SULERI, Sara. **Meatless days**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 14/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



O BATUQUE NASCE DO CORAÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE A CONCEPÇÃO DE ESCOLA PÚBLICA COMO ESCOLA DE SAMBA

*THE DRUMBEAT IS BORN IN THE HEART: A REFLECTION ON
THE CONCEPTION OF PUBLIC SCHOOL AS SAMBA SCHOOL*

*EL BATUQUE NACE DEL CORAZÓN: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL
CONCEPTO DE ESCUELA PÚBLICA COMO ESCUELA DE SAMBA*

Tiago Lazzarin Ferreira

Tiago Lazzarin Ferreira

Pós-doutorando pela Universidade
Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo

O presente artigo possui o objetivo de desenvolver uma reflexão sobre a concepção de escola pública análoga à ideia de escola de samba, lugar onde o batuque é um privilégio e onde o samba nasce do coração, tal como nos versos da letra da canção “Feitio de oração” composta pelos sambistas Noel Rosa e Vadico. Esta concepção foi desenvolvida a partir de uma pesquisa de doutorado realizada em uma escola pública de São Paulo, a respeito do engajamento estético de jovens estudantes do ensino médio. A pesquisa envolveu uma série de práticas musicais percussivas baseadas nas linguagens dos gêneros musicais do rap e do jazz. Com base nas proposições de Muniz Sodré sobre o princípio da *Arkhé*, que designa um modo de pensar segundo o todo, sugerimos uma concepção de escola como lugar do engajamento estético, onde o sentido dos gestos é intrínseco, e não exterior a si mesmo.

Palavras-chave: Coração, *Arkhé*, Batuque, Escola.

Abstract

This article aims to develop a reflection on the conception of public school that carries a meaning akin to samba school, a place where the drumbeat is a privilege and where samba is born in the heart, just as said in the song called “Feitio de Oração”, composed by the samba musicians Noel Rosa and Vadico. This conception was based on a doctorate research conducted in a public high school in São Paulo, about the aesthetical commitment of young high school students, which involved musical activities related to rap and jazz music. The principle of *Arkhé* as conceived by Muniz Sodré suggests an alternative way of thinking about the relationship between the individual and the community that promotes recognition and affection; therefore, we suggest a concept of school as a place of aesthetical commitment, where gestures meaning is intrinsic, and not external.

Keywords: Heart, *Arkhé*, Drumbeat, School.

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de reflexionar sobre la concepción de una escuela pública análoga a la idea de escuela de samba, lugar donde el batuque es un privilegio y donde el samba nace del corazón, tal como en los versos de la letra de la canción “Feitio de Oração”, compuesta por los sambistas Noel Rosa y Vadico. Esta concepción fue desarrollada a partir de una investigación de doctorado realizada en una escuela pública de São Paulo acerca del compromiso estético de jóvenes estudiantes de la enseñanza media. La investigación involucró una serie de prácticas musicales percusivas basadas en los lenguajes de los géneros musicales del rap y del jazz. Sobre la base de las propuestas de Muniz Sodré sobre el principio de *arkhé*, que designa un modo de pensar según el todo, sugerimos una concepción de escuela como lugar del compromiso estético, donde el sentido de los gestos es intrínseco, y no exterior a sí mismo.

Palabras clave: Corazón, *Arkhé*, Batuque, Escuela.

No ano de 2015 realizei uma pesquisa de doutorado sobre o **engajamento estético**¹ de jovens do ensino médio em uma escola estadual chamada Gualter da Silva, ou simplesmente Gualter como será chamada daqui por diante, localizada no bairro do Moinho Velho (zona centro-sul de São Paulo). Como professor de Sociologia da instituição, procurei a partir e por meio desta pesquisa estabelecer vínculos com os estudantes ao som do rap e do jazz: duas linguagens musicais que foram propostas como modelos dialógicos de comunicação, em vista de seus elementos rítmicos que remetem à diáspora do Atlântico Negro – entre os quais está incluído o jogo de chamada e resposta ou *antífona*, de acordo com Paul Gilroy (2001).

Naquele ano em particular, o Gualter se encontrava em uma difícil situação que envolvia conflitos entre alunos, professores e gestores, reiterados por uma série de dispositivos responsáveis pela estigmatização da comunidade

1. Trata-se da tese *Rap e jazz na escola pública: um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de jovens do ensino médio*, defendida no ano de 2017 na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), com a orientação da Profa. Dra. Mônica G. T. do Amaral.

escolar como, por exemplo, os baixos índices obtidos em avaliações institucionais como o Índice de Desenvolvimento da Educação do Estado de São Paulo (Idesp)². Além disso, o contexto político era de acentuação do processo de precarização da escola pública, empreendida por meio de projetos como o da reorganização escolar³, que previa o fechamento de escolas e salas de aula, com a consequente diminuição da oferta de vagas na rede estadual de ensino, sobretudo para o período noturno e para estudantes adultos. Também deve ser mencionada a desvalorização da carreira do magistério, com salários considerados baixos para profissões com ensino superior completo⁴.

Neste contexto, uma das propostas da pesquisa foi promover o engajamento estético na arte musical do rap e do jazz, concebidos como modalidades dialógicas que politizam as relações intersubjetivas. A noção de engajamento estético é tributária da filosofia de Vilém Flusser (2011), para quem a arte é responsável pela “mediação do imediato”, isto é, revela virtualidades da cultura de modo a intervir concretamente na realidade efetiva, na medida em que publica a experiência privada do artista. Nesse sentido, a arte articula e expõe o conteúdo das relações em que o artista vive enredado, de modo a conferir profundidade à superficialidade dos vínculos intersubjetivos na contemporaneidade.

2. O Idesp avalia o desempenho das escolas com base nas pontuações dos estudantes em provas do Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar (Saresp), destinadas aos alunos dos últimos anos do ensino médio e fundamental. Para a composição da nota do Idesp, foram contabilizados os níveis de aprovação, transferência e evasão escolar, entre outros critérios.
3. Ainda em 2012 a Secretaria da Educação, presidida por Herman Voorwald, havia publicado um documento extenso intitulado *Reorganização do Ensino Fundamental e Médio*. Consta neste documento que um dos objetivos da reorganização foi elaborar “a forma mais adequada de organizar, nas escolas, os ciclos de aprendizagem, o tempo escolar, as áreas de ensino e sua distribuição na composição das matrizes curriculares de cada segmento do ensino, formas, espaços e modos de organização da recuperação dos alunos com dificuldades” (SÃO PAULO, 2012, p. 9). Assim, compreende-se que o projeto de reorganização em 2015 consistia apenas em uma das etapas de um amplo projeto já em andamento pelo menos desde 2012.
4. A política de bonificação por resultados consiste no pagamento de um determinado percentual do salário que varia de acordo com os índices obtidos pela escola no Idesp. No caso da não obtenção da nota mínima do Idesp de acordo com a média geral das escolas, ou no caso de a escola não atingir a meta individual – conhecida no momento da publicação da nota do ano anterior –, os professores e funcionários não recebem o bônus, como ocorreu no Gualter durante sucessivos anos.

Com base na noção de engajamento estético, foi proposta a abordagem do rap e do jazz nas aulas de sociologia como linguagens que veiculam elementos dialógicos em suas músicas, tais como a improvisação, a antífona ou jogo de chamado e resposta, e o suingue. Durante a pesquisa, os estudantes realizaram gestos que produziram vínculos de reconhecimento e alteridade: trouxeram de casa instrumentos musicais como o violão, gravaram músicas em aparelhos celulares, que foram amplificadas por aparelhos de som, e tocaram os instrumentos que antes estavam trancafiados em um depósito na escola. Eu, como professor do Gualter e músico baterista de formação⁵, trouxe meu instrumento musical para que ele fosse tocado no pátio da escola em um conjunto de aulas chamado “coisa de bater”, que seria a tradução literal de *Schlagzeug*, a bateria em alemão. Assim, constatamos o engajamento estético por meio da percussão do rap e do jazz, na medida em que os sons emitidos pela bateria reverberaram no espaço e tempo do Gualter como música para o ouvido dos jovens estudantes e como ruído para o funcionamento autômato da instituição escolar.

Os gestos realizados pelos estudantes do Gualter despertaram o meu interesse em compreender de modo aprofundado alguns dos princípios constitutivos do engajamento estético. Por isso, o objetivo do presente artigo é procurar por pistas que contribuam para elucidar o caráter dialógico de um pensamento que possui raízes na ancestralidade africana e é manifesto no e pelo rap e jazz. No entanto, em vez de procurarmos por essas pistas por meio das respectivas linguagens musicais, que foram extensivamente abordadas na tese e que aqui não serão comentadas, partiremos de um aspecto elementar compartilhado por diversos outros gêneros, especialmente o samba. Este aspecto é o gesto de batucar. Tal reflexão pode ser encetada por um trecho da letra da canção “Feitio de oração”, composta pelo poeta da Vila Noel Rosa e pelo sambista paulistano Vadico.

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio

5. Minha formação musical foi concluída em 2011 na antiga Universidade Livre de Música, atual Escola de Música do estado de São Paulo (Emesp Tom Jobim), no curso regular para adultos de bateria, como uma modalidade profissionalizante, embora sem o reconhecimento do Ministério da Educação.

Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia. (FEITIO..., 1933)

A letra desta canção, repleta de metáforas e imagens de afeto, suscita algumas questões que podem ser assim enunciadas: Por que não se aprende samba no colégio? O que é o privilégio do batuque? Evidentemente, por sua própria natureza musical e poética, a letra da referida canção não provê maiores explicações para aquilo que afirma, e suas imagens simbólicas poderiam ser interpretadas de maneiras diversas. Poderíamos, contudo, enfatizar alguns dos elementos tematizados em “Feitio de oração” que parecem ser constitutivos de uma constelação de pensamento singular, vinculada à ancestralidade da diáspora africana, a começar pela relação entre batuque e escola.

Para que possamos pensar o lugar do samba e do batuque no colégio, é necessário definir um sentido preciso de escola: em qual escola não se aprende a batucar? Seria na escola pública, universal e gratuita? Ou então, qual deve ser a finalidade da escola? Os pesquisadores de filosofia da educação holandeses Jan Masschelein e Maarten Simons (2013) problematizam a função social da escola em um contexto democrático. Segundo os educadores, uma das interpretações sobre o papel da escola inspirada na crítica de Hannah Arendt ao modelo dos Estados Unidos é de que tal instituição deve ser primordialmente um espaço mediador e de preparação para a vida pública na sociedade democrática, ou então “uma arquitetura social que nós [...] construímos e organizamos especificamente para ‘estranhos e recém-chegados’” (Ibid., p. 173).

Com a palavra arquitetura, os autores pretendem enfatizar tanto o espaço físico de prédios escolares quanto o caráter de regime disciplinar específico que classifica os jovens de acordo com sua origem social, fixando-os em diferentes posições de aprendizado. Isto significa que, de acordo com tal concepção, a escola deve servir como mediação entre a vida privada e a vida pública do jovem, formando-o de acordo com supostas competências e habilidades atreladas ao lugar que ocupa na hierarquia social. Caberia à escola manter os estudantes longe do perigo das ruas, como se os mesmos não dispusessem de repertório e conhecimento suficientes na infância e adolescência para atribuir sentido aos assuntos apresentados como componentes curriculares.

Os educadores holandeses afirmam que essa arquitetura escolar característica dos Estados Unidos é projetada para ensinar uma língua compartilhada aos não falantes (in-fantes), enquanto as pessoas detentoras de autoridade sobre o conhecimento da linguagem (como os professores) conferem arbitrariamente relevância para determinados conteúdos. Por isso, tal escola é concebida como uma espécie de “portão de entrada para o mundo público” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 180), que organiza o acesso do jovem ao conhecimento das linguagens compartilhadas, pressupondo que o não falante é potencialmente capaz de aprendê-la, embora “ainda não” tenha se apropriado dela durante sua permanência no espaço escolar. Assim sendo, a escola democrática possui um valor instrumental, sendo sua finalidade necessariamente exterior a ela mesma, ideia que pode ser sintetizada pela expressão escola-como-passagem.

Nesse sentido, a meta da escola é instrumentalizar o jovem para viver em uma sociedade democrática de modo a encontrar o seu devido lugar na arquitetura da esfera pública, o qual é determinado por sua origem sociocultural. Para que isso ocorra, é igualmente necessário o aprendizado de uma língua comum, a qual é pressuposta como desconhecida pelos recém-chegados (as crianças e adolescentes). Ou seja, a premissa básica é de que o jovem estudante é um estrangeiro e uma tábula rasa, e o aprendizado da língua comum, que presumimos ser as diferentes matérias do currículo, consiste em uma espécie de passaporte para a cidadania.

A concepção de escola acima esboçada contrasta com os princípios norteadores da pesquisa realizada no Gualter. Nela, os gestos dos estudantes não foram comparados ou avaliados de acordo com uma expectativa do que eles deveriam ser e ainda não são. Tais gestos, que consistiram em batucadas e improvisações rítmicas em instrumentos de percussão disponíveis na escola, foram concebidos como significativos por si e em si próprios, posto que são inerentes a experiências formativas diversas e igualmente incomensuráveis. Para melhor compreendermos o sentido atribuído às práticas que envolveram a percussão dos ritmos de jazz e rap como forma de engajamento estético, iremos retomar a letra de “Feitio de oração” e dedicar nossa atenção para uma outra metáfora, que é a ideia de que o samba “nasce do coração”.

O samba na realidade
 não vem do morro nem lá da cidade
 e quem suportar uma paixão
 sentirá que o samba então
 nasce do coração. (FEITIO..., 1933)

A expressão “o samba nasce do coração” pode ser interpretada como um complemento para os versos anteriores da letra de “Feitio de oração”, que afirmam que o “privilégio do batuque” não se aprende “no colégio”. No artigo ora apresentado, pretendemos sugerir que a ideia de que o batuque nasce do coração não é incompatível com uma determinada concepção de escola, que é a própria **escola de samba**.

A escola de samba nasce do coração

A expressão “escola de samba” possui uma curiosa história. O pesquisador e percussionista Oscar Luiz Werneck Pellon (2003, p. 54), também conhecido como Oscar Bolão, em seu livro/método de ensino de ritmos de percussão na música do Rio de Janeiro com o sugestivo nome *Batuque é um privilégio*, comenta a respeito dessa origem. Diz o autor que a primeira escola de samba “suruiu no bairro Estácio de Sá, Rio de Janeiro em 1928, com o nome Deixa Falar”. O compositor Ismael Silva teria sido o responsável por sugerir o termo “escola”, posto que, naquele bairro onde ele próprio residia, ficava localizada a Escola Normal – um prédio que abrigava o antigo magistério. Em vista da rivalidade com outros redutos do samba carioca, como a Mangueira, os sambistas do Estácio provocavam os demais afirmando que eles próprios eram os verdadeiros “professores” do samba. Isto significa que a ideia de escola de samba não se baseia (ao menos inteiramente) no paradigma da “escola normal”, tratando-se de uma espécie de uso anedótico do termo.

Assim, é provável que este uso possua relação com uma cultura ainda mais ampla, que remonta à ancestralidade da diáspora africana. De acordo com o pesquisador dos ritmos do Rio de Janeiro e percussionista Pellon (2003, p. 54): “a estrutura das escolas de samba é toda herdada dos ranchos carnavalescos. Abre-alas, alegorias, mestre-sala, porta-bandeira e até mesmo a apresentação dos enredos são copiados dos ranchos”. Isto significa

que a tradição das escolas de samba provém de agremiações denominadas ranchos, as quais possuem estreita relação com elementos alegóricos, religiosos e musicais vinculados a culturas diversas (africana, nordestina, nordestina e portuguesa). Tais elementos foram inspirados em tradições como a Congada, cerimônia que recria a coroação de um rei do Congo, com danças, cantos e jogos de caráter festivo e religioso.

Este breve comentário sobre a origem das escolas de samba faz alusão à história não apenas da transmissão do conhecimento do samba, mas do ensino do batuque em geral, ou, mais precisamente, do não ensino do batuque nas escolas públicas democráticas. Assim sendo, é necessário apresentar alguns princípios e noções que se articulam com a concepção de escola que possui como fundamento o ritmo produzido pelo som do batuque. O pesquisador e escritor brasileiro Muniz Sodré (2017, p. 88) oferece subsídios para refletir a respeito da possibilidade de pensar “a toques de atabaques”⁶.

Ainda nos primeiros capítulos de seu livro intitulado *Pensar Nagô*, o autor recupera a noção de **coração**, não como uma metáfora reivindicada por toda uma tradição de filósofos europeus à maneira de uma marca distintiva de sua cultura (uma idiosincrasia), mas como uma categoria compreensiva que alude ao pensamento de povos e culturas as mais variadas. Dentre esses povos, são particularmente ressaltadas pelo pesquisador as nações provenientes do complexo cultural situado na Costa da Mina (que abrange Nigéria, Togo e Benin), que são os grupos dos jejes e nagôs. Estes grupos foram escravizados, espoliados e assassinados durante a diáspora do Atlântico no final do século XVIII, quando desembarcaram no porto de Salvador, Bahia. Tais modos de pensar possuem tanto analogias com sistemas filosóficos hegemônicos quanto singularidades, além de se reportarem igualmente às grandes questões do cosmo e de serem pertinentes às problematizações da contemporaneidade. Assim, o escritor e pesquisador sugere que o pensamento nagô se traduz como **prática existencial**, ou então, como **pensar-vivendo**, em vez de **viver-pensando**.

Afirma Sodré (2017) a propósito de Hegel que o ilustre filósofo se refere à ideia de **coração** como se esta fosse uma característica exclusiva da cultura

6. Esta expressão é também o título do segundo capítulo do livro *Pensar Nagô* (2017).

alemã – uma idiossincrasia, portanto –, consistindo no modo invisível de apreensão do mundo sensível, ou seja, naquilo que preside à percepção do real, mas não é perceptível enquanto dado empírico. Tal noção encerra o sentido do **comum**, compreendido como vínculos sociais não visíveis ou palpáveis, mas que são constitutivos de qualquer experiência individual a partir da coletividade. Seria possível dizer igualmente que este conceito possui afinidade com a ideia de presença de uma ausência, ou nas palavras do autor, de uma “imanência despercebida”, ou ainda “tonalidade afetiva”, “sensível” e “laço invisível”. Em resumo, **coração** pode ser concebido como uma instância que transcende a dimensão empírica do **real**, sendo imanente à comunidade onde todos os membros se banham. Trata-se, portanto, de um **real**, ainda que esta corporeidade transcendental não possa ser apreendida ou represada.

O pesquisador brasileiro nos lembra que a ideia de coração está presente não só no pensamento hegeliano e na tradição filosófica dos gregos, mas em muitas outras constelações de pensamento, incluindo a dos nagôs. Portanto, não se trata de uma idiossincrasia. Em diversas regiões do globo, desde o Ocidente até a África, o corpo (tanto o físico quanto o espiritual) seria o microcosmo que guarda em si um virtual coração coletivo, “a partir do qual falamos quando dizemos ou fazemos algo de essencial no grupo humano em que vivemos e agimos como, por exemplo, pensar” (SODRÉ, 2017, p. 34).

Podemos concluir que a ideia de **coração**, por metafórica que possa ser, diz respeito a algo bastante concreto que é o corpo comunitário (corporeidade de acordo com o autor), se manifestando nas operações do sensível. Isto porque o **coração** é da ordem de um coletivo pré-individual. Ou seja, antes de poder ser percebido como algo concreto em sua substancialidade, constitui a condição sensível e inteligível do humano, uma vez que “não há sensação dos sentidos mesmos”, pois a “faculdade sensitiva não está em ato, mas apenas em potência” (AGAMBEN, 2007, p. 351-368 apud SODRÉ, 2017, p. 132).

Cabe ressaltar, ainda, que o samba “nasce do coração” e do Rio de Janeiro, mas também da Bahia, de onde provinham as “tias baianas”, as anfitriãs das festas de samba na Cidade Nova desde os primeiros anos da década de 1910. Embora exista uma série de controvérsias que envolve tanto pesquisadores quanto sambistas a respeito da origem do samba (algo que aqui não nos interessa), é provável que o batuque do samba, a partir das festas de Tia Ciata,

possua raízes ancestrais nos ritmos africanos e nagôs. Em vista disso, podemos supor que esse **coração** coletivo, como princípio dinâmico e potente, se inscreve na temporalidade não cronológica atinente ao espaço geográfico, atravessando sujeitos que manifestam sua pulsação por meio e a partir do gesto do batuque.

Resta-nos pensar, ainda, a relação entre o “coração”, que banha a coletividade com sua lógica imperscrutável – como a lógica do coração [*logique du cuer*] de Blaise Pascal (SODRÉ, 2017) – e a escola pública estadual, onde, por vezes, gestos como o batuque são desvalorizados porque não dizem respeito aos conteúdos curriculares e não correspondem às expectativas das autoridades escolares.

É emblemático o caso do próprio pesquisador Oscar Pellon ou, como é conhecido entre os batuqueiros, Oscar Bolão. Na parte final do método de percussão de Bolão, o musicólogo Carlos Didier (2003, p. 147-148, grifos do autor) escreve a biografia intitulada “Oscar Bolão, doutor em samba”, onde narra os seguintes episódios da vida deste percussionista:

De repente, sem ordem do diretor, o repique executou o toque de chamada. Bolão, seguindo o falso comando, fez o surdo vibrar. Metade da bateria entrou, metade ficou de fora. Waldomiro [mestre da bateria da Mangueira] saiu de dentro do alto-falante. Furibundo, correndo desajeitadamente, pois mancava de uma perna, aplicou ao músico do repique o castigo mangueirense: uma bordoadada com a baqueta na cabeça do infrator [...] em seguida, o mestre partiu em sua direção. Olhou bem dentro dos seus olhos: – *Tudo bem, você tá certo, pode ficar aí [...]* Por dentro, todo com medo, por fora, cheio de moral. Com Waldomiro na banca examinadora, Oscar passou no teste do surdo. São diferentes os diplomas do samba.

Ainda que possa ser criticada a severidade da atitude do mestre da bateria da Mangueira de “bater com a baqueta na cabeça do infrator”, simplesmente porque este se antecipou ao tempo de entrada do repique, podemos buscar outras formas de compreensão sobre o episódio narrado. Inicialmente, chama a atenção o tom prosaico com que o ritual de diplomação do samba é narrado. Constatamos que a entrega do certificado de graduação das escolas de samba consiste no veredito do mestre de bateria que poderia ser traduzido como algo do tipo: “sim, você está autorizado a tocar”.

O que pode ser considerado significativo neste acontecimento não é exatamente o que as palavras dizem por si próprias na frase “tudo bem, você tá certo, pode ficar aí”, mas como sua enunciação é **performativa**⁷: a prova final dos ritmistas da Mangueira é o **olhar frente a frente** com o mestre da bateria. É a experiência – ambivalente de **medo e moral** (no sentido de coragem, autoconfiança) – que serve ao ritmista como indício de que havia então conquistado o equivalente ao **diploma do samba**, dispensando qualquer prova formal que pudesse autorizá-lo como membro pertencente à escola. Trata-se, portanto, de um diploma que não pode ser ostentado como um passaporte, mas apenas realizado como gesto no instante mesmo em que é solicitado. Um sábio ensinamento que a escola de samba – em seu sentido poético – transmite à comunidade pode ser expresso, segundo a formulação de Sodré (2017, p. 96, grifos do autor), a propósito do pensar nagô e da filosofia em contexto africano como o Ubuntu, “o indivíduo é, sendo junto a *Outro*”.

Depreende-se do exposto que o sentido da escola de samba (concebida a partir da poesia de Noel Rosa e Vadico e da versão sobre a biografia de Oscar Bolão) é a continuidade do grupo, isto é, a escola de samba possui finalidade em si mesma, diferentemente da escola-como-passagem descrita por Masschelein e Simons. A ideia de coração, que aqui pressupomos ser fundamental para a escola de samba, de acordo com o pesquisador e escritor brasileiro possui afinidade com a noção de *Arkhé*, palavra de origem grega, cujos significados possíveis são tanto **origem** quanto **destino**. No âmbito da filosofia, este termo designa um modo de pensar “segundo o todo” que, por sua vez, possui analogia com configurações simbólicas de outras partes do mundo e, particularmente, com o pensamento nagô.

***Arkhé*, arquivo e repertório na escola**

De acordo com Sodré (2017, p. 83), *Arkhé* consiste no princípio de expansão de uma origem, entendida não como um começo absoluto, cronológico,

7. Muniz Sodré se baseia na teoria dos atos de fala de J. L. Austin para abordar o conceito de performatividade, distinguindo enunciado performativo de enunciado constativo. Diferentemente do enunciado constativo, que visa descrever a realidade (de modo verdadeiro ou falso), o enunciado performativo ele mesmo produz um acontecimento. Deste modo, performatividade consiste na ideia de que o enunciado faz ou pretende fazer aquilo que enuncia.

mas como “protodisposição originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a conaturalidade ou o copertencimento entre corpo e mundo.” Desse modo, a *Arkhé* deve ser compreendida como um princípio constitutivo da linguagem – e, portanto, do pensamento – na qual **origem** e **destino** estão imbricados.

A fim de demonstrar a articulação entre *Arkhé* e categorias do pensamento e da linguagem de povos como a nação nagô, o autor delinea uma analogia com a figura da **diátese média** a partir da semiologia, distinguindo-a da **diátese ativa**, atinente ao pensamento hegemônico. O enunciante da **diátese ativa** (voz ativa) se caracteriza como sujeito cujo processo verbal se realiza de maneira exterior a ele próprio. A título de exemplo, o autor cita o sacerdote que se sacrifica em nome de Deus. Na **diátese média**, por sua vez, o processo verbal se realiza **no** próprio sujeito – o sujeito que sacrifica a si próprio. Além disso, a diátese média não é reflexiva, pois a ação não é concebida em termos de causalidade, onde o sujeito completa e sofre a ação, mas, em vez disso, a ação é completada em si mesma. Outro exemplo evocado pelo pesquisador brasileiro para elucidar o uso da diátese média na criação literária é o de Flaubert. De acordo com Sodré (2017, p. 73), o ato criativo do escritor francês foi enunciado nos seguintes termos pelo mesmo: “eu sou o homem-pena, eu sinto por ela, por causa dela”.

A partir da ideia de diátese média, Sodré (2017, p. 81) afirma o seguinte: para povos de diversas culturas – hindus, chineses, africanos – o processo verbal de pensamento “perfaz-se no interior da pessoa, entendida em sua unidade com a comunidade, o que solicita o corpo, tanto individual quanto comunitário (a corporeidade) como âncora fundamental”. Disto se segue que a **diátese média** da *Arkhé* conduz ao transbordamento das estruturas da representação, recusando o pensamento binário e dualista. Pela potência deste pensar que não se reduz meramente à fala e escrita, a *Arkhé* se faz sentir como irradiação de uma potência que, em seus modos de comunhão, integra vivos e mortos, ou mesmo pessoas e não pessoas (sujeito e objeto).

É necessário ressaltar, ainda, as afinidades e tensões que o conceito de *Arkhé*, do modo como foi interpretado por Sodré, possui com o conceito de **arquivo**: palavra que, como podemos supor, provém deste mesmo termo grego. A concepção de arquivo como espaço privilegiado da memória coletiva

no mundo ocidental – na forma de documentos, mapas, textos, restos arqueológicos etc. – é problematizada pela pesquisadora Diana Taylor (2013). A autora põe em relevo a diferença entre as ideias de **arquivo** e **repertório** a partir de debates sobre os múltiplos sentidos de **performance** que tem envolvido áreas do conhecimento diversas, tais como a Antropologia e as Artes Cênicas, de modo a demonstrar as potencialidades metodológicas e cognitivas implicadas em práticas daquilo que veio a ser o campo de estudos da Performance. É com base em tais práticas e debates que Taylor (2013, p. 45) sugere o conceito de performance no sentido de “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão do conhecimento”.

Para compreender a diferenciação entre arquivo e repertório, Taylor (2013) remonta ao período da colonização de países da América Latina (como o Brasil), no qual a escrita havia sido legitimada em prejuízo de outros modos de transmissão da memória, como rituais e “práticas sociais cotidianas incorporadas”. Práticas não verbais (como o batuque no nosso caso) não eram consideradas formas válidas de conhecimento. Em alguns casos, essas práticas eram até mesmo proibidas, por serem consideradas idólatras ou subversivas.

A pesquisadora procura demonstrar que a concepção vigente de arquivo consiste na oposição entre memória arquivar – de materiais supostamente duradouros – e repertório, subentendido como efêmero (assim como a língua falada). Enquanto a memória arquivar separa fonte do conhecimento e conhecedor no espaço-tempo, o repertório diz respeito à memória incorporada, isto é, aos gestos e enunciações performativas que não dissociam conhecedor e fonte de conhecimento – sendo estas ações, no entanto, efêmeras e não reproduzíveis. O que não quer dizer que o arquivo pensado como memória arquivar consista no oposto do repertório. Afinal, como a pesquisadora dos estudos da Performance nos lembra, há práticas incorporadas relativas ao repertório que são arquivadas na forma de documentos, assim como há elementos do arquivo que podem ser deslocados de seu contexto em ações performativas. Trata-se, sobretudo, de ênfases diferentes sobre o modo como epistemologias distintas produzem estratégias e táticas singulares que concernem à comunicação intergeracional.

Constatamos, portanto, certa afinidade entre as proposições de Taylor (2013) e de Sodré (2017), no sentido de que a *Arkhé* consiste em um princípio

fundamental de transmissão de uma memória coletiva incorporada nos atos performativos que, por sua vez, não são armazenáveis ou separáveis no tempo e espaço de quem os realiza. Por fim, cabe salientar que Sodré confere ao ritmo uma importância fundamental para o princípio da *Arkhé*. Isto porque, no pensamento nagô, a música e suas imagens sonoras auditivas e táteis produzem um senso de orientação do sujeito inserido em uma coletividade por seu caráter vibratório. Assim, o elemento musical rítmico (de modo mais pronunciado que a melodia e a harmonia) é o responsável por capturar forças sonoras, constituindo-se como uma espécie de operador da passagem de um tempo-espaço a outro. Na medida em que o ritmo dispõe temporalmente sons com qualidades distintas (que podem ou não ser alturas melódicas, como as notas dó, ré etc.) em uma determinada sequência, promove a contenção e ordenação quantitativa do movimento da música.

O ritmo, portanto, movimenta e é movimentado por uma medida interna – em vez de externa, como no caso do metrônomo – sendo ele próprio um espaço vazio e aberto a outras marcações. Por sua potência interna e dinâmica, além de constituir um princípio real e não palpável de vinculação de elementos singulares que são os sons, o ritmo é o fundamento da *Arkhé*, assim como o pulsar é o fundamento do coração. Daí a provável origem da popular frase: “a bateria é o coração da escola de samba.” Pelo exposto, a *Arkhé* nos proporciona pensar a **memória** da escola de samba como **repertório**, em contraste com a ideia de memória arquivada que separa conhecedor e objeto do conhecimento. Isso porque a **origem** e o **destino** da escola de samba é ela mesma, com seu ritmo pulsante da batucada.

O batuque na escola pública e o engajamento estético

Retornando ao exemplo do percussionista e pesquisador Oscar Bolão e à letra de “Feitio de oração”, podemos inferir que o **ser** batuqueiro é meio e finalidade da ação de batucar, e alguém só é batuqueiro **sendo** junto à escola de samba. É no samba que se aprende a sambar, é no batuque que se aprende a batucar. Isso porque o samba nasce e permanece no coração onde

mora como memória ancestral, como *Arkhé*. Deste modo, a escola também pode ser concebida como origem e destino dos gestos.

A partir dos exemplos acima, pretendemos acentuar o fato de que a escola de samba pode veicular o princípio da *Arkhé*, conforme se evidencia na metáfora o **samba (e o batuque) nasce do coração**. De modo que podemos não compactuar com a máxima de Noel e Vadico: “ninguém aprende samba no colégio” somente se entendermos colégio e coração como coisas distintas. É preciso, portanto, fazer o coração da escola pulsar, e este pulso pode ser o ritmo do batuque.

A ideia de promover batucadas no Gualter tinha o propósito de desprogramar os gestos dos jovens do ensino médio. Isso porque a batucada é concebida como gesto que nasce do coração, performado no aqui e agora, significativo por si mesmo. O som que vibrava no e por meio dos instrumentos de percussão **era** o estudante, era o professor, era cada pessoa singular – como na **diátese média**. Criou-se, assim, o “professor-que-batucava”, “o estudante-que-bate-no-tambor”, de maneira que cada pessoa era reconhecida mútua e igualmente em seus gestos.

Cada batuqueiro era uma passagem entre margens, como é o próprio ritmo batucado, pensado como medida interna do tempo. Deste modo, foi evidenciado nas atividades propostas e gestos de alteridade mediante o ritmo, como se ele pudesse nos orientar para um comum. O batuque, seja ele do samba, do jazz ou do rap pulsa o ritmo do coração de uma memória coletiva em cada gesto singular.

Referências bibliográficas

- DIDIER, Carlos. Oscar Bolão, doutor em samba. *In*: PELLON, Oscar Luiz. **Batuque é um privilégio**: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. p. 147-148.
- FEITIO de oração. Intérpretes: Francisco Alves e Castro Barbosa. Compositores: Noel Rosa e Osvaldo Gogliano. *In*: O CANTOR eclético. Intérpretes: Francisco Alves e Castro Barbosa. [S. l.]: Odeon, 1933. 1 disco 78 rpm, faixa 5.
- FERREIRA, Tiago Lazzarin. **Rap e jazz na escola pública**: um estudo sobre a formação cultural e o engajamento estético de jovens do ensino médio. 2017. Tese

- (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FLUSSER, Vilém. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes, 2001.
- MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **A pedagogia, a democracia, a escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- PELLON, Oscar Luiz. **Batuque é um privilégio**: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação. **Reorganização do ensino fundamental e do ensino médio**. São Paulo: Coordenadoria de Gestão da Educação Básica, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2Xmzd3B>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



Forma livre

À MESA: NÓS

ON THE TABLE: US

EN LA MESA: NOSOTROS

Kenia Dias

Kenia Dias

Doutorado em Comunicação e Semiótica
em andamento na Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo (PUC-SP). Linha
de pesquisa: Processos de Criação na
Comunicação e na Cultura. Orientadora: Cecilia
Salles. Bolsista da Capes/CNPq. Diretora,
performer e professora de artes cênicas.

Resumo

Este ensaio pretende analisar o objeto-sujeito Mesa do Grupo Galpão, de Minas Gerais como uma possível materialidade para o que podemos chamar de diário, agindo como uma espécie de canteiro documental do grupo, com informações espaciais, verbais, temporais e gráficas que, entre tantos desafios e (re)existências, luta contra o esquecimento de processos. Com um suporte de ferro e um tampo largo e quadrado de madeira gasta, a Mesa, aqui, será analisada como um código móvel em diálogo com as reflexões que compõem o diário *Perto*: um diário de montagem (ainda não publicado), escrito pelo ator e fundador do grupo, Eduardo Moreira, cuja escrita aconteceu durante o processo de criação da peça *Nós*, dirigida por Márcio Abreu. O diário também será analisado com o poema-escritura em processo *A Mesa*, de Francis Ponge, o livro *A poética do espaço*, de Bachelard, e a teoria de redes de criação de Cecilia Salles.

Palavras-chave: Diário, Criação em rede, Grupo Galpão.

Abstract

This essay aims to analyze the being-object Mesa do Grupo Galpão, from Minas Gerais as a possible materiality to what we can call a diary, acting as a documental field of the group with spatial, verbal, temporal and graphics information that, between so many challenges and (re) existences, fights against the forgetfulness of processes. With an iron support and a big old waste wood cover, Mesa will be analyzed as a mobile code in dialogue with the reflections that make up the diary *Perto: a compositional diary* (not yet published) written by the actor and founder of the group, Eduardo Moreira, whose writing happened during the process of mounting the play *Nós*, directed by Marcio Abreu. The diary will also be analyzed with the in-process poem, *A Mesa*, by Francis Ponge, the book *A poética do espaço*, by Bachelard, and the theory of the creation network, by Cecilia Sales.

Keywords: Diary, Network creation, Galpão Group.

Resumen

El presente ensayo pretende analizar el objeto-sujeto Mesa del Grupo Galpão, de Minas Gerais, Brasil, como una posible materialidad para lo que podemos llamar de diario, actuando como una especie de cantera documental del grupo con informaciones espaciales, verbales, temporales y gráficas que, entre tantos desafíos y (re)existencias, lucha contra el olvido de procesos. Con un soporte de hierro y una superficie ancha y cuadrada de madera vieja, la mesa, aquí, será analizada como un código móvil en diálogo con las reflexiones que componen el diario *Perto: un diario de montage* (aún no publicado), escrito por el actor y fundador del grupo, Eduardo Moreira, cuya escritura ocurrió durante el proceso de montaje de la pieza *Nós*, conducida por Marcio Abreu. El diario también será analizado con el poema-escritura en proceso *A Mesa*, de Francis Ponge, el libro *A Poética do Espaço*, de Bachelard, y la teoría de redes de creación, de Cecilia Salles.

Palabras clave: Diario, Creación en red, Grupo Galpão.

À mesa. Nós.

A mesa. À mesa. Com um suporte de ferro, um tampo largo e quadrado de madeira gasta, com escritos, desenhos e rabiscos feitos à mão e caneta, a Mesa do Grupo Galpão¹ é como um micromundo dentro da macroestrutura/sede da companhia em Belo Horizonte (BH). Micro por ser um espaço íntimo, do ofício, da artesanía, onde reflexões, ideias, planos, devaneios, ensaios, leituras e estudos de textos acontecem. Ela abarca intuições e pensamentos soltos por meio de registros escritos em seu tampo aleatoriamente. Uma outra materialidade para o que podemos chamar de diário: “Sentamos em volta da nossa velha mesa do Galpão de tantos anos, já marcada por tantos rabiscos, desenhos, pensamentos dispersos...”, escreve Eduardo Moreira (2016). Está sempre lá na sala de ensaio, madeira orgânica, viva. O tempo está nela: quinas gastas, escritos antigos, novos, vários processos foram discutidos e

1. Com uma trajetória que se aproxima dos quarenta anos de (r)existência, o grupo marca definitivamente a história do teatro brasileiro por meio de dezenas de montagens, publicações, prêmios nacionais e internacionais.

vivem ali aos nossos olhos. Ao seu redor cabem muitos para reunir e digerir processos e projetar uns tantos outros.

Figura 1 – Registro da Mesa realizado pela autora no Galpão, em Belo Horizonte

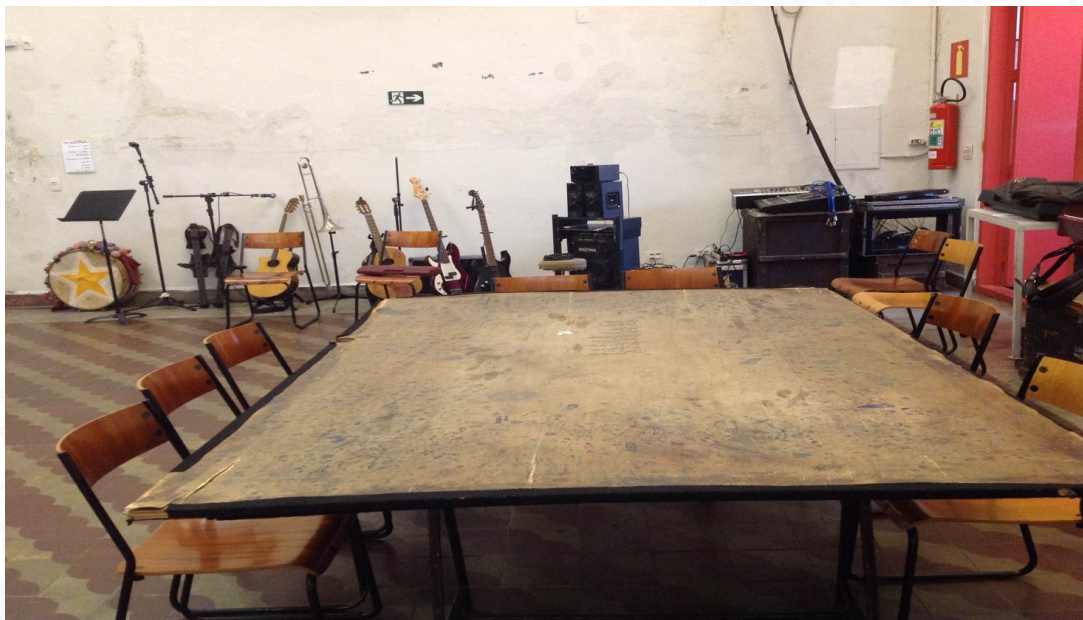


Foto: Guto Muniz

Bachelard (1993, p. 91) discorre poeticamente sobre a gaveta, os cofres e os armários de uma casa como “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta,” em que esses “objetos” se tornam sujeitos, ou objetos-sujeitos, mistos que “têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.” A Mesa do Galpão que se mistura com os integrantes do grupo, é também protagonista no dia a dia de trabalho e de criação. Traz em si a dimensão da vida íntima que se interpenetra com a vida pública, do ofício do grupo. É desviante, não tem exatidão, pois está para além de sua eficiência – ser uma mesa – e se expande na dinamicidade de ideias, traços e ações de uma criação em rede, ora sendo diário, ora plataforma de ensaio, espaço de reflexão e, até mesmo, um ato público – quando começa a fazer parte, em 2018, da intervenção Rolê – uma ação realizada ao longo de um trajeto feito a pé, no qual a Mesa e cadeiras são carregadas pelo elenco por entre as ruas da cidade de Belo Horizonte². Em determinados momentos do trajeto, a Mesa é colocada no chão da rua e atores e passantes se juntam ao seu redor para conversar sobre assuntos diversos. Nessa conversa, escrevem, também, seus nomes,

2. Intervenção criada, juntamente, com a pesquisadora e performer Eleonora Fabião.

rabiscos e intuições no tampo de madeira. A força política dessa ação é de grande impacto, pois provoca o encontro entre desconhecidos que conversam e refletem sobre temas pertinentes da atualidade brasileira. Na foto abaixo, acontecia em Belo Horizonte um ato de professoras e professores da rede pública de ensino que não foram recebidos pelo, então, prefeito da cidade. A Mesa se tornou o palanque de discursos, conversas e palavras de ordem. Ela, a Mesa, sai de sua macrossede, localizada na Rua Pitangui e caminha ao encontro de outras ruas, corpos, conversas e rabiscos.

Figura 2 – Registro da Mesa em ato de professores em Belo Horizonte



Foto: Guto Muniz

O mais curioso é que o objeto-sujeito Mesa era, antes, um muro que separava o espaço de dentro e de fora durante as gravações do documentário *Moscou* dirigido por Eduardo Coutinho no teatro do Galpão Cine Horto (BH), em 2008, no qual todo o elenco da companhia participou. Saltando de 2008, quando a Mesa era muro, para 2018, quando a Mesa já é mesa, segue um trecho escrito pela atriz Lydia del Picchia durante o processo, agora, da peça *Outros* que estreou em outubro de 2018 em Belo Horizonte dirigida, novamente, por Márcio Abreu³. Na ocasião, o diretor solicita ao elenco um exercício sobre a Mesa, que por sinal, desembocou na ação Rolê, citado no parágrafo anterior.

3. Nessa montagem, a autora assina Direção de Movimento e Colaboração Artística.

Derrubado o muro, ele veio a se transformar em mesa... e essa mesa, novamente, se transmutou em tela, porta, palco, livro. Portanto, essa mesa é para mim um símbolo de mudança, de transformação... aqui estão anos de registros! Procurando bem, a gente encontra nomes, datas, gritos de guerra, desenhos, personagens, figurinos, cenários... (Anotações no diário da atriz)

Se, por um lado, Bachelard discorre sobre o objeto-sujeito como aquele no qual a vida se instala para além de sua objetificação, Ponge (2002) esculpe a carne do objeto mesa fazendo-a ressoar em seu poema-diário de escritura *A Mesa*.

7 de junho de 71

corrigido depois prosseguido

em 9-6-71

Eis por onde se deve começar (pois sei agora, por experiência várias vezes renovada: é a madeira e sua sonoridade que surgem para mim cada vez que re-cismo na mesa)

Amo, admiro e respeito

O som imperativo, breve, mas surdo, da (*que produz*) madeira.

...

Quando é batida

Quando se faz com que reaja

Quando se exige dela que fale

Que faça ouvir sua voz.

...

e assim sua voz é mais ou menos séria ou grave tábua mais ou menos espessa (PONGE, p. 265)

Tanto em Ponge (2002, p. 26), quanto em Bachelard, os objetos são poéticas que se movem e que restituem a palavra ao mundo mudo dos objetos. Não há cronologia, mas a indeterminação das fronteiras entre o tempo, o espaço, a materialidade e a memória do objeto. Em seu poema, Ponge nos convoca a pensar o que é a mesa enquanto coisa? E o que significa ser enquanto coisa? (Ibid., p. 70).

Sua mesa é justamente um laboratório de pesquisa científica e uma oficina (consistindo o papel do artista-operário efetivamente em construir uma oficina) na qual se imaginam as coisas tais quais essas se observam da maneira mais exata [...] Ponge não se interessa precisamente pela

verdade da coisa. Interessa-se pela nominação das coisas do mundo sensível, nominação que se inscreve na variedade e rejeita a identidade ou o monismo [...] o seu poema se situa naquele lugar que escapa às definições (Ibid., p. 71)

Essa escapada para fora das definições nos direciona à Mesa do Galpão, que é um diário em processo com ritmos imprevisíveis, quase impossível de descrever. É uma mesa-acontecimento que leva em conta os processos por meio de grafias e desenhos heterogêneos que se desenvolvem em função de ideias, intuições e planejamentos de determinados momentos que nem sempre são perceptíveis em um primeiro olhar. Poderíamos dizer que a Mesa do Galpão é uma espécie de canteiro documental (Ibid., p. 99) do grupo com informações espaciais, verbais, temporais, gráficas e materiais que, entre tantos desafios e (re)existências, luta contra o esquecimento dos processos. É o objeto-prazer que “proporciona o desenrolar da bobina da memória sensível” (Ibid., p. 104), nos lançando na movência do mundo.

Figura 3 – Registro da Mesa realizado pela autora no Galpão, em Belo Horizonte



Foto: Guto Muniz

Assim como a Mesa do Galpão é um registro do tempo/espço dos processos com possibilidades de escavação, Peter Brook, no documentário *Brook by Brook: portrait intime* (2004) dirigido por seu filho, Simon Brook, fala sobre as paredes de sua sede (desde 1974), o Théâtre des Bouffes du Nord situado

em Paris. Com as paredes descascadas, a cada nova montagem, cores são exigidas. Mas, para Brook, trocar de cor não significa, simplesmente, pintar por cima e apagar a memória da montagem anterior. Ao contrário, o esforço é fazer com que as cores sobrevivam, mesmo que em camadas profundas. É um trabalho extraordinário e muito detalhado por parte da equipe de cenógrafos. Brook se refere à afetividade existente nas paredes com suas multicores que sobre-vivem, que dialogam entre si tempos, espaços, memórias:

São como rugas de um rosto. É algo muito precioso!... O teatro tem uma alma. Se pintássemos ele de dourado a alma acabaria... A vida está marcada nas paredes do teatro, onde se percebe o vivido fazendo desse espaço, ao mesmo tempo, um espaço funcional e humano. Quando algo é vivo e indefinido, fala por si só. (BROOK, 2004, tradução da autora)

Nas paredes do teatro de Brook, há conversa de temporalidades, entre montagens. Uma outra espécie de espaço-tempo de diário e de dicionário de processo, no qual memória e imaginação não se deixam dissociar (BACHELARD, 1993). O objeto-sujeito Mesa do Galpão, o diário-escritura *A Mesa* de Ponge, ou as paredes-rugas de Brook são como cantos no processo artístico desses artistas – “sou o espaço onde estou” (Ibid., p. 146) –, constituem o dia a dia de trabalho e revelam concretamente os valores dessas materialidades que, além de serem experiências poéticas múltiplas, incertas e repletas de transformação, por isso, vivas são, também, pensamentos em movimento, em ação, em processo.

Notas de um exercício na Mesa:

Em volta da mesa, os atores dedicam-se a selecionar mais oito possíveis ações desenvolvidas durante a feitura da sopa. Meu “personagem” olha a mesa, bebe água e pega o prato com a pimenta, começa a picar a pimenta e, depois de um tempo, percebe que a pimenta começou a dar alergia na sua mão. (MOREIRA, p. 182)

Paulo André: Quer uma água?

Teuda: Quero.

Chico: Traz uma para mim também.

Eduardo: Tá se sentindo bem?

Lydia: Quer que ajude a trazer as coisas?

PA: Deixe que o alho e o gengibre eu gosto de picar.

CH: Antes de começar, eu queria dizer que eu trouxe uma câmera e eu queria gravar.

Júlio: Você quer gravar por quê?

CH: Nossa última sopa. Nosso último encontro aqui nessa mesa.

(Ibid., p. 90, em 20/07/2015)

Notas sobre a Mesa

A Mesa

Tábua (de matérias)

Tela

Tavolatura

O leito, a mesa

Horror da mesa de restaurante: isso é ignóbil

Mesa do altar

Deve ser arrastada ou carregada=ela não se desloca sozinha (é isso que é simpático nela. Fiel mas deve-se ir a ela)

A mesa é uma amiga fiel mas para tanto deve-se ir a ela

Ela não se desloca sozinha.

(PONGE, 2002, p. 195)

A Mesa do Ponge e a Mesa do Galpão mergulham em si. A primeira se situa na não dicotomia entre processo e obra, gerando um jogo de encenação da escritura no espaço gráfico (PONGE, 2002, p. 101), exigindo do leitor um olhar múltiplo, sujeito a diferentes interpretações. “Saindo das categorias lógicas do tempo e do espaço, Ponge se instala em uma região onde a movência do mundo é primeira” (Ibid., p. 78) e nos possibilita refletir sobre o que é a coisa, ou o que é o homem? (Ibid., p. 77). A coisa-mesa de Ponge ocupa lugares e tempos infinitos, sem fronteiras definidas, assim como, a coisa-homem.

Voltar, ruminar, reescrever o corpo pelo qual passam as coisas. A mesa terá servido de apoio ao corpo do escritor. A mesa comum é a coisa de Francis Ponge, por isso a necessidade de uma “poesia” encomiástica que tente encenar a primitividade do ente. (Ibid., p. 78)

Da mesma forma que a Mesa de madeira do Galpão já foi muro, porta, palco e livro, a Mesa de Ponge traz em si o tempo e o espaço da página, da porta e do muro:

O Muro, A Mesa

[...] O homem debruçado sobre sua escrivaninha (eu, geralmente, a levanto quase verticalmente até meus olhos) a impressão de erguer algo para barrar, limitar seu horizonte. Cada linha como uma barreira ou uma carreira de pedras ou de perpianhos ou de tijolos cuja sucessão (horizontais sobre horizontais), constituirá o muro, a página escrita... Mas, que digo: “erguer”?

(se contrói)

O estranho é que a página se estrutura de cima para baixo, ao (*opera*) contrário do muro. O escrevedor trabalha, em sentido contrário do pedreiro. Talvez se pudesse inferir daí que o muro é a página nua, branca e que o escrito é feito para anular (de cima para baixo), riscar, destruir o muro, transformar o muro em abertura (em porta aberta)... (PONGE, 2002, p. 247)

Ponge parte da extrema objetividade da mesa, de um único objeto, para a inesgotável variedade de mundo que se encontra nela mesma. Descentraliza o homem do mundo das coisas, tornando-o coisa, enquanto torna a mesa, humana, sem deixar de ser coisa. Coisa-mesa e coisa-homem são matérias do tempo e do espaço da experiência compartilhada entre madeira, rasuras, correções, palavras, órgãos, pés, consolos e um tanto de outras coisas-paisagens: nos lança na dimensão da observação atenta dos fenômenos.

Nos aproxima poética e concretamente do objeto-sujeito, ou coisa-mesa do Galpão no cotidiano dos processos do grupo. A madeira gasta que fica sob um suporte de ferro traz em si a força do ateliê e do “inacabamento perpétuo” (PONGE, 2002, p. 21), interminável. O testemunho de cotovelos, pernas cruzadas, apoios, ensaios de textos, atos performáticos, cenas, músicas, reuniões, grafias, desenhos, pesos, dimensões de corpos e gestos variados esculpem a sua matéria visível e invisível (tão visível que desaparece) que, mesmo forte em presença, ainda assim, é silenciosa, o que não impede de, ali, haver discurso. Podemos dizer, portanto, que a Mesa do Galpão é movimento que, por sua vez, impulsiona pensamento e imaginação em si e nos outros e, por isso, resistência. Materialidades que resistem são materialidades que imaginam e rejeitam pensamentos repetitivos e de senso comum, de forma a lançar saltos e metáforas (TAVARES, 2013, p. 274) no pensar.

Se em Brook as paredes-rugas são camadas de tintas que subjetivam o tempo e o espaço, se em Ponge, a mesa escritura desarticula as hierarquias

entre palavra e sentido e nos questiona se os objetos precisam do homem para estar no mundo, podemos dizer que a Mesa do Galpão nos faz indagar se é ela que nos faz ou se somos nós que a fazemos. Mas, talvez, ela própria responda: “nos fazemos enquanto nos habitamos” (BACHELARD, 1993). A Mesa é desvio, é espanto. É juntar funções e experiências. É eliminar separações. É em si uma rede de relações humanas que tem a força do imaginar.

Paulo André: Você pegou seu limão?

Júlio: Peguei.

Eduardo: E a senhora? Fez boa viagem?

Teuda: Foi boa. Aquelas coisas... fui dormindo daqui até lá.

Chico: Ah, a senhora podia repetir? Isso é típico.

TE: O que? Adorei a cidade. É linda.

E: O que eu posso picar?

PA: Acho que pode ser a pimenta.

Toninho: O importante é ter as mãos limpas! Todos!

TE: A minha já está! Eu lavei!

E: Mas, é engraçado, não é? Você agora não visita mais nada...

Lydia: Vou ficar com a cebola...

(Transcrição do texto da improvisação feita por Eduardo Moreira (2016) em 20/07/2015)

Figura 4 – Cena da peça *Nós*



Foto: Guto Muniz

Ao analisar o diário, é interessante constatar que a Mesa, entendida pela perspectiva do objeto-sujeito, é apenas uma vez citada como tal: “Sentamos em volta da nossa velha mesa do Galpão de tantos anos, já marcada por tantos rabiscos, desenhos, pensamentos dispersos”, escreve Eduardo no início do diário. Depois disso, não há citação nenhuma, a não ser, implicitamente, quando se decide e se estuda por meio de escritos, improvisos e cenas a ação central da peça: fazer uma sopa coletivamente a sua volta. Ou seja, o que traz visibilidade à mesa é a ação central, quando aí, sua materialidade e poética se faz. Como se fosse preciso esquecer-la para que ela pudesse acontecer como objeto-sujeito no processo/obra do grupo.

Na peça, a Mesa, porém outra, pois, feita para cena com medidas e materiais diferentes, como já dito, é o centro da ação cênica. É nela, com ela e em volta dela que os atores preparam a última sopa que é servida à plateia, enquanto compartilham situações de intolerância e convivência com a diferença.

Paulo: Dessa vez comprou ervilha em vez de lentilha.

Lydia: Ervilha é bom também.

Pa: É bom também. Cozinha mais rápido.

Ly: É, cozinha mesmo.

Pa: Ela periga de desmanchar.

Teuda: Você sabe que eu gosto de fazer: pegar aquela ervilha congelada e, quando ela desmancha naquele caldo, eu joga na fritura, ela vira aquelas bolinhas, que estouram quando você come.

Pa: Vocês não vão picar nada não?

Chico: Já estou aqui a postos.

Eduardo: Eu acho que essa é uma questão grave.

Pa: Qual?

Edu: Essa limitação, essa preguiça.

(Trecho da transcrição do texto da improvisação, 30/07/2015)

Do interior da macrossede na rua Pitangui, em BH, aos palcos e cidades diversas nas quais a peça faz temporada, a Mesa, aqui, é um código móvel que faz parte da tessitura das relações que constituem o processo/obra (SALLES, 2014) da peça. Mas é importante salientar que tal tessitura não se restringe a essa montagem em específico, mas se expande, como

vimos, no longo histórico de processos de criação e jornadas de trabalho do grupo. Composta por múltiplas ações, tal tessitura exige movimento quase nunca harmônico e jamais linear, mas em rede.

Salles (2014, p. 27), ao analisar processos, expande e integra a teoria da complexidade à teoria de redes de criação que “abrange a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos”. Dinamicidade, mobilidade, não fixidez, plasticidade, inacabamento, movimento dialético entre rumo e incerteza que gera trabalho, decisão e linhas de força, tendências como campo gravitacional do artista, mudança de rumo, critérios, acaso, autonomia, como vimos no Capítulo 1, são algumas das múltiplas ações que configuram um processo de criação, onde a não linearidade se faz presente, por isso, em rede. Em diálogo com a definição de rede proposta por Musso e da complexidade exposta por Morin (2015), Salles cria uma perspectiva plural e inédita para entendermos como se constrói um objeto artístico a partir mais das interpretações (por parte do crítico de processo) que relacionam as ações do que, somente, de descrições de etapas e acontecimentos de um processo. Dessa forma,

o processo de criação está localizado no campo relacional [...] sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é gerado e gerador, e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. (Ibid., 2014, p. 26)

Entender, portanto, que um processo de criação em rede é relacional, nos afasta das polarizações entre início e fim, processo e obra, inspiração e técnica, grupo e indivíduo, vida e arte, e nos localiza em um campo instável, não segmentado, norteador de incertezas, memórias, prospecções, vulnerabilidades e, fundamentalmente, em um campo onde a continuidade é potência e impulso gerador de movimento dos processos. O pensamento relacional fortalece o diálogo com processos anteriores, como vimos no objeto-sujeito Mesa, enquanto traz transformação e novas formulações sobre o ato criador (Ibid., p. 36), assim como convoca os acontecimentos do presente, da atualidade a se tornarem poética na cena.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BROOK, Simon; BROOK, Peter. **Brook by Brook**: portrait intime. Strasbourg: Arte Éditions, 2004. 1 DVD.
- MOREIRA, Eduardo da Luz. **Perto**: um diário de montagem. Texto inédito. 2016. No prelo.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SALLES, Cecília. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2014.
- PONGE, Francis. **A Mesa**. Tradução e apresentação de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- TAVARES, Gonçalo. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Córdova: Editorial Caminho, 2013.

Recebido em 13/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019



MEMÓRIAS DE MÃE E FILHA

MOTHER AND DAUGHTER MEMORIES

RECUERDOS DE MADRE E HIJA

Andréia Nhur

Andréia Nhur

Bailarina, atriz, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (com estágio doutoral pela Université de Paris 8) e graduada em dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua pesquisa artística transita entre dança e teatro, com enfoque em estudos da memória, do corpo e da voz, em colaboração com os coletivos Pró-Posição Dança e Katharsis Teatro.

E-mail: andreianhur@usp.br

MEMÓRIAS DE MÃE E FILHA

OU

DANÇAS PARA LEMBRAR

Este texto-documento traz diferentes fases do Grupo Pró-Posição Dança em suas investigações artísticas no campo da historiografia e da memória. Arquivos, depoimentos, gestos citados e lembranças evocadas pelo movimento anunciam uma dança traçada pelos fluxos de memória entre mãe e filha artistas.

Em 2007, *Swan-corpo adaptado*, solo desenvolvido por mim, com colaboração artística de minha mãe, Janice Vieira, e iluminação de meu pai, Roberto Gill Camargo, surgia como uma emergência catalisadora do relançamento do grupo Pró-Posição¹, fundado nos anos 1970 por minha mãe e por Denilto Gomes.

O Grupo Pró-Posição foi fundado em 1973, em Sorocaba-SP, por Janice Vieira e Denilto Gomes (1953-1994). Com produções transgressoras e marginais, o grupo marcou a dança paulista dos anos 1970 e 80. Durante dez anos, participou ativamente de movimentos como Teatro Galpão e Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia, recebendo críticas e diversos prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 2007, o grupo foi retomado por meio da parceria entre Janice Vieira e sua filha, Andréia Nhur. Desde então, atua ininterruptamente, produzindo espetáculos, pesquisas e atividades formativas. Entre suas obras mais importantes, destacam-se: Boiação (Prêmio APCA, 1976), Silêncio dos Pássaros (Prêmio APCA, 1978), LinhaGens (Festival Internacional de Dança do Recife, 2009), Vis-à-Vis (Prêmio Governador do Estado, 2013) e Peças Fáceis (indicado ao APCA 2017 de melhor espetáculo de dança). Em 2013, recebeu APCA pela Pesquisa Continuada em Dança. No mesmo ano, Janice Vieira recebeu o Prêmio Governador do Estado por sua trajetória na dança, além de ter sua trajetória documentada no documentário Figuras da Dança-Janice Vieira (produzido pela São Paulo Cia. De Dança), em cartaz nos canais TV Cultura, CURTA e ARTE 1.

Apesar de não levar imediatamente a assinatura do Grupo Pró-Posição, *Swan-corpo adaptado*² seria o primeiro de três trabalhos interessados em

1. www.proposicaodanca.com.br

2. Teaser de *Swan-corpo adaptado* (2007): <http://bit.ly/2JQnerU>

discutir as heranças que o corpo pode carregar na dança, por meio de uma autorreferência ao grupo e às relações de parentesco que o permearam.

O solo, produzido com apoio do Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e apresentado entre 2007 e 2008 em São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro, era um experimento cênico a partir de um documento de família: um texto escrito pela bailarina russa Maria Olenewa (1896-1965) à minha mãe, contendo instruções para se dançar *A morte do cisne* (obra dos russos Michel Fokine e Anna Pavlova, de 1905).

Com a frase “pense no movimento de um cisne” escrita à mão e projetada na parede, o espetáculo permeava o legado que passou de professora para aluna, até chegar, totalmente deturpado, a mim. Ora, minha mãe aprendera *A morte do cisne* com Maria Olenewa (que havia sido aluna de Pavlova), mas, em vez de me ensinar, entregou-me o documento contendo as instruções. Nesse contexto, *Swan-corpo adaptado* instaurava uma discussão sobre o “gene da dança” expresso na figura do cisne e parodiado como um gene recessivo, com pequenas possibilidades de se perpetuar tal e qual sua versão primeira.



Swan-corpo adaptado (2007) – foto de José Neto

Em *O cisne, minha mãe e eu* (2008)³, segunda parte da trilogia, a comparação entre herança genética e herança cultural foi continuada, agora com mãe e filha bailarinas dançando juntas e descrevendo suas maneiras de interpretar o cisne, sobrepostas ao lastro deixado pela tradição que foi passada de geração em geração.



O cisne, minha mãe e eu (2008) – foto de José Neto

3. Apresentado como repertório do Grupo Pró-Posição, *O cisne, minha mãe e eu* marcou o ressurgimento do nome do grupo nas mídias – após 25 anos de desuso – e abriu possibilidades para que suas ações se reinstaurassem no panorama da dança paulista dos anos 2000. O trabalho foi apresentado na Mostra Giradança (Usina Cultural, Sorocaba, SP), na Mostra Primavera Dança do Teatro Coletivo (antigo Teatro Fábrica, São Paulo) e no Teorema Demonstrativo do Festival Contemporâneo de Dança, na Galeria Olido (São Paulo).

Em *LinhaGens* (2009)⁴, último trabalho da trilogia, o encontro entre a linhagem russa transmitida por Maria Olenewa (via Pavlova) aparecia transpassada pela interpretação de minha mãe, na década de 1970, quando esta se apropriou do movimento do cisne de Fokine e Pavlova, misturou-o a um passo de Charleston e fez uma dança deslizada, com pés no chão. Ao lado desse cruzamento, eu me propus a dançar um cisne com passos de *backslides*, combinados à citação do cisne de minha mãe nos anos 1970 e à versão tradicional criada por Fokine/Pavlova.

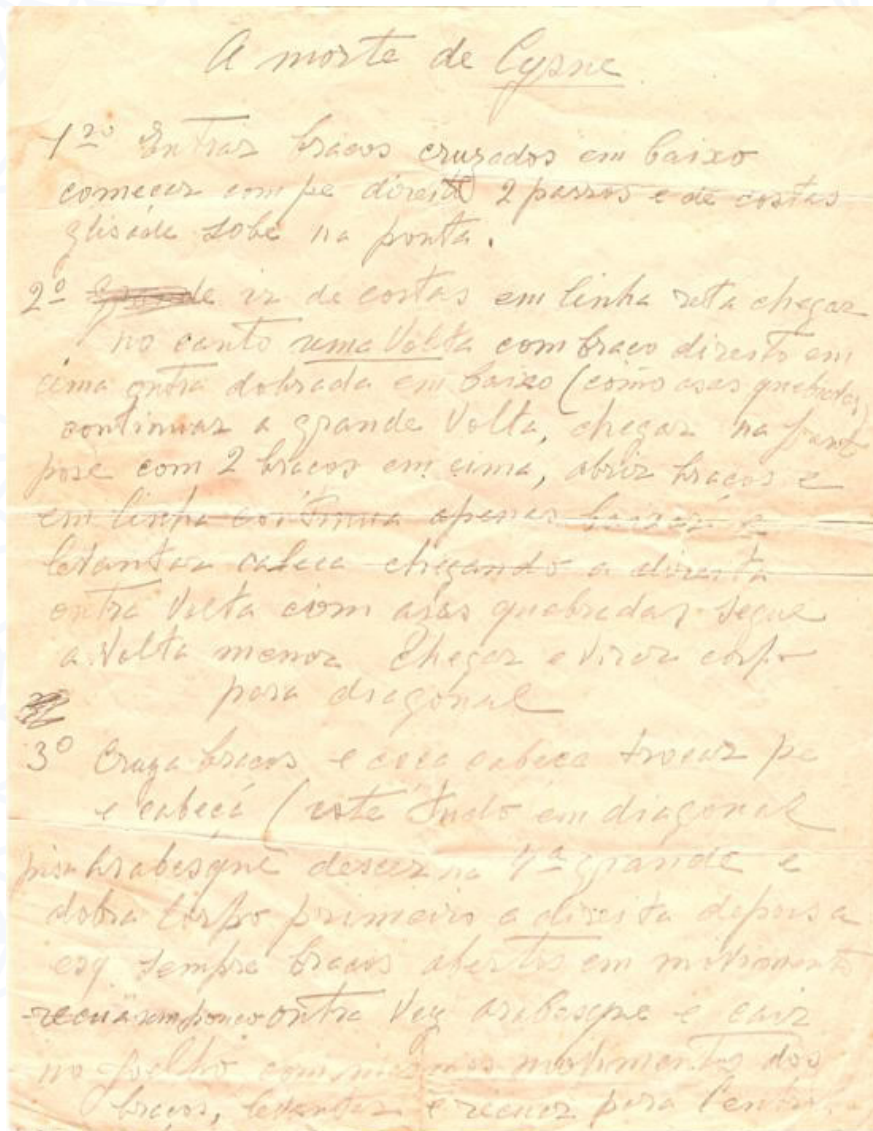
Com o apoio dos editais de produção e circulação do ProAC, via Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo⁵, *LinhaGens* teve colaboração artística de Helena Bastos, preparação corporal de Regina Claro e iluminação de Roberto Gill Camargo.



Andréia Nhur e Janice Vieira em *LinhaGens* (2010) – foto de Lenise Pinheiro

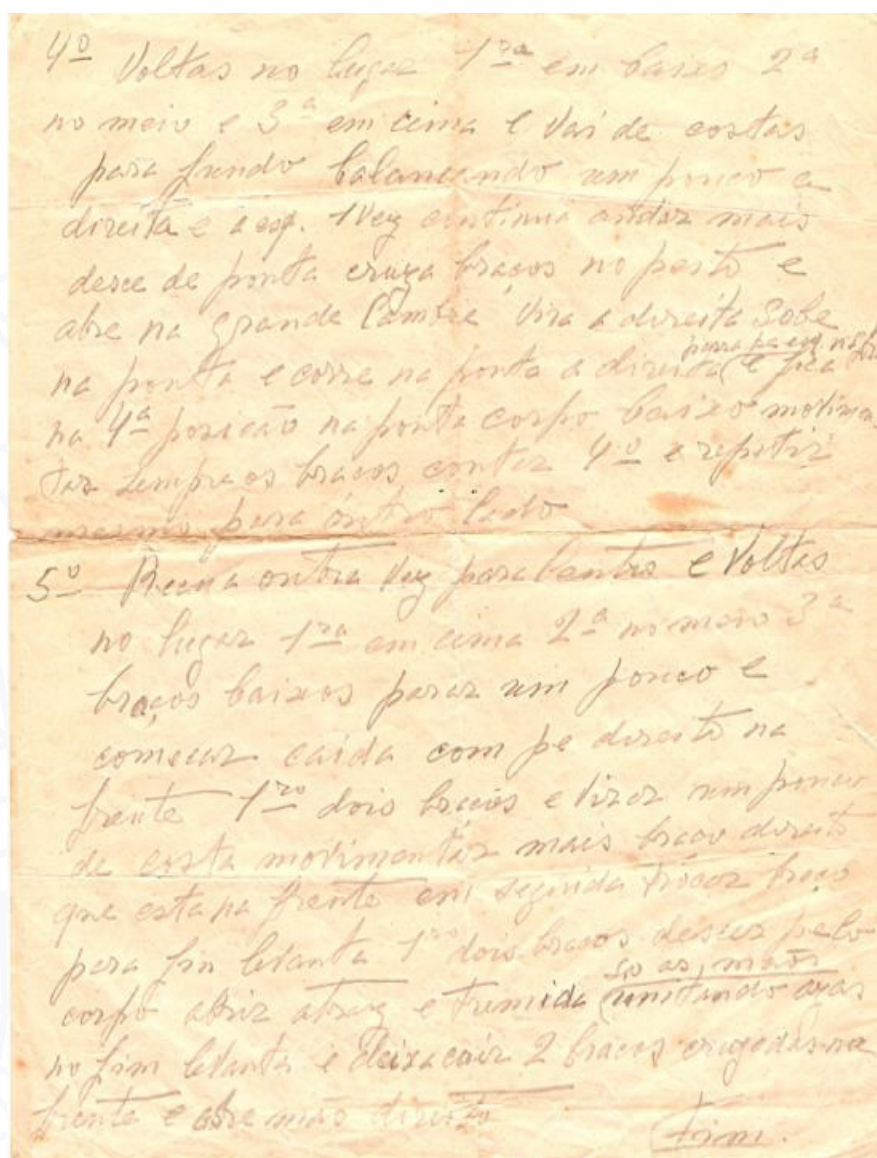
4. Teaser de *LinhaGens*: <http://bit.ly/2KjfaIO>
5. Com o apoio dos editais de produção e circulação do ProAC, a obra foi apresentada entre 2009 e 2016, na I Plataforma Estado da Dança (Teatro Itália, São Paulo), II Mostra (In) Dependente de Dança (Espaço Kasulo, São Paulo), 14º Festival Internacional de Dança do Recife, Galeria Olido, Viga Espaço Cênico, Festival de Dança do Triângulo (Uberlândia, MG), Mostra Contemporânea do Festival de Joinville, Mostra Sesc Dança (Sorocaba, SP), Semanas da Dança (Centro Cultural São Paulo) e Itaú Cultural.

O fio que unia os três trabalhos, constituindo uma trilogia sobre o cisne⁶, era a transcrição coreográfica feita por Olenewa à minha mãe, no fim dos anos 1950, numa espécie de carta, contendo instruções da coreografia. Em *Swan-corpo adaptado*, a carta aparecia projetada numa tela, ao fundo do palco, e era profanada por movimentos aleatórios. Em *O cisne, minha mãe* e *LinhaGens*, uma cópia da carta era lida em voz alta e executada de maneira literal.



Carta com instruções de *A morte do Cisne*, escrita por Maria Olenewa para Janice Vieira (p. 1)

6. Mais informações sobre a *Trilogia do Cisne* e a pesquisa acerca de historiografia em dança e processos de citação desencadeados por esta criação estão disponíveis nas publicações: “O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança” (CARMARGO, 2016), “Historiografia dançada: escritas memoriais a partir da dança do cisne” (capítulo do livro *Historiografia da dança: teorias e métodos*, organizado por Rafael Guarato em 2018) e *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança* (tese de doutorado defendida por mim em 2012).



Carta com instruções de *A morte do Cisne*, escrita por Maria Olenewa para Janice Vieira (p. 2)

Entre 2011 e 2012, depois de transitar pelo documento de família e vivenciar a transgressão do arquivo pela medialidade dos corpos em ação, eu e minha mãe resolvemos nos lançar a outras qualidades de memória. Em vez de reler e transgredir um documento escrito, desejávamos desvelar a lógica dos testemunhos e dos repertórios.

Em *Vis-à-Vis*⁷, continuamos investigando o embate de tempos que moviam nossas aspirações artísticas, porém com atenção para aquilo que circundava e atravessava as memórias sociais e políticas dos corpos naquele momento.

7. Teaser de *Vis-à-Vis*: <http://bit.ly/2QDMxxH>

Resultado do Projeto Presente Compassado, o trabalho contou com colaboração artística da pesquisadora francesa Isabelle Launay e foi contemplado com os editais de produção e circulação do ProAC.

O processo se iniciou à distância, por meio de cartas e improvisações. Eu estava em Paris, por ocasião de um estágio doutoral na Université Paris 8, e minha mãe em Sorocaba. Então, começamos uma troca de cartas que tinham como principal assunto nossas crenças sobre arte e política.

<i>Paris, 28 de setembro de 2011</i>	<i>Sorocaba, 09 de agosto de 2011</i>
<i>Mãe, hoje assisti a um documentário sobre maio de 1968. Achei curioso pensar que, naquele ano, você tinha a mesma idade que tenho agora. Enquanto escutava as histórias sobre protestos e mobilizações, comecei a pensar que, se eu tivesse nascido antes, eu faria um protesto de dança.</i> <i>Nunca vi seus trabalhos antigos, mãe, mas pelas fotos, vídeos e manifestos, sempre imagino uma viagem tropicalista bem louca, com movimentos libertários e um modo meio hippie meio militante de se fazer arte.</i> <i>Se eu fizesse um protesto de dança, acho que seria algo eloquente, engajado, mas também cafona e teatral...cafona e teatral como o discurso de um político.</i> <i>Beijos com saudades,</i> <i>Andréia</i>	<i>Querida filha,</i> <i>Na arte, o processo de criar não precisa ser útil à causa alguma. Ele existe sem endereço e sem data. É um momento de entrar em contato com uma poética atemporal. E por não perseguir resultados ou levantar bandeiras, a arte é o mais político dos atos.</i> <i>Com saudades.</i> <i>De sua mãe,</i> <i>Janice</i>

No terceiro mês do projeto, minha mãe foi a Paris e iniciamos um estudo a partir do “resto memorial” de uma obra dançada por ela nos anos 1970.

No espetáculo *Boiação* (1976), ela dançava com uma camisa de força, refletindo de forma quase literal os limites impostos por um governo autoritário e truculento. Em *Vis-à-Vis*, buscamos poetizar e desfigurar, cenicamente, a ideia de repressão e loucura, repensando cineticamente a vestimenta, que poderia agora prolongar os braços, unir dois corpos ou amarrar⁸.

8. Trechos do processo de criação de *Vis-à-Vis*: <http://bit.ly/2Xii9LP>



Janice Vieira em *Vis-à-Vis* (2012) – foto de Bruna Morechi

Após a *Trilogia do Cisne* e *Vis-à-Vis* – em que corpo, memória e história eram norteadores de experiências com documentos escritos, fotos, vídeos e testemunhos do passado –, aportamos nossos interesses em camadas processuais ainda pouco visitadas em nossas criações.

Desde os anos 1970, nas obras desenvolvidas pelo Pró-Posição havia acordeom e a voz como propulsores de sonoridades.

São Paulo — sábado, 29-1-1977.

A dança do “Boiação”, o grupo Tarancón é um especial sobre Maysa

Como na história de Orfeu, que desce aos infernos para procurar a sua Eurídice, o dançarino de “Boiação” parte do campo em busca dos prazeres e da vida melhor na cidade. É este o ponto de partida do espetáculo de Janice Vieira e Denílto Gomes, que está em cartaz no Teatro de Dança (ex-Teatro Galpão, na rua dos Ingleses), com o patrocínio da Comissão de Dança da Secretaria de Cultura.

O espetáculo esteve rapidamente em cartaz em São Paulo, no ano passado, e Denílto ganhou o prêmio de “revelação de bailarino” da Associação Paulista de Críticos de Arte.

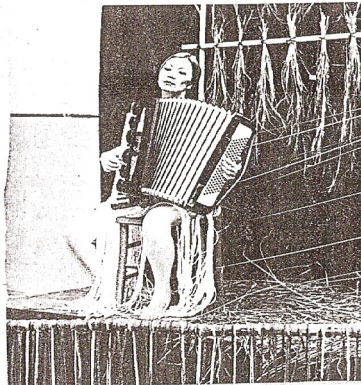
As músicas que o grupo utiliza para dançar vão do compositor de vanguarda, Edgard Varese, às músicas clássicas do regional nordestino, como “Assum Preto” e “Asa Branca”. Denílto é o personagem que faz sua trajetória do campo para a cidade, atravessando o cenário de cordas, cipós e chão de terra, até surgir uma gigantesca garrafa de Coca-Cola que mostra o início da cidade. Hoje e amanhã, o espetáculo será realizado às 21 horas, com ingressos à venda na bilheteria do teatro e meia entrada para estudantes.

Neste recital, música chilena

A Academia de Capoeira “Capitães d’Areia” realiza hoje, às 20 horas, um espetáculo de música latino-americana com o Grupo Tarancón, um dos mais dedicados às apresentações e divulgação do repertório dos Andes, dos Pampas e da América Central, além do Grupo “Chaski”.

Este escolheu o nome de “Tarancón”, pois um dos seus componentes é desta região espanhola, e eles até cantam em uma das músicas, “En la mina, el Tarancón”.

Seu repertório é variado, incluindo a “Zamba”, da Argentina, o “Taquirari”, da Bolívia, e “Parlén, Rin”, do Chile. Entre os autores, eles apresentam desde Leguizamón e Castillo até os chilenos Victor Jarra e Violeta Parra. Os ingressos são a preços populares e no domingo, no mesmo horário, (20 horas) e local, haverá um outro espetáculo com um casal de músicos chilenos, que está em São Paulo para pesquisas musicais, a convite do Tarancón. Eles se intitulam “Harmanya” e o seu repertório — um combinado



Janice Vieira toca “Assum Preto” e “Asa Branca” e dança música de Varese, com Denílto Gomes, em “Boiação”

de duas vozes — tem como o bombo e os ritmos como o acompanhamento o charanga, a cueca, a queña (sopro), “Joropo” da Venezuela, “Zamba” da Argentina, o

“Ballecito”, da Bolívia e as danças araucanas do Chile.

Para Maysa, uma homenagem

Hoje às 21 horas, no Canal 13, será reapresentado o programa que Maysa gravou para a série “Documento”, realizado no final de 1973. Ela abre o programa cantando “Ouça”, música feita há 20 anos atrás, no aniversário de seu filho Jayme. Roberto Corte Real estava presente naquela noite e era o produtor da gravadora RGE. Estava lançada Maysa para a vida artística. Na entrevista, realizada por Pink Walter, ela relembra que “teve muita despesa para começar a ganhar dinheiro com a música”. “E depois sempre precisou dela para sobreviver”. Ela canta alguns de seus últimos trabalhos, como “Nós dois”, uma espécie de seresta onde relembra São Paulo do início do século e o programa inclui ainda “Preciso aprender a ser só”, “Dindi”, “Por causa de você”, “Ne me quitte pas”, “Tema de Simone”, “Se todos fossem iguais a você”, “Chão de estrelas” e “Fim de noite”. A direção foi de Silvio Lancelotti e as imagens de Humberto Pucca Jr.

Matéria sobre o espetáculo *Boiação*, no jornal *Folha da Tarde Ilustrada*, atestando a presença musical na obra do Pró-Posição

Na *Trilogia do Cisne*, o acordeom se tornou fundamental na composição dramática dos trabalhos, sobretudo por sua função enunciativa de músicas originais compostas especialmente por Janice Vieira para a cena. Em 2012 e 2013, com *Vis-à-Vis*, a musicalidade do acordeom se somou à canção em movimento.

Para dar continuidade a essa presença musical, iniciamos em 2015 uma investigação mais profunda sobre as relações entre corpo e som como propulsões que se atravessam numa corporeidade híbrida, a partir de nossas experiências como bailarinas e musicistas.

O estudo — a que nomeamos “sonorocoreografia” — resultou na obra *Peças fáceis*⁹ e ainda segue gerando múltiplos desdobramentos.

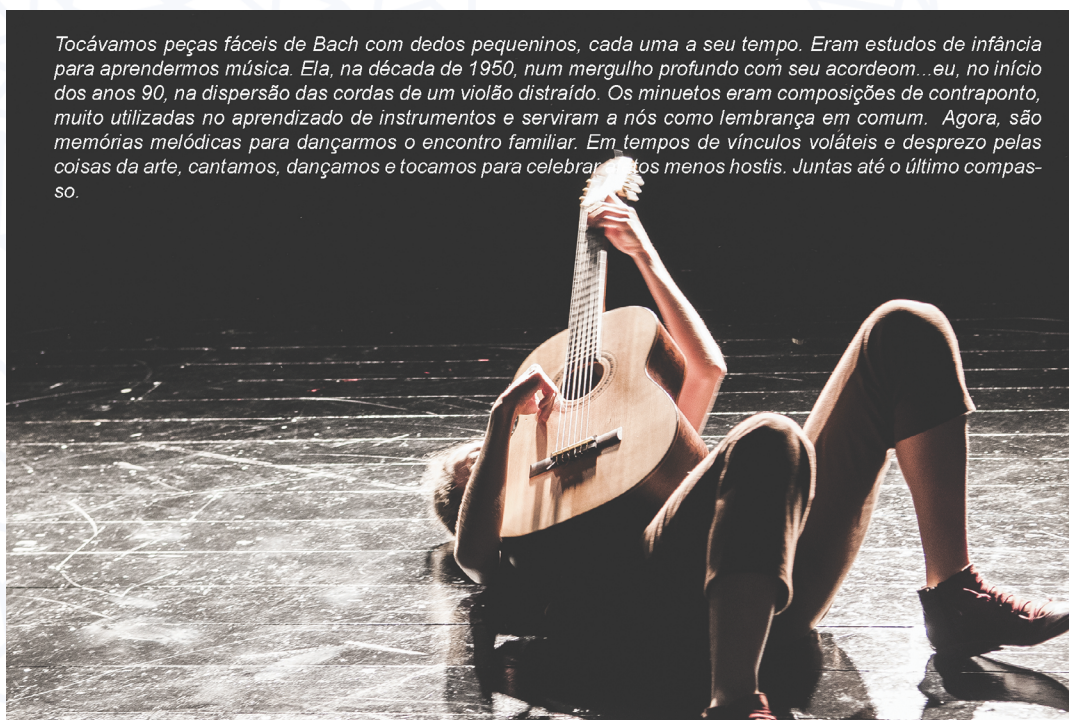
9. *Peças fáceis* contou com colaboração artística de Helena Bastos, Roberto Gill Camargo, Andrea Drigo e Paola Bertolini, entre outros artistas envolvidos. O trabalho estreou em 2017, com apoio do edital Proac nº 4/2016 (<http://bit.ly/2Z5qhA5>) e desenvolvimento de plataforma colaborativa (Plataforma Sonorocoreográfica, disponível em <http://bit.ly/2MoUDfa>), cumpriu temporada e apresentações em São Paulo (TUSP, X Mostra Lugar Nômade de Dança e Casa Teatro de Utopias), foi finalista ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor espetáculo de dança e ganhou o Prêmio Denílto Gomes de melhor intérprete (para Andréia Nhur). Ainda em 2017, circulou por unidades do Serviço Social do Comércio (Sescs) do interior paulista, além de integrar a mostra Gestos Contemporâneos no Teatro São Pedro (Porto Alegre, RS). Em 2018, foi apresentado no CRD em São Paulo, na Virada Cultural do Sesc (Carmo, SP) e diversos Sescs do interior paulista. No mesmo ano, foi contemplado com o ProAC de circulação (pelo estado de São Paulo).

Inventamos o termo *sonorocoreografia* para nomear uma lógica composicional emergente da combinação entre produção sonora e coreográfica. Embora sirva para categorizar um certo tipo de construção artística híbrida – para corpos hábeis em transitar entre a dança e a música – este “arte-conceito” também pode disparar discussões complexas acerca das operações cognitivas que habilitam corpos em multitarefas (como dançar cantando, falar dançando ou dançar tocando um instrumento).

Performado por mim e por minha mãe, o trabalho é uma experiência sonorocoreográfica, uma mistura de dança e música, disparada por composições musicais barrocas de Johann Sebastian Bach e Christian Petzold, em fusão com outras referências sonoras e gestuais.

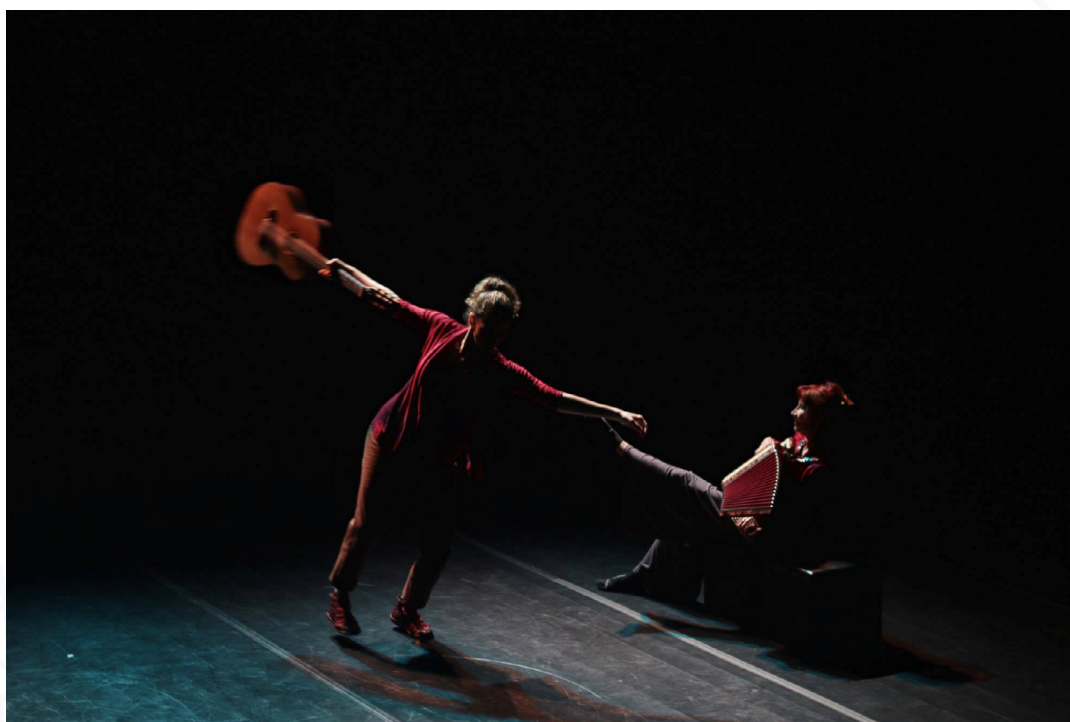
Em *Peças fáceis*¹⁰, movimentos e sons são produzidos a partir de memórias musicais comuns, ora por um disparo de voz que é gesto dançado, ora por uma propulsão de instrumento que é corpo.

Tocávamos peças fáceis de Bach com dedos pequeninos, cada uma a seu tempo. Eram estudos de infância para aprendermos música. Ela, na década de 1950, num mergulho profundo com seu acordeom... eu, no início dos anos 90, na dispersão das cordas de um violão distraído. Os minuetos eram composições de contraponto, muito utilizadas no aprendizado de instrumentos e serviram a nós como lembrança em comum. Agora, são memórias melódicas para dançarmos o encontro familiar. Em tempos de vínculos voláteis e desprezo pelas coisas da arte, cantamos, dançamos e tocamos para celebrar os menos hostis. Juntas até o último compasso.



Fragmento do programa do espetáculo *Peças fáceis*, no ano de sua estreia (2017), com foto de Inês Correa e arte de André Bertolini

10. Teaser do trabalho *Peças fáceis*: <http://bit.ly/2QzuGbi> e minidocumentário sobre o processo de criação: <http://bit.ly/2wx5YPK>



Peças fáceis (2018) – foto de Paola Bertolini



Peças fáceis (2018) – foto de Paola Bertolini

Em crítica especial para o jornal *O Estado de São Paulo*, a crítica de dança Helena Katz aponta a obra como continuidade da investigação sobre memória, ventilada não mais pela esfera da história:

Peças Fáceis verticaliza, na trajetória do Grupo Pro-Posição, os estudos sobre memória e gesto (de dança e de música), levando-os da escala da história para a da cultura e, ao mesmo tempo, evidencia, na dança de Andreia e Janice, uma polifonia temperada com humor e leveza. Agora, essa dança regurgita as referências abocanhadas, tecendo-se em um barroquismo de preciosidades. (KATZ, 2017)

Aquilo que antes estava delimitado pelo jogo entre arquivos e testemunhos, em trabalhos fortemente marcados pela presença da citação, da intergestualidade e de uma escrita histórica performativa, passa a organizar nesta última fase do grupo outras dimensões de memória.

Sobre os traçados que transitam no corpo de quem dança, a memória faz escorregar acontecimentos de toda ordem. E mesmo que não lancem luz às frestas das experiências passadas, demarcam territórios, atestando que uma dança sempre poderá invocar outras danças, seja pela presença documental de arquivos e relatos, seja pela comunicação dos gestos.

Referências bibliográficas

- A DANÇA DO “Boiação”, o grupo Tarancón e um especial sobre Maysa. **Folha da Tarde**, São Paulo, 29 jan. 1977.
- CAMARGO, Andréia V. A. O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, p. 131-144, 2016.
- CAMARGO, Andréia V. A. Historiografia dançada: escritas memoriais a partir da dança do cisne. In: GUARATO, R. **Historiografia da dança**: teorias e métodos. São Paulo: Annablume, 2018. p. 181- 200.
- CAMARGO, Andréia V. A. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.
- KATZ, Helena. ‘Peças Fáceis’ verticaliza os estudos sobre memória e gesto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2Wz-vceF>. Acesso em: 1º maio 2019.

Recebido em 13/06/2019

Aprovado em 14/06/2019

Publicado em 29/08/2019