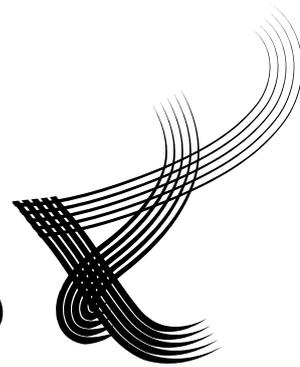


Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa





Esse projeto foi contemplado pelo Programa de Estímulo às Artes Visuais - Revistas

Realização



Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpá

MANESCHY, Orlando, MARTINS, Bene Afonso (org.)

Revista Arteriais, Ano 03, n. 05 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, junho de 2017
182 p.

ISSN 2446-5356

- | | |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas |
| 3. Música | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 03 | n. 05 | 2017

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Rômulo Simões Angélica

Diretor de Pesquisa

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Bene Afonso Martins

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Ana Flávia Mendes

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Olinda Charone

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

Orlando Maneschy | Bene Afonso Martins

Editores Responsáveis

Keyla Sobral | Breno Filo

Bolsista do programa

Keyla Sobral

Comitê editorial

Bene Afonso Martins | Ana Flávia Mendes | Orlando Maneschy

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

Joel Cardoso Silva

Revisão Técnica:

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Éder Oliveira, Sem título, 2016.

Agradecimentos:

Éder Oliveira

Valéria Figueiredo

Urânia Oliveira

Rui Pina Coelho

Bene Afonso Martins

Marco Antônio Moreira Carvalho

Giselle Guilhon

Dênio Maués

José Barros

Mateus Raynner André de Souza

Vânia Leal Machado

Maria dos Remédios de Brito

Sheila Cabo Geraldo

Valério Fiel da Costa

Fundação Nacional de Artes (Funarte)

Ana Paula Siqueira

Ana Paula Santos

Associação dos Amigos do Museu da UFPa

Museu da UFPa

Ministério da Cultura

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio Éder Oliveira	13
A Loteria do Diabo: uma Comédia Mágica. O Teatro como Lugar da História e da Memória. Valéria Maria Chaves de Figueiredo Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira	35
Irresistível violência: A representação da violência na dramaturgia do pós-Segunda Guerra Mundial Rui Pina Coelho	47
<i>Lua de Fez</i>: da paixão à repulsa; das tentações às evidências do desejo Bene Martins Marco Antônio Moreira Carvalho	55
<i>Sufi Night: Music, Ritual and Ecstasy on the Contemporary Scene</i> Giselle Guilhon	70
Entrevista Dênio Maués	82
Renascimento e Barroco - um paralelo contrastante através da Pintura e da Música José Barros	91
Entre o sêmen e o dendê: aproximações do orixá Exu na fotografia de Ayrson Heráclito Mateus Raynner André de Souza	112
Educação para a Arte na Amazônia: Caminhos como Vias de Escolhas Vânia Leal Machado	120
O corpo negro, as marcas e o trauma Sheila Cabo Geraldo	133
Rostidade e Educação Maria dos Remédios de Brito	142

Partitura – Quarteto Mínimo

153

Valério Fiel da Costa

Instruções aos autores de textos

160

Instructions for the authors

A Arteriais segue, continuamente, na mobilidade das fronteiras, nas discussões e aproximações de linguagens, mergulhando neste mar denso de possibilidades, apresentando diversas visões e existências. A Arteriais nº 05 traz artigos múltiplos que pretendem refletir sobre a arte, em momentos tão delicados pelos quais passamos, em que a arte segue viva como ato de resistência.

Na seção **PORTFÓLIO Éder Oliveira** apresenta sua maneira de pensar a arte, por meio de seus projetos, com pinturas à óleo, murais e objetos, articulando questões sobre sujeito e apagamento, revelando situações e complexidades presentes no cotidiano; ao pintar indivíduos marginalizados, pesquisados em páginas de jornal, sujeitos que podem ser vítima ou criminoso, bem como outros, militares, que vivem também em tensão, operando em situações limítrofes, o artista subverte o papel clássico do retrato à óleo.

Na seção dos **ARTIGOS**, temos: **A Loteria do Diabo: uma comédia mágica. O teatro como lugar da história e da memória**, em que Valéria Maria Chaves de Figueiredo e Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira, relatam a montagem de uma adaptação desta comédia musical portuguesa do Século XIX, de Joaquim Augusto de Oliveira, encenada por professores e alunos da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG; promovendo reflexões nos campos da dança, do teatro e da música e as relações educacionais na produção artística e acadêmica. No artigo **Irresistível violência: a representação da violência na dramaturgia do pós–segunda guerra mundial**, Rui Pina Coelho, reflete sobre a violência na sociedade e a sua representação artística que têm propiciado debates calorosos. Este texto reflete sobre um corpus selecionado de dramaturgia britânica de matriz realista do pós–Segunda Guerra Mundial, um período compreendido entre 1951, data de estreia da

peça *Saints's Day*, de John Whiting, e 1967, ano de estreia de *Dingo*, de Charles Wood. Ao olhar para o cinema, temos o **Lua de Fel: da paixão à repulsa; das tentações às evidências do sexo**, de Bene Afonso Martins e Marco Antônio Moreira Carvalho, onde articulam sobre o filme *Lua de Fel (Bitter Moon)* (1992) ao expor relações erótico–amorosas em suas complexidades. A trama do filme perpassa a linha do subjetivo, num jogo perverso entre o aspecto estético e o ético. Sobre dança temos o artigo **Sufi night: music, ritual and ecstasy on the contemporary scene**, de Giselle Guilhon, que vem revelar uma etnografia de passagem – onde a autora faz uma reflexão entre os “transes vertiginosos” ativados nas pistas de rave e os “transes esotéricos” experimentados pelos participantes de sessões de sufis. Contamos ainda com uma **entrevista** com o escritor e dramaturgo paraense Dênio Maués, que fala sobre suas produções nas áreas do videoarte, cinema, teatro e seus referenciais poéticos. Suscitando reflexões sobre música e artes visuais temos o artigo **Renascimento e Barroco – um paralelo contrastante através da pintura e da música**, de José Costas D'Assunção Barros, onde busca analisar sobre as relações entre Artes Visuais e Música, elaborando uma apreciação comparativa entre a arte renascentista e a arte barroca.

Temos ainda o artigo **Entre o sêmen e o dendê: aproximações do orixá exu na fotografia de Ayrson Heráclito**, onde Mateus Raynner André de Souza, propõe pensar questões e símbolos ligados ao orixá Exú que estão presentes na fotografia Sêmem “EXU” de Ayrson Heráclito. A partir dos mitos do orixá e de sua história será possível analisar questões que envolvem a arte e a religiosidade afrobrasileira, pensando narrativas possíveis através do corpo negro. Também abordando **O Corpo Negro, as Marcas e o Trauma**, Sheyla Cabo Geraldo, trata da representação

destes corpos escravizados, das violências, dos apagamentos empreendidos pelo colonialismo e suas marcas nestas sociedades colonizadas, revelando cenas dialéticas que denudam, por meio da crítica, desvelando imagens–denúncia presentes na arte a partir da obra de Rosana Paulino para contextualizar um território.

Já na área da arte–educação, temos o artigo **Educação para a arte na Amazônia: caminhos como vias de escolhas**, de Vânia Leal Machado, que investiga a mediação cultural entre arte e público nas suas múltiplas relações integradas aos segmentos do projeto curatorial do Salão Arte Pará, pensando caminhos de construção sobre um discurso de educação para arte na Amazônia. O artigo **Rostidade e Educação**, de Maria dos Remédios de Brito aborda a partir do pensamento de Deleuze–Guattari a ideia de rostidade, passando pelas configurações de subjetivação, bem como seus possíveis atravessamentos pelas dobras da educação. E fechando a edição número 05 temos a inventiva partitura musical, **Quarteto Mínimo**, de Valério Fiel da Costa, que trabalha com orientações para a performance, apostando na interpretação do leitor, em um exercício dinâmico e de independência no fluxo da execução da peça.

São diversos olhares acerca da arte brasileira e mundial, que nos lançam desafios para analisar e debater sobre a arte, num espaço de reflexão importante, que vem a partir de uma universidade, com o compromisso de manter as discussões sobre a prática artística de maneira ampliada e democrática. E perceber a importância do lugar da arte como um território de pensamento e de práticas de liberdade!

Os editores

PORTFOLIO >>> ÉDER OLIVEIRA



Exposição Malerei – oder die Fotografie als Gewaltakt (Pintura, ou a fotografia como Violência)
Kunsthalle Lingen - Lingen (EMS) – Alemanha
2016

ÉDER OLIVEIRA NO LIMITE DA COR

Operar no limite, tencionar questões, trazer à luz complexidades presentes no cotidiano, fazem parte do contexto da produção artística de Éder Oliveira. Nascido na antiga Timboteua, pequeno vilarejo junto da atual Nova Timboteua, município da zona bragantina no estado do Pará, o artista vem articulando acerca dos processos de invisibilidade aos quais são submetidos a grande massa da população brasileira. Portador de um grau de daltonismo, o artista lança mão do que poderia ser um limite como elemento de potência de sua linguagem, lidando com o mesmo e subvertendo-o dentro de seu discurso político-estético.

O homem comum, o mestiço, o negro, o caboclo são os sujeitos para os quais o artista lança sua atenção. Filho de uma Amazônia miscigenada, Oliveira navega em um fluxo oposto aos discursos de poder, rompendo com a ideia corrente de se festejar a *Belle Époque* dos trópicos, prática presente não só em meios colonialistas, mas até mesmo em parte da inteligência paraoara.

Ao retratar o homem típico da região, suas expressões de linhas acentuadas e tons de pele variados, numa gama ampla dentro daquilo que se convencionou a chamar de “moreno”, o artista irá utilizar essas características, como também os olhares graves de sujeitos que encontram-se em um momento de vulnerabilidade, seja por estarem em situação de suspeição, seja por ocuparem papéis em condição de conflito social. Sua pintura à óleo, em grandes dimensões, não eterniza o poderoso, o dominador, como em outras épocas, mas sim o sujeito segregado, posto à margem da sociedade. Revela um estado de exceção desenhado pelo próprio governo. O artista nos leva a perceber uma mácula histórica que o país não consegue superar, em que a opressão ao outro, ao diferente do sujeito branco, colonizador, continua a se impor mesmo sendo este um país mestiço.

Suas grandes pinturas murais, objetos e telas nos convidam a olhar para o invisibilizado, para as condições continuadas de violência sob as quais o cidadão comum, o menos favorecido de um país que vive tempos sombrios. É a Arte ocupando seu mais importante papel: levar o expectador a sair de seu lugar de conforto e superar seus limites de compreensão do mundo.

Orlando Maneschky

Dezembro de 2017.

para ASSALTAR QUERIA ESTUPRÁ-LA ROUBO DE CARROS
 ESTUPRAR ROUBAR RELÓGIO ASSALTAR ESTUDANTE ASSALTAR
 MATAR MULHER DE ROUBO DE MOTO ESTÁ PRESO POSTO

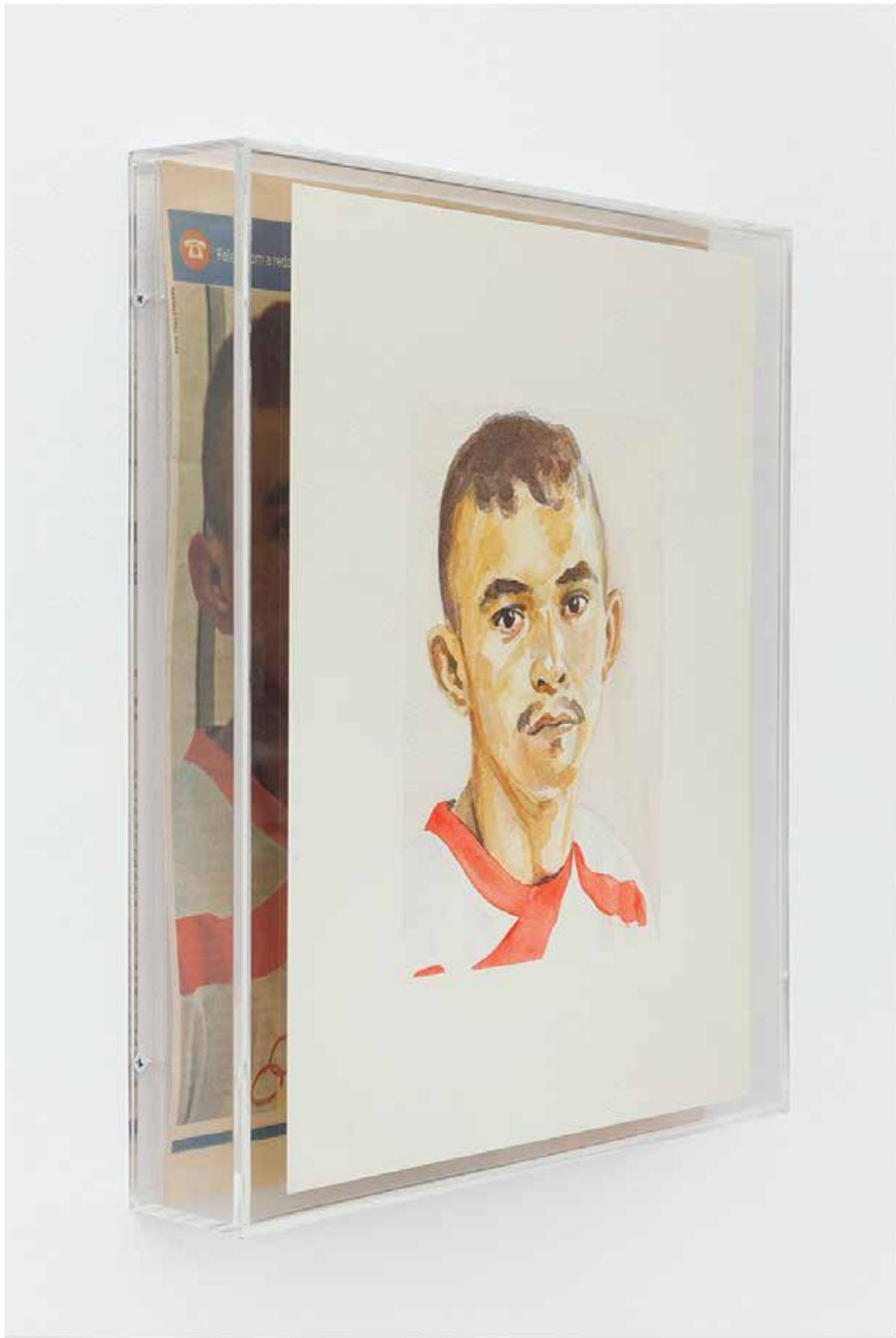
MATAR empresário DEU TESOURADAS CRIME ASSALTAR MULHER
 ABUSAR do enteado ASSALTAR UM BAR FAZ "ARRASTÃO" MATOU, ADMITIU
 MATAR PASTOR SUPOSTO ASSALTO ARROMBAR "RESTO"

FILHO
 DUPLA TRIO QUARTETO
 MENINO
 PRESO FORAGIDO
 LADRÃO Vítima
 ARMADO E PERIGOSO
 TRAFICANTE HOMICIDA
 assaltante PAI
 SUSPEITO BANDIDO
 HOMEM TRABALHADOR
 ACUSADO DESEMPREGADO
 POLICIAIS

ACUSADO DE
 JÁ ESTÁ PRESO
 PRESO NO FLAGRA
 ATRÁS DAS GRADES
 É DETIDO
 É RECAPTURADO
 JÁ ESTÁ DETIDO
 E ACABOU PRESO
 e vai pra CADEIA
 FOI PRESO
 ATRÁS DAS GRADES



Composição feita a partir de manchetes policiais e fotos de jornais locais (Pará – Brasil)
 Publicada no livro “Como (falar sobre) coisas que não existem” do Museu de Serralves – Porto,
 por ocasião da itinerância da 31ª Bienal de São Paulo
 2014



Série Arquivamento
Objeto (aquarela, jornal e acrílico), 29x32x4,5cm
2015

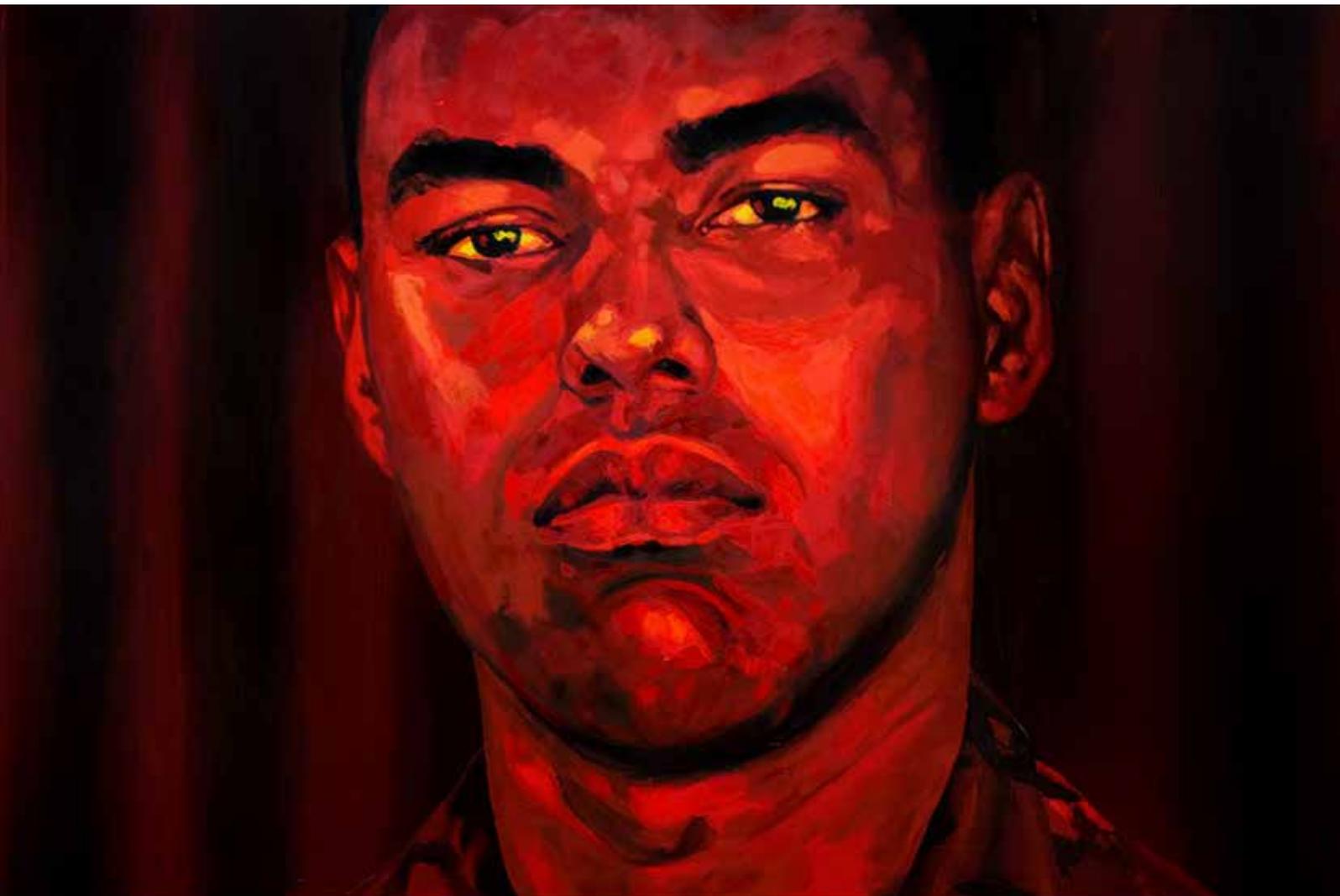


Sem título
Fotografia (políptico) – 194x52cm
2015

BRANCO,
 CABELO PRETO,
 MEIO FORTE,
 BAIXO,
 ESTATURA
 MEDIANA,
 SOU ATLETICO.
 MORENO,
 OLHOS CASTANHOS,
 CABELO TAMBÉM.
 COR MARAJOARA,
 PARDO, MAGRO.
 MORENO, BAIXO.
 FORTE.
 TÍPICO DO ÍNDIO,
 NORTISTA.

FLORESTA, NÃO BRANCO,
 NEGRO FORTE,
 ROBUSTO.
 NÃO INDÍGENA,
 SEM MUSCULATURA,
 QUADRADO,
 CABELO LISO.
 TRAÇOS INDÍGENAS.
 ALTO, MORENO,
 DESINSTRUÍDO,
 RÚSTICO.
 MATO, NEGRO,
 MAL DE VIDA,
 FORTE,
 SOFRE,
 BATALHA.

Autorretrato e Retrato
 Bordado sobre velcro 53x30x6cm
 2015



Camuflagem recessiva
Óleo sobre tela, 220x144cm
2015



Exposição Alistamento
Centro Cultural Sesc Boulevard – Belém – Brasil
2015



Insígnia
Óleo sobre tela, 220x144cm
2015



Sala Vermelho – Arte Pará
Artista convidado
Museu Casa das 11 Janelas – Belém – Brasil
2016



Sala Vermelho – Arte Pará, 2016.
Artista convidado
Museu Casa das 11 Janelas – Belém – Brasil



Sem título
Site specific – acrílica sobre parede
31ª Bienal de São Paulo
Pavilhão Cicillo Matarazzo – São Paulo – Brasil
2014



Sem título
Site specific (pintura sobre tapume de madeira)
Exposição Amazônia, Ciclos de Modernidade
CCBB – Rio de Janeiro – Brasil
2012



Intervenção Urbana
Belém - Brasil
2015





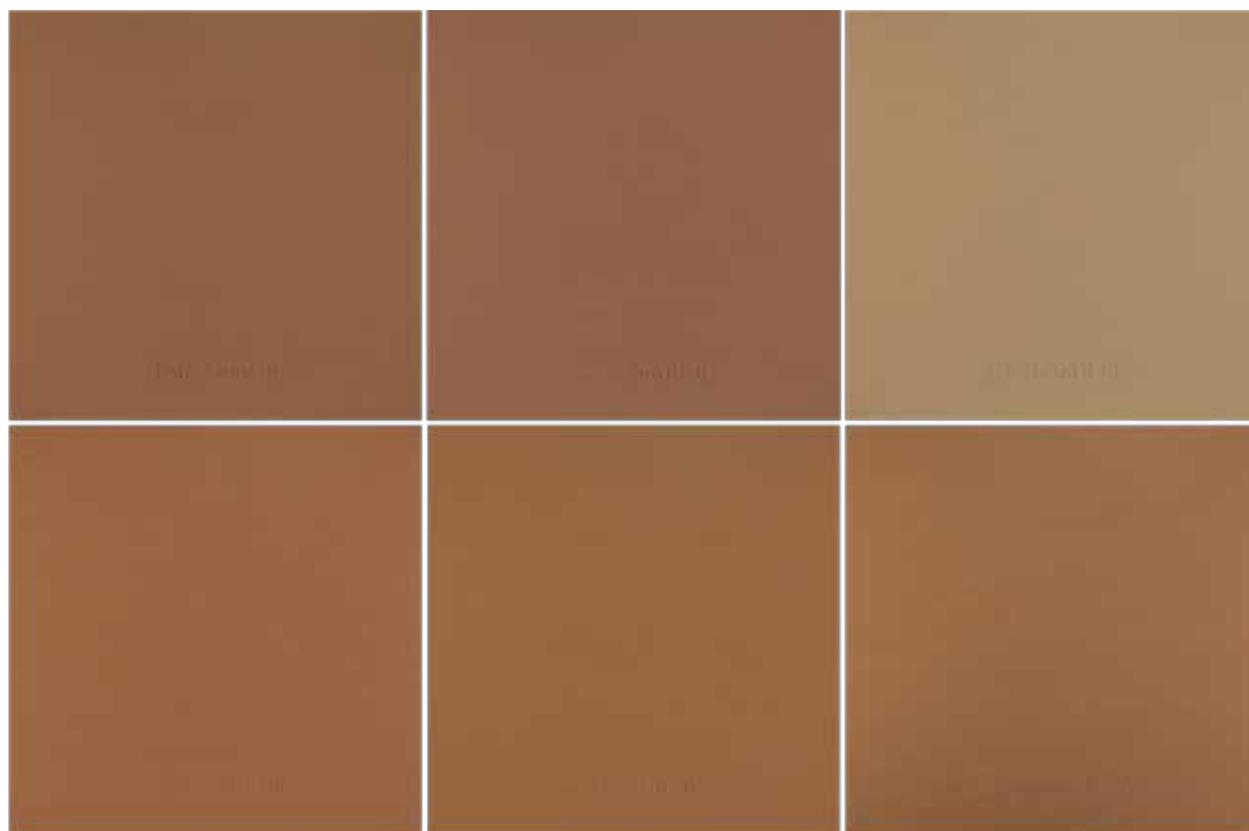
Sem título
Óleo sobre tela, 110x71cm
2016



Sem título
Óleo sobre tela, 100x71cm
2016



Sem título
Óleo sobre tela, 135x71cm
2016



Série Monocromos
Óleo sobre tela, 100x100cm
2016



Intervenção Urbana
Projeto Amazônia, Lugar da Experiência
Belém – Brasil
2012



Orlando Franco Maneschy (Texto)

Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolveu estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulador do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso - Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL - Maceió, CCBEU - Belém e MAM - Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais - MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem dentro de Caos e Efeito, com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato, 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.

Éder Oliveira (Portfólio)

Nasceu em Timboteua, no Pará, em 1983. Trabalha e vive em Belém. Licenciado em Educação Artística - Artes Plásticas pela UFPA. Pintor por ofício, desde 2004 desenvolve trabalhos relacionando retratos e identidade, tendo como objeto principal o homem amazônico. Através de intervenções, site-specifics e óleos sobre tela aborda temas como marginalidade, mídia, sensacionalismo e preconceitos, entre outros. Realizou as exposições individuais: Pintura - ou a Fotografia como Violência, Palácio das Artes - MG, 2017; Malerei - oder die Fotografie als Gewaltakt, Kunsthalle Lingen - Alemanha, 2016; Você é a Seta, Periscópio Arte Contemporânea - MG, 2016; Páginas Vermelhas, Blau Projects - SP, 2015 e Alistamento, Sesc Boulevard - Belém, 2015. Dentre os projetos coletivos podemos citar: Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos, Oca SP, 2017; A Cor do Brasil, Museu de Arte do Rio - MAR, 2016; Zona de Perigo, MON Curitiba e MAMAM Recife, 2016; 31ª Bienal de Artes de São Paulo, 2014, bem como sua itinerância para Campinas e ao Porto, Portugal, no Museu de Serralves, 2015; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio - MAR, 2014; Amazônia, Ciclos de Modernidade, CCBB Rio de Janeiro e Brasília, 2012; Amazônia, Lugar da Experiência, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, 2012 e intervenção com pintura mural na Rua da Marinha, 250; Amazônia, a Arte, Museu Vale, Vitória e Fundação Clóvis Sanguado, Palácio das Artes, BH, 2010. Recebeu as seguintes premiações: Prêmio PIPA Voto Popular Exposição, 2017; Lingener Kunstpreis 2016 Lingen - Alemanha, 2016; Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais - 11ª Edição, 2015; Prêmio SEIVA Projetos Artísticos Fundação Cultural do Pará, 2015; Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2014; Prêmio SIM de Artes Visuais do Sistema Integrado de Museus, 2008; 2º Grande Prêmio Salão Arte Pará, 2007.

A LOTERIA DO DIABO: UMA COMÉDIA MÁGICA. O TEATRO COMO LUGAR DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA.

Valéria Maria Chaves de Figueiredo – UFG
Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira – UFBA

Resumo

Este artigo relata a montagem de uma adaptação da comédia musical portuguesa do Século XIX, a mágica: A Loteria do Diabo, de Joaquim Augusto de Oliveira, montada por professores e alunos da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Suscita reflexões nos campos da dança, do teatro e da música e as relações educacionais na produção artística e acadêmica. O trabalho foi desenvolvido na disciplina Oficina do Espetáculo III, do Curso de Artes Cênicas, a partir da adaptação literária da obra e a integração do teatro, da dança e da música, considerando-se as especificidades destas linguagens. A encenação incluiu a pesquisa histórica do gênero, considerando suas características peculiares, como a ilusão criada com efeitos especiais e a presença de uma orquestra acompanhando o coro. A montagem indicou a relevância do diálogo entre as linguagens e o quão delicado é o ato de adaptar uma obra para o universo contemporâneo sem descaracterizá-la.

Palavras-chave:

Processo de criação; Comédia mágica; Artes integradas.

Este trabalho¹ teve como origem o desafio de compor estudos transdisciplinares² entre teatro, dança e música, através de uma montagem teatral de um gênero pouco conhecido: a comédia mágica. O espetáculo ocorreu a partir de relações entre algumas áreas do conhecimento que perpassam as noções de educação, de arte, de história e de memória. Na comédia mágica, gênero que não mais existe, tivemos oportunidade de trabalhar com conceitos de coletividade e de memória que serão abordados mais adiante. Nesse momento do texto consideramos importante introduzir a partir dos estudos da pesquisa histórica e artística sobre

Abstract

This article reports on the staging of an adaptation of the Portuguese musical comedy from the XIX century: the magical: The Devil's Lottery, by Joaquim Augusto de Oliveira, staged by teachers and students from Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) - UFG. It rouses reflections in the field of dance, theatre and music and of the educational relations in the artistic and academic production. The work has been developed in the subject Oficina do Espetáculo III from the course Artes Cênicas. It has been developed from the adaptation of the literary work and the integration of theatre, dance and music taking into consideration the specificities of those languages. The staging included the historical research of the genre, considering its peculiar characteristics such as the illusion created with special effects and the presence of an orchestra accompanying the choir. The staging indicates the relevance of the dialogue between the languages and how delicate is the act of adapting a work to the cotemporary world without mischaracterizing it.

Keywords:

Creation process; Magical comedy; Integrations arts.

as comédias mágicas portuguesas realizadas pelos grupos envolvidos no projeto.

As comédias mágicas foram espetáculos dramático-musicais surgidos em Portugal durante o século XIX e que perduraram até o século XX. Esses dramas musicais possuíam características do teatro barroco e do teatro popular português. Existem registros que as comédias mágicas foram espetáculos frequentes nos teatros do Rio de Janeiro e de Lisboa, e sua característica marcante, como gênero, é a presença de personagens e aspectos fantásticos, ainda que aliados a outros aspectos como os líricos, satíricos, etc³.

Sobre a origem das mágicas sabemos que seu surgimento tanto em Portugal quanto no Brasil apresenta muitas similaridades e parecem ter percorrido três fases distintas: do final do século XVIII e meados do século XIX(1840); de meados do século XIX até 1880 aproximadamente; e deste momento até 1920⁴. Fases essas que não foram fechadas e estanques, ao contrário alterenaram as tendências e se adaptaram a atualidade de cada período. As características foram se acetuando à medida que ocorriam uma mesclagem de especificidades. Mas, pode-se afirmar que o traço mais marcante e acentuado que percorreu as três fases foi a presença do ceonceito do fantástico e do maravilhoso.

Ao estudarmos o teatro barroco do século XVII reconhecemos prontamente características similares as da mágica. “A ópera era um meio para o fim, uma oportunidade para a exibição da magia, da decoração e maquinarias barrocas.”⁵ Aqui percebemos o mesmo sentido da mágica em proporcionar a ilusão através de truques que geravam efeitos fantásticos. Nesse sentido a transformação é a palavra que define o barroco. Transformação é também a palavra que define a mágica.

Ainda segundo a autora, anúncios em periódicos cariocas e lisboetas apontavam a mágica como um gênero envolvido totalmente com as visualidades e com efeitos fantásticos. Nesses periódicos os maqinistas eram citados nominalmente e com destaque para os efeitos que produziam. De fato essa característica mágica assegurava prontamente a presença do público e funcinava como um chamariz para garantir sempre a casa cheia.

Esses espetáculos ganharam esse nome por apresentarem situações e elementos fantásticos e com temática mitológica. Os cenários eram compostos por maquinarias que criavam efeitos visuais e que encantavam a plateia, como por exemplo, um casebre que se transformava em uma mesquita, um sofá que se transformava em uma cama, uma cama que se transformava em um altar real, etc. Esses efeitos mágicos garantiam não só a aceitação do público, mas sua presença cativa nos teatros.

Em outras palavras, para o teatro barroco em geral, inclusive para as óperas e outros gêneros dramático-musicais, o fantástico foi o ingrediente essencial. As mágicas possivelmente deram continuidade a essa característica no século seguinte, chegando

a adentrar as duas primeiras décadas do século XX. Preservaram tais características, mesmo ao interagir com o individualismo e o subjetivismo do romantismo, a perspectiva social do realismo e a valorização da aparência de realidade presente no naturalismo. Ademais fizeram um contraponto por meio da fantasia, à visão científica e objetivista do positivismo, e guardaram, sobretudo na segunda metade do século XIX, a intensa relação com as inovações tecnológicas então ocorridas, como a iluminação elétrica, que, aplicadas a efeitos cênicos requeriam o uso de maquinismos complexos e recursos inéditos.⁶

Nesse sentido podemos fazer um contraponto com as mágicas. Dois séculos depois a mágica preservou o espírito do barroco e se adequou à tecnologia do seu tempo, garantindo sucesso por mais um século e se perpetuando na memória e na história como uma forma de teatro musical. As mágicas “[...] sempre enfatizaram a fantasia; sempre aliaram à presença de personagens e aspectos fantásticos características como o lirismo, a sátira e o humor”⁷.

Importante destacar ainda que as mágicas conviveram com as óperas durante todo século XIX e o início do século XX compartilhando o mesmo público. Na segunda metade do século XIX, as óperas iniciam seu declínio abrindo espaço para outros tipos de espetáculo visuais como lanternas mágicas⁸ e espetáculos teatrais como vaudevilles⁹, peças realistas, revistas e mágicas.

Sobre a estrutura espetacular das mágicas é interessante destacar que as cenas se apresentavam, na maioria das vezes, de forma independentes em quadros como no teatro medieval. Esses quadros eram constituídos sempre de músicas com distintas características e de textos em português, embora às vezes o enredo se desenrolasse em outro país, como no caso da mágica que será descrita mais adianta que se passa no oriente. Os quadros que compunham as cenas não eram livres, mas possuíam uma ligação mesmo que tênue, embora o enredo não fosse totalmente linear.

Nesse momento do texto consideramos necessário abordar a questão da nomenclatura desse gênero, embora já tenhamos tocado rapidamente nesse tema acima. Acreditamos, após a pesquisa, que o termo “mágica” está diretamente relacionado à questão do encantamento ilusório e das experiências sensoriais que esse estilo de teatro



Figura 1 – Alunos do Curso de Teatro da EMAC - EMAC/UFG/Cena dos Dervirxes.
Fonte: Fabrícia Vilarinho.

musical causava no espectador. Em jornais, cartazes e outros documentos da época esse gênero recebeu outras denominações, mas os adjetivos “mágico” e “fantástico” sempre estavam presentes¹⁰. São citadas em alguns momentos como mágicas, mas também recebeu outras denominações como: operetas fantásticas, comédias mágicas, peças fantásticas ou peças mágicas. Mas, certamente o termo que mais se popularizou foi, de fato, mágica.

Outro aspecto que deve ser mencionado com relação à mágica é a característica do cômico. O humor estava sempre presente e era predominante. A própria narrativa era cômica e o enredo enveredava por esse caminho. Os personagens traziam nas suas falas algo de engraçado e de burlesco. O grotesco também aparece em personagens como os diabos e os seres sobrenaturais.

Ainda outro ponto que consideramos relevante e que merece destaque nesse texto é a questão

de quem escreve as mágicas. Dramaturgos e compositores escreveram muitas mágicas com temáticas educativas e abordando valores morais. No Brasil destacamos Henrique Alves de Mesquita, Francisca Gonzaga, Abdon Milanez, Barroso Neto, entre outros. Já em Portugal apontamos Santos Filho, Casimiro Júnior, Augusto Machado, Joaquim Augusto d’Oliveira, entre outros¹¹. A mágica que trabalhamos e descreveremos a seguir como objeto de estudo foi escrita pelo português Joaquim Augusto d’Oliveira.

A encenação das mágicas, nos períodos de seu surgimento, ascensão e declínio, eram feita por profissionais que atuavam nas montagens. Eram eles atores, cantores, maestros, ensaiadores, figurinistas, produtores teatrais e maquinistas. O espetáculo na verdade era uma criação coletiva, construído a muitas mãos. Exatamente na mesma estrutura que construímos a experiência que narraremos a seguir.



Figura 2 – Alunos do Curso de Teatro da EMAC - EMAC/UFG
Cena O reino das virtudes domésticas.
Fonte: Fabrícia Vilarinho.

A comédia mágica “A loteria do diabo” foi a que chegou a nossas mãos com o objetivo de elaboração de uma montagem teatral para a abertura do I Simpósio Nacional de Musicologia promovido pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com o III Encontro de Musicologia Histórica, promovido pelo Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A obra escolhida é de autoria de Joaquim Augusto d’Oliveira (1827–1904) e de Francisco Palha (1824–1890), com música de Joaquim Casimiro Júnior (1808–1962). A investigação sobre o gênero surgiu no decorrer das pesquisas da Professora Dra. Vanda Bellard Freire sobre “Ópera Brasileira em Língua Portuguesa” e “Registro Patrimonial de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ”, a partir de uma partitura em cuja capa figurava o título “Rainha da Noite (mágica)”.

Almejando conhecer o motivo por essas peças receberem o nome de mágica, Vanda Freire aprofunda a sua pesquisa e redescobre esse gênero dramático-musical pouco explorado pela literatura musical e teatral. Se deslocando para Portugal a professora ingressa num Pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. No bojo de sua pesquisa, sua trajetória a conduz às mágicas em Portugal, conseguindo recolher um vasto e importante material sobre a existência delas nas cidades de Lisboa, Porto e até nos Açores. Nesse estágio da pesquisa Freire localiza a partitura e o libreto da comédia mágica A loteria do diabo. A obra foi encenada em Lisboa em 1858, no Teatro de Variedades, fazendo muito sucesso.¹²

A mesma autora aponta que existem informações de a peça A loteria do diabo foi encenada anos mais tarde, no Rio de Janeiro (Theatro Sant’Anna), com música de Henrique Alves de Mesquita, seguindo a prática usual dos produtores de mágicas, de



Figura 3 – Alunos do Curso de Teatro da EMAC - EMAC/UFG
Cena O reino das virtudes domésticas e Sataniel.
Fonte: Fabrícia Vilarinho.

adaptar ou modificar o libreto e a partitura, conforme o local em que eram apresentadas. No Brasil e em Portugal as apresentações de A loteria do diabo foram grande sucesso de bilheteria, como comumente acontecia com esses espetáculos, cujo principal atrativo, para o público, era um ambiente mágico e juntamente com os efeitos cênicos que davam vida ao conteúdo fantástico e a história.

A peça A loteria do diabo apela para muitos recursos especiais em cena, onde vários objetos são transformados em outros. A fantasia e alegorias, que beiram ao absurdo, se misturam como algo natural e tolerável. Há na peça uma ligeira sátira ao universo árabe com gênios e desejos mágicos, a autoridade de homens religiosos e velhacos espertalhões, em uma epopeia que busca o restabelecimento do reino roubado por encantamento de um dos protagonistas, que percorrerá, junto com uma espécie de

escudeiro às avessas, mundos inusitados com seus perigos e suas peculiaridades em busca de um amor e de seu reino por meio de um pacto com o diabo, que através de uma loteria mágica sorteia números que representam sortilégios ou mesmo maldições nas perambulações por esses mundos. Em contrapartida, a cada vez que o protagonista retira números da sacola mágica, lhe é diminuído em semanas de vida o número que aparece.

Os personagens que povoam o universo das comédias mágicas, sempre composta por grande elenco, possuem características específicas representando tipos que se repetem em várias delas:

As mágicas apresentam personagens variados, que compõem um “perfil” básico repetido em diversos espetáculos: nobres (príncipes, princesas, reis, rainhas), entes fantásticos (gênios, fadas, diabos, gnomos, espíritos, diabos), elementos diversos personificados (forças da natureza, moedas, virtudes, pecados), personagens bucólicos

(camponeses, aldeões) e personagens “populares” (aias, soldados, guardas, escudeiros, mercadores).¹³

Essa grande quantidade de personagens “aparentemente desencontrados tem, no fio condutor flexível, sua coerência, revelando o caráter não linear das mágicas”¹⁴. Esse fio condutor, destacado pela autora, é a própria história que gira em torno de temas fantásticos. No caso da A loteria do diabo, o enredo não é linear, possui a temática fantástica e se passa em um ambiente exótico, no caso o Oriente, o que permite efeitos surpreendentes, fantasiosos e até mítico, uma vez que a obra retrata uma realidade não familiar e distante do povo português num período em que as fronteiras eram difíceis de serem quebradas, o que dá margem a imaginação quando a cultura de outros povos. Como seriam estes povos exóticos? Assim foi desenhada uma espécie de cartografia imaginária elaborada a partir de visualidades e de muitas camadas de subjetividades.

Outro ponto que nos chamou a atenção quanto aos personagens das comédias mágicas é a presença do diabo em todas elas. Nesse texto em especial, não só o diabo é um dos personagens principais, mas o título da obra faz também referência ao mesmo.

A concepção de diabo “popular” fornece base interessante para entender os personagens diabólicos presentes nas mágicas. Periódicos oitocentistas fazem referências diversas ao diabo, permitindo uma aproximação com o universo ideológico da época.¹⁵

A elaboração do personagem diabo da comédia mágica que estamos abordando, se deu basicamente pela música através de “desenhos rítmicos, silêncios, interrupções expressivas e nuances harmônicas, que contribuem para caracterizar irreverência, comicidade e ludíbrio. A música participa da elaboração dessas características [...]”¹⁶. No trabalho de construção do personagem “Sataniel” (o diabo) utilizou-se a música e seus compassos para construir o corpo e o andar do personagem, de tal modo que sempre que o mesmo estava em cena os músicos tocavam a mesma música de referência, criando um registro com intuito de atravessar o espectador. Esta foi incorporada ao personagem e essa união se tornou indissolúvel ao longo de todo o espetáculo, criando desenhos corporais e sonoros. Também definimos as pesquisas corporais a partir de estudos sobre os faunos, os satíricos, os gênios

das florestas, monstros temíveis da mitologia grega. Entre estes meio homens e meio animais, usamos com também como referência imagética os trabalhos de Valslav Nijinski no balé *l’après-midi d’un faune*.

Outro personagem que merece destaque nas mágicas é a presença do coro religioso. No caso da comédia mágica “A loteria do diabo” o coro introduz os dervixes¹⁷.

No libreto, essa passagem da música é descrita como “solene e grave” e tem a seguinte letra:
Respeitava, derviche, tu que abrandas
Do Deus potente e justo as iras cruas
Faz descer dessas mãos tão venerandas
Sobre a nossa cabeça as benções tuas!¹⁸

A mesma autora ainda sugere que após a saída dos dervixes a música muda de uma melodia solene e grave para um vivíssimo. No caso da nossa montagem, após a saída dos monges, a música que passa a ser executada é a mesma música da primeira cena, a música da feira árabe que abre o espetáculo. Na continuidade da cena, após a saída dos dervixes, a personagem Amina entra em cena procurando Azaim. “Essa pequena descrição de um trecho da primeira cena da mágica A loteria do diabo evidencia o que se vai encontrando ao longo de todas as mágicas: a música construindo o caráter das cenas e dos personagens sem se separar do texto e da encenação”.¹⁹

A montagem da comédia mágica A loteria do diabo, na Escola de Música e Artes Cênicas com os alunos do Curso de Teatro e do Curso de Música, ocorreu após a transcrição do texto e a adaptação da obra. O arquivo que nos foi entregue, no primeiro momento, foi um libreto original português e trazia um texto que, se montado na íntegra, renderia três horas de espetáculo, no mínimo. Similar ao conto Ali Babá e os quarenta ladrões²⁰.

A comédia mágica A Loteria do Diabo, narra a história do príncipe perdido Azaim que para recuperar seu reino faz um pacto com o diabo recebendo assim, uma sacola de loteria mágica, onde cada dado retirado é o número presente e que determina o tempo de existência do nosso personagem. Essa sacola mágica é só um dos recursos para que o protagonista consiga percorrer sete reinos encantados e superar todos os obstáculos. O companheiro de viagem do nosso herói é Abdala, um idoso ambicioso e



Figura 4 – Alunos do Curso de Teatro da EMAC - EMAC/UFG

Cena das donzelas.

Fonte: Fabrícia Vilarinho.

atrapalhado que confunde ainda mais a viagem de Azaim. O prêmio para a empreitada será além de reaver seu reino e tomar a mão da jovem e linda Amina.

Ressaltamos que para a concretização dessa montagem foi necessário se fazer uma atualização do texto quanto a sua grafia e em seguida uma adaptação da obra para que esta fosse encenada em, no máximo, uma hora e meia de duração. Na obra original existem 38 personagens fixos e uma infinidade de coadjuvantes entre cavaleiros gregos, árabes, beduínos, judeus, o povo oriental de ambos os sexos, dervixes, diabos, entre outros. Para o nosso trabalho contávamos apenas com 15 alunos/atores do curso de teatro, 39 alunos/coralistas e 40 músicos/alunos do curso de música.

A montagem foi preparada em dois meses e por isso cada professor da equipe do projeto se

responsabilizou por sua parte, mas com roteiro delineado coletivamente na perspectiva de conjunto. Nós, trabalhamos o texto, o professor de canto preparou o coral e o professor de regência preparou a orquestra a partir das partituras. Quanto à parte teatral, como já mencionamos, a adaptação foi imprescindível, pois a linguagem precisava ser contemporizada para facilitar o entendimento do texto.

Importante destacar que a investigação sobre o gênero e consequentemente a descoberta dessa comédia mágica, em especial, surgiu durante as pesquisas “Ópera Brasileira em Língua Portuguesa” e “Registro Patrimonial de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ”. Isso por conta de uma partitura em cuja capa figurava o título “Rainha da Noite (mágica)”. A necessidade para entender esse gênero dramático musical conduziu a pesquisadora Wanda Freira a uma pesquisa específica, culminando na

redescoberta do referido gênero já esquecido pela literatura sobre música e sobre o teatro no Brasil.

A pesquisadora descobriu na sequência as mágicas em Portugal levantando assim um extenso material sobre a existência delas nas cidades de Lisboa, Porto e até nos Açores. Nessa empreitada a partitura e o libreto da mágica *A Loteria do Diabo* foram encontrados em arquivos portugueses. A obra foi encenada em Lisboa em 1858, no Teatro de Variedades, fazendo muito sucesso. A música dessa versão foi do compositor português Casimiro Júnior, e o libreto de Joaquim Augusto de Oliveira e de Francisco Palha, autores teatrais. Sabe-se também que essa obra foi encenada mais tarde no Rio de Janeiro (Theatro Sant'Anna), com música de Henrique Alves de Mesquita, seguindo a prática usual dos produtores de mágicas, de adaptar ou modificar o libreto e a partitura, conforme o local em que eram apresentadas. No Brasil e em Portugal as apresentações de *A Loteria do Diabo* tiveram grande repercussão e agradaram o público da época. Na verdade esse tipo de espetáculo fazia muito sucesso pelo caráter mágico cujos efeitos cênicos configuravam um enredo absolutamente fantástico.

A nossa montagem de *Loteria do Diabo* foi apoiada pelo Projeto de Pesquisa "Teatro Musical – Rio de Janeiro e Lisboa" (UFRJ) e do Projeto de Extensão "Teatro Musical em Cena" (UFRJ) sob a coordenação da Prof.ª Dra. Lima Bellard Freire. A Editoração da partitura da mágica, a partir do original localizado pela pesquisadora foi de Flávio de Carvalho.

Sobre a adaptação o autor Helio Maia²¹ nos relata que a peça original foi escrita em um português arcaico e rico de expressões não usuais em nossos dias. Para adaptá-la foi necessário a reescrita no português atual e um estudo das expressões usadas para se fazer uma atualização das mesmas. Aquelas expressões que eram facilmente entendidas por serem claras e dizerem exatamente o que significavam, permaneceram inalteradas.

Dada à extensão da peça original, foi necessário suprimir alguns atos sem prejuízo à ideia geral e outros muito longos, que não podiam ser suprimidos sem prejuízo da ideia central, foram transformados em narrativas. Para isso, um dos personagens, o "escudeiro" do protagonista foi transformado em uma espécie de narrador e o mesmo, em muitas partes da peça que era para ser

encenada, apenas narrava o ocorrido, abreviando o texto e lhe conferindo maior fluidez. Para transformação do texto original nessas narrativas mencionadas, usou-se um estilo trovadorístico o que conferiu a essa parte narrada uma suave cadência que facilitou a memorização das longas narrações desse personagem se adequando ao lirismo proposto na parte musical da peça. Como um dos elementos mais marcantes da peça eram as inserções musicais, evitou-se suprimir da narrativa, as partes onde havia música e canto.

No geral, mesmo havendo uma redução substancial do texto original na adaptação, ainda assim a peça continuou extensa, porém, uma redução mais drástica, poderia afetar sobremaneira a ideia original e até mesmo desvirtuá-la.

Já trabalho com as partituras, segundo o Professor Flávio Carvalho²², foi pautado por seguir na íntegra o que o compositor escreveu, baseados no original autógrafa. As adaptações não se deram na escrita musical, mas no uso das ferramentas (softwares) que dispomos para a edição das partituras, que nem sempre preveem formas mais antigas de formato de escritura musical. Na atualização das partituras ocorreu também a modernização do português do texto escrito, pensando em facilitar a fluência de leitura dos cantores.

Esta experiência nos proporcionou viver uma relação sofisticada e múltipla, polissêmica, onde muitas vezes ecoaram. É delicada a relação de juntar fragmentos de tempos não mais atuais, sem destituir as complexidades da obra, pensando no presente, e na sua relação de pertencimento, e trazê-lo de volta sem comprometer sua alma e seus sentidos.

Destarte, o tempo incide na memória e essas vezes trazem um passado esquecido, mas nem por isso menos importante. A pesquisa sobre uma obra escrita e encenada em outro século nos remete a tentativa de recuperação, de ressignificação de um tempo perdido. Tanto para o teatro, como para a música e para a dança foi necessário se visitar cada área em um passado esquecido e tentar trazer para a contemporaneidade as peculiares de cada expressão artística. Esse foi o maior desafio, acomodar harmoniosamente cada linguagem e criar uma única expressão artística integrada, sem sobreposição de nenhuma. Assim foi com a comédia mágica *A Loteria do diabo*.

No atual momento histórico percebemos claramente uma tendência individualista e fragmentada da modernidade impondo-se, como desafio frente às tradições quase esquecidas, ou recuperadas por estudiosos, sendo estas um pedaço de nossa história que é particular. Acreditamos, no entanto que através da arte as tradições podem ser revistas, uma vez que a arte se expressa via corpo, voz, falas, gestos e as marcas da memória. Nas artes integradas convivemos com um fazer constituído de paixão e de integridade. Neste lugar o saber e o fazer artístico coexistem.

Pensamos numa arte, onde o teatro, a música e a dança, se encontram, constituída no sujeito, um fazer humano, de “gente em cena” que traduz e transgride a própria vida. Um tear artesanal e misturado a fios e a cores, mas que remete às memórias vividas. As memórias dos outros que passaram a ser também nossas. Uma colcha de vidas que foi misturada aos poucos, de forma singular, somando as experiências marcadas no corpo:

[...] experiência, ao mesmo tempo, possibilitadora da inscrição no corpo de emoções e paixões, de construções de sentidos muitas vezes intransmissíveis, mas singulares - diga-se passíveis de serem ressignificados pela sensibilidade e racionalidade não instrumental, de poetas-alegoristas, que ousam afirmar-se como pessoas, perante as incertezas do avanço da modernidade capitalista na contemporaneidade.²³

Nosso contato com os atores, cantores e músicos, foi marcado pelo contexto, pela interação, pela experiência vivida, pela maturidade do encontro. Enraizamos nossas práticas em uma metodologia qualitativa e empírica, que não nos imobilizasse, mas principalmente que fosse plural, dialógica, com dissonâncias e ressonâncias no nosso processo de criação.

Neste contexto, as imagens, os textos, as falas, as músicas, o diálogo, as histórias do passado e do presente se amalgamaram e tudo serviu de contextualização, de matéria viva para o processo criativo. Nesta complexa, difícil e rica teia, estruturamos o conhecimento, a partir das possibilidades dadas pela ciência e pela arte.

No decorrer da pesquisa, fomos interceptadas pelos diversos aprendizados e trocas. Algo de não dito presentes nos processos cênicos nos interessam, como o silêncio que fala no gesto e os textos que

estão no corpo. Então, memória é algo que está ligada às situações de nossas vidas e ressignificamos dores, alegrias e frustrações. Propusemos um processo em movimento, no qual deste retroceder buscamos os fatos, os afetos e esquecemos outros. Tratamos das memórias dos outros.

Quando se fala de memória diz-se de coisas esquecidas, coisas de um passado distante, uma perspectiva estreita de memória, para muitos, apenas um resgate do passado, apenas uma leitura romântica e nostálgica para a história da vida ou da sociedade.

Portanto, faz-se necessário colocá-la em outra composição, em outra noção de memória. Uma memória afetiva e corporal, compartilhada e individual ao mesmo tempo. Constatamos assim que somos instrumentos nos processos de reconstrução da memória de pequenos grupos ou de indivíduos, pois trazemos a possibilidade do registro dos fenômenos sociais e culturais.

Imbuídos do esforço de se passar às novas gerações um cabedal de conhecimentos acumulados, transformados e recriados, e a “contrapelo”,²⁴ como se buscamos, sobretudo, uma arte que não liquidifica as experiências, pois acreditamos que são nestas resistências em que o sujeito se fortalece e o coletivo se constitui, amparando-se na própria noção de história. Os vários fragmentos trazem um passado a ser compreendido no presente. Esta reconstrução é possível quando o grupo é capaz de compartilhar a memória e “ser” atuante e agente de sua própria memória.

Em todo o percurso, grande e instigante, o impacto foi realmente sobre as visões de mundo que se confrontaram. Também apareceram os preconceitos e os estranhamentos, mas superou-se entre empatias, afetos e “co-aprendizados”. Foi fundamental estar atentas ao que se poderia oferecer a equipe e ao mesmo tempo, ao que se deveria aprender com eles, uma vez que envolvia muitas áreas do conhecimento. Pesquisadores querem reconstruir o passado e os narradores querem projetar a sua imagem nos relatos onde o passado se torna relevante no presente. Esta é uma ação dialética, portanto, é fundamental para uma construção de conhecimento. No palco surge algo de novo, ancorado aos rastros da história, mas contemporâneo em uma experiência mágica e única.

As histórias se alteram, os contos de fadas se transformam, os mitos morrem. Também as versões do próprio passado mudam, pois as histórias são abertas, provisórias e parciais. Cada história é única e as demandas dos indivíduos podem trazer conformidades ou mudanças, por isso as questões teóricas, artísticas e metodológicas são de extrema importância. Então entre a ficção e a realidade existem diálogos e concepções que fazem cruzar tempos, discursos e práticas.

Os antigos gregos já conheciam Poesia, filha de Mnemosine, a deusa da memória, "o poeta, o mais criativo de todos os entes, é apenas um ser possuído pela memória."²⁵. Mais importante foi pensar que a arte não é algo que tenha fim em si mesmo, como um produto acabado, mas a possibilidade de se recuperar principalmente a capacidade nossa de deixar rastros e principalmente de se encontrar nas suas e nas memórias dos outros. Memória e imaginação não se opõem como quer nosso senso comum.

Certamente não queremos respostas prontas e a arte que tratamos é povoada de poesia, de memória e de narrativas que se constituem no tempo, no espaço, na tensão e no conflito. É a tentativa de olhar para o passado pensando no presente e na possibilidade de melhor entender as tensões da modernidade e da cultura. O teatro, a música e a dança como artes da memória, ao invés de acenar apenas para um passado remoto, apontam para novas produções de sentidos, de conhecimentos e potencializam o sujeito, pois a experiência é coletiva se ancora e se reinventa a partir do outro.

NOTAS

01. Este estudo se constitui de uma parceria realizada pela EMAC - Escola de Música e Artes Cênicas da UFG com o grupo de pesquisa Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Professora Dra. Vanda Freire da UFRJ.

02. Transdisciplinaridade no sentido apresentado por Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu na Carta da Transdisciplinaridade elaborada e discutida no Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro 1994. "A transdisciplinaridade é complementar à abordagem disciplinar; ela faz emergir novos dados a

partir da confrontação das disciplinas que os articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza da realidade. A transdisciplinaridade não procura a mestria de várias disciplinas, mas a abertura de todas as disciplinas ao que as une e as ultrapassa". (Carta da Transdisciplinaridade, art.3º).

03. FREIRE, Vanda Bellard. *Óperas e mágicas em salões em teatros do Rio de Janeiro: final do século XIX e início do século XX*. Latim American Music Review, vol.25, n. 1, Texas, 2004. Grifos da autora

04. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

05. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 330.

06. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p.15.

07. FREIRE, Vanda Bellard. *Óperas e mágicas em salões em teatros do Rio de Janeiro: final do século XIX e início do século XX*. Latim American Music Review, vol.25, n. 1, Texas, 2004. P.

08. A Lanterna mágica é o antecessor dos aparelhos de projeção moderno. Consiste num instrumento que projeta imagens registadas em suporte transparente. Estas imagens são estáticas, sendo a sua deslocação no interior do projetor o único artifício de movimento projetado numa tela. Esse instrumento surgiu no século XVII.

09. Gênero de entretenimento e de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Era apresentado em salas de concerto e consistia em apresentações de cantores populares e de literatura burlesca.

10. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

11. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

12. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

13. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p. 49. (parênteses da autora).

14. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p.51.

15. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p.52.

16. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

17. Monges muçulmanos; dervix; daroês. A maioria dos dervixes leva uma vida nômade de abnegação, vivendo as esmolas. A palavra dervixe vem do persa e significa mendigo, ou mendigo religioso.

18. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p.58.

19. FREIRE, Vanda Bellard. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011. p. 58.

20. O conto original é baseado na Arábia pré-islâmica. Neste conto está descrito nas aventuras de Ali Babá e os quarenta ladrões que faz parte do clássico livro das “mil e uma noites ou Noites na Arábia”. O personagem título é um famoso ladrão que conta com a ajuda de seus 40 homens para livrá-lo de várias armadilhas e acompanhá-lo em suas inúmeras peripécias.

21. Professor Mestre pela UNB, formador do Curso de Licenciatura em Arte Cênicas EAD/PARFOR/UAB Universidade Federal de Goiás.

22. Professor Adjunto IV de Canto da Universidade Federal de Uberlândia. Como participante do Grupo de pesquisa de musicologia, foi o responsável pela transcrição das partituras da peça “A Loteria do Diabo”.

23. GALZERANI, Maria Carolina Bovério. *Percepções Culturais do Mundo da Escola: em Busca da Rememoração*. Campinas, Anais do III encontro nacional de pesquisadores do ensino de história. P. 98–109. 2004. p. 288.

24. BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. SP: Brasiliense, 1994.

25. AMADO, Janaína. *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral*. História, SP: v. 14, p. 125–136, 1995. p.127.

REFERÊNCIAS

AMADO, Janaína. **O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral**. História, SP: v. 14, p. 125–136, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. SP: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FREIRE, Vanda Bellard. **O mundo maravilhoso das mágicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa/PAPERJ, 2011.

FREIRE, Vanda Bellard. **Óperas e mágicas em salões em teatros do Rio de Janeiro: final do século XIX e início do século XX**. Latim American Music Review, vol.25, n. 1, Texas, 2004.

FREIRE, Vanda Bellard. **Óperas e mágicas em salões em teatros do Rio de Janeiro: final do século XIX e início do século XX**. Latim American Music Review, vol.25, n. 1, Texas, 2004.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. **Percepções Culturais do Mundo da Escola: em Busca da Rememoração**. Campinas, Anais do III encontro nacional de pesquisadores do ensino de história. P. 98–109. 2004.

SOBRE AS AUTORAS

Valéria Maria Chaves de Figueiredo é doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp (2007). Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp (1997). Licenciada em Educação Física pela Universidade Gama Filho (1988), formação em dança contemporânea e educação somática pela atual Faculdade Angel Vianna (1990). Professora Associada da Universidade Federal de Goiás atua nos cursos de Dança e Teatro. Líder do laboratório de pesquisa interdisciplinar em Arte da Cena – LAPIAC/FEFD/UFG, editora setorial da revista “Pensar a Prática” da FEFD/UFG e atual coordenadora de estágio e do Pibid/Dança.

Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira é doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia na área de Teatro-Educação (2007), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002). Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (1998). Atualmente é Professora Adjunta IV da Universidade Federal da Bahia. Foi Professora Adjunta II da Universidade Federal de Goiás da EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas, Coordenadora do Curso Licenciatura em Artes Cênicas EAD/PARFOR/UAB e Coordenadora do subprojeto Artes Cênicas – PIBID.

IRRESISTÍVEL VIOLÊNCIA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA DO PÓS-SEGUNDA GUERRA MUNDIAL¹

Rui Pina Coelho
Universidade de Lisboa

Resumo

A violência na sociedade e a sua representação artística têm sido desde sempre objecto de vibrantes debates. Na criação contemporânea, a violência continua a ser um dos mais insistentes refrãos temáticos motivando trabalhos que fazem confundir a realidade e a ficção, a violência e a sua representação. Este texto coloca em análise um *corpus* seleccionado de dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial, um período compreendido entre 1951, data de estreia da peça *Saints's Day*, de John Whiting, e 1967, ano de estreia de *Dingo*, de Charles Wood. São textos reportados a uma geração de dramaturgos que ficaram conhecidos como Angry Young Men e por uma Segunda Vaga de dramaturgos dos anos sessenta que a, seu modo, respondem às profundas alterações na geometria política e social, motivadas, em grande medida, pela Segunda Guerra Mundial. Na análise a que procederei, estudo a maneira como cada obra configura as representações de violência, de acordo com a seguinte tipologia: violência sistémica; violência sobre o corpo; violência verbal; e violência de guerra. Considera-se assim, a representação da violência como um meio para resgatar o teatro da banalização a que muitas vezes é sujeito e, por outro lado, demonstra-se que o teatro se revela particularmente apto a mostrá-la e a conceder-lhe a gravidade necessária ao seu pleno entendimento. Do mesmo modo, revela-se a violência como um traço aglutinador e estruturante para a dramaturgia desse período e propõe-se uma aproximação a um paradigma realista que mostre ser operativo para uma interpelação a algum do teatro contemporâneo.

Palavras-chave:

Violência; Realismo; "Kitchen-Sink Drama"; Dramaturgia britânica; Pós-Segunda Guerra Mundial.

Abstract

Violence in society and its artistic portrayal have always been the subject of vigorous debates. In the contemporary arts, violence still predominates as a central theme, giving rise to works that blur the boundaries between reality and fiction, violence and its representation(s). This article analyses a selected corpus of British dramaturgy within the realist tradition, from 1951 to 1967. These are plays by the so-called Angry Young Men and by the Second Wave of playwrights in the sixties, responding ultimately to the profound transformations in political and social geometry caused by the Second World War. The plays are analysed in the light of the way that each work portrays violence accordingly to the following typologies: systemic violence, violence of the body, verbal violence and violence of war. On the one hand, violence is considered to be an efficient way to rescue theatre from the trivialisation it often suffers. On the other hand, theatre is in a particularly privileged position to show violence with all due seriousness. This study considers violence to be a fundamental feature of this period's dramaturgy and it offers an approach to a realistic paradigm that can be used to address some works of the contemporary theatre.

Keywords:

Violence; Realism; Kitchen-Sink Drama; British Dramaturgy; Post-Second World War.

A inquietação maior que parece ter ocupado sempre o pensamento político ocidental é a inquirição da relação entre os indivíduos e as estruturas de Poder. O século XX, quer nos seus dias mais solares quer nos mais soturnos, vem agudizar esta necessidade. As primeiras gerações de sociólogos e filósofos políticos fazem desta questão uma temática recorrente. Herbert Spencer, um individualista radical, critica a intervenção do Estado na vida dos cidadãos; Max Weber argumenta que a autoridade do Estado se baseia na ameaça de violência e que é o Estado quem tem o monopólio do seu uso legítimo; Georg Simmel atribui ao Estado a responsabilidade da gestão dos - inevitáveis - conflitos sociais. Mas esta é ainda a mesma questão que determinará muito do trabalho de pensadores como Benjamin, Foucault, Bourdieu, Fanon, Arendt ou Bauman, entre um vasto exército de pensadores.

Um dos aspectos centrais para a exploração deste tema é a violência existente entre as liberdades individuais e as estruturas de Poder - o que é perfeitamente compreensível uma vez que são frequentemente inconciliáveis.

Com efeito, a violência na sociedade e - aquilo que me importa em particular - a sua representação artística - têm sido desde sempre objecto de vibrantes debates. Contudo, há um momento determinante para a alteração do seu paradigma: a Segunda Guerra Mundial. Com o conhecimento das atrocidades cometidas, depois do estupor e da perplexidade, a representação da violência passará a compreender a utilização da tecnologia como máquina de morte, a entender a possibilidade da destruição apocalíptica e súbita da humanidade por mão humana, a discutir a legitimidade do uso da violência e, em suma, a entender a horizontalidade, a banalidade e a omnipresença da violência.

A dramaturgia britânica deste período mostra-se particularmente apta e interessada em lidar com esta questão. E, em particular, a dramaturgia de matriz realista. Não que fosse mais fácil ao realismo o retrato das ruínas do pós-guerra, mas porque essa "hora do crime" desafiava, precisamente, as convenções realistas. "Não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas sim a prosa. A prosa realista falha onde a

evocação poética da insuportável atmosfera dos campos [de concentração] sucede", afirma Slavoj Žižek, corrigindo Theodor Adorno. Contudo, na penosa tentativa de dar conta desse mundo, a dramaturgia realista obriga-se a dirigir ao mundo um olhar impiedoso, confrontando-o directamente, tentando não contornar nem universalizar os temas tratados, revelando, assim, o seu propósito regenerador e transformador do mundo e da política.

Desta maneira, a dramaturgia britânica de matriz realista do pós-segunda guerra mundial testa a "retórica da inefabilidade" do horror e da violência e tenta compreender um mundo terrivelmente novo, encarando a representação da violência como um imperativo moral e ético, reagindo contra a progressiva banalização do mal e encarando o teatro como um acto de consequência positiva.

A esta dramaturgia (britânica de matriz realista) podemos chamar "dramaturgia de sinédoque": uma dramaturgia que, oferecendo uma parte do mundo, visava intervir no seu todo, transformando-o, denunciando as suas iniquidades e, em alguns casos, apresentando propostas de correcção e melhoramento. Uma dramaturgia que, embora partisse de motivações claramente políticas, apresentava um pensamento político confuso, assentando sobretudo em visões idiossincráticas do mundo. Uma dramaturgia que poderá ser caracterizada pelos seguintes traços: a manifestação superlativa do culto da honestidade, o que leva a uma tendência para discursos confessionais e a que muitas vezes se entendam as personagens principais como alter-egos dos seus autores; o apreço pela emoção verdadeira e pela exposição dessa emoção; a nostalgia por um passado perdido - e muitas vezes mitificado; a oposição entre aqueles que agem no plano das ideias ou intenções, e aqueles que realmente fazem; o gosto pela liberdade oferecida pelo trabalho manual; a atenção aos eventos históricos reais; a perturbadora presença de bebés, tidos muitas vezes como sinal de morte; a apresentação de fugas domésticas e privadas aos problemas do mundo; a hesitação dialéctica entre a adopção de uma atitude pacifista ou bélica; a manifestação de um - por vezes indistinto - sentimento de revolta; e, claro, a representação da violência.

São textos de uma geração de dramaturgos britânicos da Primeira Vaga de realismo social, genericamente conhecidos como os “Angry Young Men” e da chamada Segunda Vaga, composta por dramaturgos dos anos sessenta. Todos eles, cada um a seu modo, respondem às profundas alterações na geometria política, cívica, social e artística, motivadas pela Segunda Guerra Mundial.

São textos que partilham igualmente uma “sensibilidade *Kitchen Sink*” que se traduzia numa empatia para com as dificuldades de vida da classe trabalhadora e que visava deixar um retrato suficientemente digno e objectivo do seu quotidiano para que se pudessem retirar as conclusões necessárias a uma alteração do mundo.

A representação da violência é um dos traços mais expressivos das obras deste período. E faz-se de diferentes formas: representa-se a violência sobre o corpo, a violência da guerra ou a violência verbal. Mas, aquilo que melhor distingue a representação da violência neste período é a representação da violência sistémica. Esta trata da violência que é exercida sobre os indivíduos e sobre determinadas classes sociais, profissionais ou etárias, pelas instituições de Poder, pelas forças sociais dominantes, pelas circunstâncias históricas ou por quaisquer outros factores que não se exerçam através de acções de manifesta agressão. Incluem-se temas como a marginalização por razões de género, identidade sexual, etnia, classe ou proveniência geográfica, entre outros. É fácil de perceber que estas manifestações não se caracterizarão pela sua espectacularidade. Pelo contrário, traduzem comportamentos banais, institucionalizados, que, por normais, não se afiguram como uma ameaça nem como uma invasão.

Em *Violence: Six Sideways Reflections*, Slavoj Žižek distingue três tipos de violência. Em primeiro lugar, a violência subjectiva, “apenas a porção mais visível de um triunvirato” (Žižek 2007: 1^o; e dois tipos de violência objectiva: a violência simbólica, aquela que surge “corporizada na linguagem e nas suas formas”; e finalmente a violência sistémica, “ou as frequentemente catastróficas consequências do funcionamento regular dos nossos sistemas económicos e políticos” (*Ibidem*: 1).

Assim, quando falamos de violência sistémica falamos daquela que se exerce subtil e invisivelmente sobre os indivíduos, operada por instituições ou circunstâncias históricas, em que, aparentemente, não há um responsável visível. De acordo com Žižek, este modo de violência objectiva terá tomado uma nova forma com o capitalismo. Assim, a violência sistémica do capitalismo “não é mais atribuível a indivíduos concretos nem às suas intenções ‘malévolas’, mas é puramente objectiva, sistémica, anónima” (*Ibidem*: 11). Estas razões são tão mais prementes se entendermos que, no pós-guerra, a “via capitalista” se torna bastante mais agressiva para conquistar a hegemonia no modo de vida ocidental, num debate com particulares efeitos fracturantes nas esquerdas anglo-saxónicas - matriz ideológica da quase totalidade dos dramaturgos em questão.

Dada a natureza subterrânea deste tipo de violência poder-se-ia dizer que este tipo de violência estaria presente em qualquer texto. Mas a dramaturgia britânica de matriz realista deixa um impressionante mapa de violência.

A característica mais indefectível de *Saint’s Day*, de John Whiting, uma peça onde existem assassinatos a tiro, enforcamentos e incêndios, é a violência não nomeada que perpassa por todo o texto. Whiting trabalha a violência com um cuidado particular e em sintonia com o seu tempo. A incapacidade de explicar a natureza ou a razão das mortes provocadas pelos soldados e, em especial, a mudança de comportamento de Robert Procatren, um intelectual pacífico que se transforma num lunático sanguinário líder de uma gangue, ajuda a enfatizar o “absurdo” de toda a sociedade. Apesar de toda a violência explícita e de *Saint’s Day* ser das peças que mais claramente interpela o clima do imediato pós-guerra, a violência endémica que não chega a ser nomeada é a mais ameaçadora: e esta prende-se, essencialmente com os traumas do pós-guerra, o clima de Guerra Fria e com a engrenagem da máquina de uma sociedade de consumo capitalista.

Em *Saint’s Day*, a acção dramática centrada sobre uma família de artistas, que se coloca à margem da sociedade, serve como pretexto para explorar uma ideia bastante intimidante: o que acontece

se os hábitos (violentos) adquiridos durante a guerra continuarem em tempo de paz? O que impede que a violência considerada normal, aceitável, legítima, em tempo de guerra, surja de novo em tempo de paz? Portanto, *Saint's Day*, mais do que uma peça tematicamente alheada das questões do pós-guerra e refugiada no seu próprio labirinto referencial, é assombrada por elas: pelo medo da destruição iminente, pela violência gratuita e, muito em particular, pelo sentimento da inutilidade das artes, simbolizado no isolamento da família Southman.

Esta ideia informa vários textos - além de *Saint's Day*, é estruturante em *Saved*, de Edward Bond, onde, apesar de as personagens se envolverem nos mais hediondos actos de violência - é frequentemente citada a cena do apredamento de um bebé -, a violência mais expressiva no texto é aquela que não é sequer nomeada - nenhuma personagem é capaz de articular as razões pelas quais vivem do modo que vivem. Ou melhor, o autor não deixa que elas as articulem, sublinhando assim, de modo mais pungente, a crise económica, social, mas também ontológica e sistémica em que todos viveriam. A indiferença que todas as personagens mostram em relação à violência circundante, à quebra dos mais elementares laços de fraternidade e solidariedade, à dissolução dos laços afectivos em permutas de interesse, tudo isto era extraordinariamente mais violento do que as cenas de violência mais explícitas. E assim se denunciava a opressão que a voraz sociedade consumista dos anos cinquenta ia impondo, e se acusava a "esquizofrenia" entre a abundância e a escassez, a ostentação e as ruínas que caracterizavam a sociedade britânica do pós-Segunda Guerra Mundial.

A mesma lógica parece habitar *Afore Night Come*, de David Rudkin - a violência emerge súbita e desproporcionalmente - como se os indivíduos não conseguissem mais reprimir a pressão que é exercida sobre eles. O título indicia, desde logo, essa tensão: "Six hundred bloody boxes to fill *afore night come*" (*ANC: 29*), acusa Spens. O trabalho da apanha da pêra exerce uma pressão constante sobre as personagens. Assim, o nível de violência empregue na peça de Rudkin surge inadvertidamente. Não é surpreendente que os trabalhadores sejam violentos para com Roche, o sensível estudante, mas é uma surpresa o

nível de violência que aplicam, empurrando o assassinato de Roche para as áreas nebulosas do rito, tornando-se mais simbólico do que real.

Tal como em Whiting, a violência é inocentemente sádica. Se o assassinato de Roche é a cena mais impressionante da peça (esquartejado e esventrado em forma de cruz) - a verdadeira violência é aquela que se esconde detrás dos comportamentos quotidianos tidos como aceites e ordinários. Assim, a peça está cheia de referências homófobas, racistas e xenófobas. Há uma tensão permanente entre a comunidade dos trabalhadores da apanha da pêra e os recém-chegados que não é traduzida só em actos violentos, mas também em palavras e em comportamentos, aparentemente inócuos, mas que só vão perpetuando o ciclo da violência. Aquilo que Rudkin parece estar a querer propor é que sem uma ritualização colectiva da violência, através de um acto de sacrifício, esta continuará a ser aumentada até níveis intoleráveis. Mas, por outro lado, também deixa entender que para precaver a violência se devem procurar as suas raízes e actuar sobre os comportamentos sistémicos que originam, eventualmente, as explosões que são mais difíceis de controlar.

A mesma tese parece atravessar o texto de Brendan Behan, *The Quare Fellow*. Aparentemente, todos os reclusos reclamam uma vida normal dentro da prisão. Os crimes que os levaram ao cárcere parecem não ter importância suficiente para ser parte estruturante da narrativa. São reclusos porque, em algum momento, foram incapazes de responder à violência sistémica com normalidade e em algum momento empregaram violência de uma maneira descontrolada. Mas são reclusos também porque são o meio preciso que Brendan Behan encontrou para construir uma metáfora capaz de interpelar o mundo do pós-guerra - um mundo em que todos parecem ser reclusos, sujeitos às arbitrariedades das instituições, quer sejam as governamentais ou as policiais, ou aquelas menos visíveis, como um código moral rígido e conservador que é preciso observar e que entra em ruptura com as experiências da maior parte da população.

O sacrifício institucional, que é a execução da pena de morte aplicada ao "*quare fellow*", não é mais do que uma substituição dos sacrifícios

ritualistas das sociedades primitivas. Assim, nesta medida, ambos os sacrifícios parecem ser a medida exacta e necessária para que tudo possa continuar a existir e para que as comunidades visadas (os trabalhadores rurais e os reclusos) possam subsistir. Mas, em última instância, o que esta dramaturgia sugere é que, uma vez que a violência passou a fazer parte do dia-a-dia de muitos e de uma forma quase banal, há que encontrar mecanismos sociais, organizados, de expiar essa violência, caso contrário, ela aparecerá de uma forma brutal, desorganizada e indomada.

O ponto de partida de *Serjeant Musgrave's Dance* tem que ver precisamente com isso: com o aparecimento de uma violência de tal maneira extrema que serve de redenção a toda a restante violência (sistémica). Contudo, o ponto de partida deste texto é paradoxal: o exército, habituado às armas, vem fazer uma campanha pela paz, através de um acto radical de violência (matar vinte e cinco aldeãos como represália por cinco mortes de soldados inimigos que, por sua vez, foram represália pela morte de um outro soldado). Assim, para acabar com esta matemática de morte, propõe um sacrifício colectivo, respondendo com violência extrema à banalização da violência, ou seja, à violência sistémica. O texto de Arden, um manifesto ambíguo sobre a guerra, visa clamar pela paz, mas emprega as técnicas da guerra, enfatizando assim a brutalidade e a desumanização da sociedade. Mas Arden não se esquece de complicar esta equação, situando a acção dramática numa aldeia mineira, no momento em que os trabalhadores estão em greve. As forças políticas vão rapidamente associar-se aos soldados, pensando que estes estão ali numa missão de recrutamento. Aquilo que parece óbvio é que as instituições de poder (neste caso, governo e exército) tendem a aproximar-se e a estabelecer cumplicidades.

Mas o texto que mais directamente interpela o trauma de guerra é *Dingo*, de Charles Wood. Aqui, o autor dá voz ao sentimento popular de que a guerra é inútil e de que é travada por interesses que escapam aos cidadãos. Se este é um tema intemporal, convocá-lo em Inglaterra e após a Segunda Guerra Mundial é beliscar o orgulho dos vencedores e, mais relevante

ainda, de todos aqueles que participaram nos combates, abrindo velhas feridas. Mas Wood fá-lo para lidar precisamente com o trauma de guerra, criando uma disforia eufórica sobre as condições reais de batalha, sublinhando - tal como Arden - a desumanização e a arbitrariedade da vida militar, ou seja, das forças sistémicas presentes nos desígnios militares (o que equivale dizer, nos interesses não nomeados das instituições de poder). O que Wood faz é "consistentemente destruir os mitos de um heroísmo infalível, protagonizados por figuras históricas como Winston Churchill" (Fowler & Lennard 2006: 346), apresentando uma versão paródica e burlesca da guerra (Churchill aparece a urinar num acampamento militar, por exemplo). Para testar o limite da aceitação das normas sociais vigentes, Wood compõe cenas que testam os limites do realismo: o público escutará uma personagem, Chalky White, a arder até à morte num tanque de guerra; e o seu corpo carbonizado será depois trazido para cena como um boneco de ventríloquo. Assim, ultrapassar o realismo é também ultrapassar os limites impostos pela sociedade, denunciando mais eficazmente a fragilidade das condutas impostas pelas instituições de poder (neste caso em particular, o exército).

Mas o dramaturgo que de forma mais radical se tenha dirigido à acção das instituições do poder talvez seja Harold Pinter. Há, recorrentemente, nas suas primeiras peças, figuras que, de alguma maneira, são responsáveis pela manutenção das instituições. São figuras como terroristas, torturadores ou carrascos que têm que manter as exigências e as rotinas das instituições em funcionamento. Contudo, dado o frequente grau de irrazoabilidade destes critérios e exigências, estes têm frequentemente que empregar violência (e quanto menos razoáveis os critérios e exigências, mais violência será preciso empregar). Deste modo, a dramaturgia de Pinter parece estar invulgarmente preparada para interpelar um mundo do pós-Holocausto, do genocídio, da bomba nuclear e dominado pelas lógicas consumistas e individualistas.

Em *The Birthday Party* os torturadores / interrogadores (Goldberg e McCann) são apenas a face visível da opressão exercida sobre as personagens. As instituições, essas, em Pinter,

ficam frequentemente anónimas. Isto reforça a dimensão de ameaça deste texto. As perguntas dos interrogadores e os actos de violência física não são em nada comparáveis com a violência muda (sistémica) exercida sobre o quotidiano de Petey e Meg, os donos da pensão, e de Stanley, que os empurra para uma existência discreta numa pequena e perdida cidade no litoral, longe do olhar de todos.

Da mesma maneira que em Whiting e Arden, em Pinter a violência aparece súbita e de forma desproporcional. Para isso muito contribui que os alicerces formais do texto sejam os do realismo, baseados em lógicas de necessidade, verosimilhança e encadeamento lógico das acções. Assim, quando a violência aparece de maneira fulgurante evidencia-se a assimetria entre as forças sistémicas operadas pelas instituições do poder e as possibilidades de reacção individual - sempre desproporcionais. Ou seja, se não atendermos às razões sistémicas que levam à emergência da violência, esta parecerá sempre surgir de forma inesperada. Mas aquilo que estes textos parecem querer provar é precisamente o contrário: que inesperado seria se, episodicamente, não houvessem explosões de violência - manifestas em todos os domínios da vida: nas relações laborais, familiares, eróticas, etc.

Se Wood e Pinter o fazem pela via da distopia, John Osborne fá-lo com cinismo e desconfiança. Em *Look Back in Anger*, a figura principal, Jimmy Porter, numa das passagens mais citadas, lamenta não haver mais ideais pelos quais valha a pena lutar:

There aren't any good causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave new-mothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus. (*LBA: 83*)

Para Porter, a Guerra Civil Espanhola terá sido a última verdadeira campanha militar e o derradeiro momento na história em que a violência seria justificada porque se batalhava por uma causa honrada. O mundo para a sua geração era um "mundo sem causas" ideológicas gregárias e mobilizadoras. Um mundo em que a rotina esmagadora do quotidiano impedia o estabelecimento de causas nobres e propósitos maiores do que a mera subsistência

ou a acumulação de objectos de consumo. Esta subtracção à vida, tal como a entende a personagem, é efectuada por diversos meios: pelos jornais, pelas universidades, pela família, pelo governo. E funciona em todas as esferas, na pública como na privada. Assim, uma vez que ao indivíduo é impossível escapar à acção das instituições de poder, uma das únicas opções que terá é a fuga e a criação de refúgios privados, tal como o pequeno e singular "agregado familiar" composto por Jimmy, Alison e Cliff, que vivem juntos; ou pela brincadeira/ fantasia jogada entre Jimmy e Alison, onde cada um assume o papel de um urso e de um esquilo, respectivamente, criando uma espécie de refúgio e existência alternativa ao mundo circundante.

Esta recusa de encarar o mundo aparece na dramaturgia deste período figurada de muitas formas: Stanley (*BtP*), Paul Southman (*StD*), Roche (*ANC*) são todos artistas/intelectuais que se abstêm de participar na sociedade. Mas um dos exemplos mais inquietantes é o da personagem Dave - de *Chicken Soup with Barley* e *I'm Talking about Jerusalem*: de revolucionário combatente na Guerra Civil de Espanha transformar-se-á no artesão que foge às fábricas da cidade e à progressiva erosão dos laços sociais. O socialismo, para Dave, de causa universal e razão para emprestar a sua vida a um ideal maior, passará a ser uma causa privada, doméstica, extensível somente à sua família.

Mas na trilogia de Arnold Wesker a violência sistémica não se deixa entender somente pela desilusão com o socialismo de Dave. Este é - tal como já vimos - um dos traços estruturante da(s) obra(s) - mas a obra de Wesker é bem mais incisiva. Podem-se observar - como em poucas peças deste período - as forças e as movimentações sociais envolvidas num amplo processo de luta de classes. Desde as manifestações antifascistas de 1936 e da Guerra Civil de Espanha, à Segunda Guerra Mundial e à invasão da Hungria pelas tropas soviéticas, os textos vão acompanhando a maneira como a geometria política mundial vai moldando a vida, na sua dimensão mais doméstica, da família Kahn.

Com diferentes graus de resiliência, todos vão resistindo e evoluindo ao longo dos trinta anos que demora a acção dramática na trilogia.

Mas, se em todos a desilusão e o cansaço se vai instalando, também em todos se mantém uma esperança de um optimismo militante e uma confiança no bom desenlace da luta de classes. Em todos, à excepção de Harry Kahn, a personagem mais discreta (e a menos empática) mas aquela em que mais claramente se deixam manifestar as forças sistémicas - a falência física e moral de Harry e a sua entrega ao vício e à doença traduzem bem a incapacidade dos indivíduos em fazerem face às instituições.

Por oposição, Giles Cooper, em *Everything in the Garden*, encontra uma maneira de colocar os indivíduos em posição de confronto com as forças sistémicas (aqui, tal como em Bond, entendidas muito claramente como as forças do capitalismo). Cooper coloca os indivíduos a circunavegarem em torno dos valores morais da classe média. Assim, para satisfazerem as necessidades de um consumismo voraz e das aparências sociais impostas pelo culto da abundância, as personagens - casais de meia idade e de classe média - entregam-se ao proxenetismo e à prostituição. São, simultaneamente, vítimas e agentes de uma violência sistémica sobre todos os indivíduos. Agem em *moto* próprio e livremente, mas o que fazem evidencia a ausência de soluções que os indivíduos teriam para enfrentar o mundo - pleno de violência (sistémica, tal como a entendemos aqui). Contudo, Cooper não deixa de fornecer uma espécie de justificação redentora a todo este mapa - Leonie Pimosz, a "angariadora de mulheres" para a prostituição é uma refugiada polaca sobrevivente a um campo de concentração nazi. E isso obriga a reformular toda a geometria do texto: como se os horrores da Segunda Guerra Mundial configurassem um mundo onde as leis e valores que regiam a vida colectiva tivessem deixado de fazer qualquer tipo de sentido e obrigassem à configuração de novos valores.

A representação deste tipo de violência configura um protesto e revela uma forte determinação por parte destes dramaturgos em não tomar as situações que convocam como finais e em interpelar as verdadeiras causas para a violência, assumindo-se, neste contexto, o teatro como um instrumento válido para a transformação social.

CONCLUSÃO

Em *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (2003), Terry Eagleton argumenta que na tragédia moderna o protagonista ambiciona a liberdade individual em detrimento de tudo o resto, movido por um insaciável Eros. Contudo, para garantir esta liberdade, o homem entregou as rédeas da sua segurança às instituições que regem os extremos do capitalismo tardio - e estas, perversamente, fazem associar a liberdade individual ao caos e à desordem. Assim, o herói da tragédia moderna, esmagado entre o seu desejo de liberdade e a necessidade de refúgio perante um mundo ameaçador, luta e sofre como um bode expiatório crístico que sofre os males do mundo capitalista. A dramaturgia contemporânea - desde o momento seminal que é o pós-Segunda Guerra Mundial - não tem outra alternativa a não ser dar conta do estado de guerra permanente entre Eros e as Instituições de Poder, uma guerra produtora de um sofrimento muito pouco espectacular, mas nem por isso menos real. Mas nem por isso menos violento.

NOTAS

01. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Colóquio Internacional: "Teatro: Estética e Poder", na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a 22 de Novembro 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arden, John. **Serjeant Musgrave's Dance**. The Methuen Book of Sixties Drama. Intro. Graham Whybrow. London: Methuen, 2001.

Behan, Brendan. **The Quare Fellow**. London: Eyre Methuen, 1956.

Bond, Edward, Saved. **Commentary and Notes by David Davis**. London: Methuen Drama, 2009.

Cooper, Giles. **Everything in the Garden**. Penguin Plays: New English Dramatists 7. London: Penguin, 1963, 141-221,

Fowler, Dawn and Lennard, John. "On War: Charles Wood's Military Conscience". **A Companion to Modern British and Irish Drama:**

1880-2005. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, 2006, 341-357.

Osborne, John. **Look Back in Anger. John Osborne: Plays One.** London: Faber and Faber Limited, 1996, 1-95.

Pinter, Harold. **The Birthday Party. Harold Pinter Plays: 1.** London: Faber and Faber, 1991, 1-81.

Rudkin, David. **Afore Night Come.** London: Young Vic Theatre Company / NT-Royal National Theatre, 2001.

Wesker, Arnold. **Chicken Soup with Barley / Roots / I'm Talking about Jerusalem.** Arnold Wesker: Plays I: The Wesker Trilogy. Introduced by the Author. Methuen Drama. London: Methuen, 2001.

Whiting, John. **Saint's Day. John Whiting: Plays One.** Edited with introductory notes by Ronald Hayman. Modern Playwrights. London: Oberon Books, 1999, 205-300.

Wood, Charles. **Dingo: A Camp Concert.** Charles Wood: Plays Two. London: Oberon Books, 1999, 261-375.

Žižek, Slavoj, **Violence. Six Sideways Reflections.** London: Profile Books, 2008.

SOBRE O AUTOR

Rui Pina Coelho (Évora, 1975) é Professor Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador no Centro de Estudos de Teatro da FLUL. Foi docente na Escola Superior de Teatro e Cinema de 2006 a 2017. Dirige a Sinais de Cena - Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas. Publicou António Pedro (Coleção Biografias Teatro Português, CET/IN-CM/TNDMII, 2017); A hora do crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967) (Peter Lang, 2016) e Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro (INCM, 2009), entre outros títulos. Coordena o volume Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [título provisório] (Bicho do Mato/ TNDMII, 2017). Coordena o Laboratório de Escrita para Teatro, do Teatro Nacional D. Maria II. Como autor, dramaturgista ou tradutor colaborou com várias companhias. Desde 2010, colabora regularmente com o TEP - Teatro Experimental do Porto, enquanto dramaturgo e dramaturgista.

LUA DE FEL: DA PAIXÃO À REPULSA; DAS TENTAÇÕES ÀS EVIDÊNCIAS DO DESEJO

Bene Martins
Marco Antônio Moreira Carvalho
UFPA

Resumo

O filme *Lua de Fel (Bitter Moon)* (1992) apresenta as ligações obscuras entre os casais. A trama perpassa a linha do subjetivo, num jogo perverso entre o aspecto estético e o ético. Neste texto, traçaremos considerações acerca do filme, cuja trama expõe relações erótico-amorosas em suas complexidades. Dois casais, em um luxuoso cruzeiro. Um, britânico, em segunda Lua de Mel, numa tentativa de aquecer o casamento de sete anos que apresenta sinais de cansaço e desânimo; outro, americano, em uma espécie de relacionamento doentio e sádico, diverte-se a provocar o casal modelo que, à primeira vista, parece ser conservador. Nossa análise focará primeiro, a paixão arrebatadora, a delicadeza do envolvimento; em seguida, o desgaste, a perda do desejo, o sadismo, a fragilidade das relações encobertas e rejeitadas para uns, escancaradas para outros. Segundo, enfocaremos planos adequados que deram ênfase e veracidade aos conflitos e jogos de sedução. Estudos sobre erotismo, paixão, amor, nos guiaram para uma das tantas leituras instigadoras que a película incita.

Palavras-chave:

Cinema; Erotismo; Paixão; Desejo.

Efetivamente, a transgressão que ainda não fora cometida tinha um valor que a repetição não tem. Efetivamente, o que me interessa é a entrada, não a permanência no mundo interdito, o que me apraz é quebrar minhas correntes; não fico olhando para as correntes quebradas. (Georges Bataille).

INTRODUÇÃO

Este filme de Roman Polanski¹, roteirizado a partir do romance, *Lunes de FieP*, 1981, de Pascal Bruckner, mantém ponto caro ao autor, a relação erótico-amorosa, sadomasoquista de

Abstract

The film Lua de Fel (Bitter Moon) (1992) presents the obscure links between couples. The plot crosses the line of the subjective, in a perverse game between the aesthetic and the ethical aspect. In this text, we will draw considerations on the film, celebrate plot exposes erotic-loving relationships in their complexities. Two couples on a luxury cruise. A British, second honeymoon, in an attempt to warm up at the seven-year marriage that shows signs of weariness and discouragement; Another, American, in a kind of sick and sadistic relationship, amuses himself to provoke the couple model, at first glance, it seems to be conservative. Our analysis will focus first, a rapturous passion, a delicacy of involvement; instead, weariness, loss of desire, sadism, fragility of relationships concealed and rejected for some, wide open to others. Second, we will focus on adequate plans that have emphasized and verified conflict and seduction games. Studies on eroticism, passion, love, have guided us to one of the many instigating readings that the film incites.

Keywords:

Cinema; Eroticism; Passion; Desire.

Oscar e Mimi. Ele, paraplégico, ela, belíssima, sensual, misteriosa. A epígrafe de Georges Bataille enuncia o que virá, a inevitável transgressão. Não há porque protelar, quem assistiu ao filme, percebe, desde o início que o casal, em lua de mel, entrará no espaço do interdito e do proibido. Este mote é um dos pontos altos do romance-filme que, desde logo, aponta indícios de que amarras serão rompidas, nessa viagem por espaços geográficos-subjetivos-libidinosos-transgressores. Num jogo de sedução irresistível, o sádico Oscar (Peter Coyote) e a bela Mimi (Emmanuelle Seigner) cercam Nigel (Hugh Grant) e sua esposa Fiona (Kristin Scott



Figura 1 – Cena de abertura do filme mostra o mar calmo. Os personagens Nigel e Fiona, alegres, comemoram a viagem para a Índia.
Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fei* (1992) pelos autores.

Thomas). A partir daqui, os diálogos ferinos demonstram as reações dos indivíduos frente ao inesperado e inevitável desencadear de desejos camuflados e reprimidos de maneira consciente ou inconsciente.

Um dos casais invade a privacidade do outro, provoca e convence o outro a sair da zona de conforto matrimonial, experimentar outras sensações até então negadas. Sem julgamento, entendemos que o importante é despertar outro olhar para os vulneráveis encontros e relações entre pessoas tão diferentes e tão próximas, no que se refere a fantasias sexuais e a comportamentos inusitados, latentes e à espera de motivos e situações (in)adequadas para surgirem fortes e incontroláveis. Pessoas que, caem na armadilha de jogadas para entrarem em outras cenas, mesmo que por breve tempo.

Conforme o roteiro, não por acaso, o casal escolhe como destino da viagem, a Índia, país considerado exótico em si, muito diferente de tudo já vivenciado por eles, na Inglaterra. Esta opção de lugar talvez assinale o desejo de chegar ao desconhecido, o que estaria implícito ou recalcado na relação duradoura do casal. A necessidade de explorar outras nuances e sutilezas de prazer, embora, não falassem sobre.

Na abertura do filme, Polanski apresenta diferenças e indícios entre suas personagens. Esta é uma das características da obra do diretor, induzir as primeiras impressões dos protagonistas que, posteriormente,

surpreendem ao se revelarem distintas do que o público inicialmente percebeu, pela aparência e comportamento ou pela escolha de atores com fisionomias que indicam/sugerem suas personalidades³. O casal britânico, no navio, embalados por águas calmas, contempla a paisagem, tranquilos. O que seria uma segunda lua de mel tornar-se-ia, no entanto, uma aventura chocante, a qual desestabilizaria as certezas quanto a valores, emoções, fantasias, relacionamento seguro.

Outras personagens importantes, o indiano e sua filha pequena. Ele pergunta ao casal, o porquê de escolherem a Índia, como destino. Nigel responde sob o lugar-comum, ir atrás de serenidade interior. Ao que o indiano ironiza: “a síndrome do carma-nirvana! Mas a Índia⁴ é lugar barulhento e, para quem tem uma bela esposa, não precisa de terapia marital” (LUA, 1992). Situação meio constrangedora instala-se entre eles, mas, desconversam e fica aquele clima de sondagem, por parte do indiano, sobre o casal que, aparentemente, expressa união inabalável.

Na primeira noite da viagem, Fiona se recolhe. Nigel vai ao bar tomar um drinque, lá vê a bela Mimi - que já encontrara antes, quando sua mulher a ajuda no banheiro feminino, numa situação de fragilidade e angústia, Mimi passara mal e vomitava, fora amparada por Fiona - a cantar, dançar no palco e olhando para Nigel, de maneira sensual. Em seguida, vem ao balcão, Nigel fala com ela. Ela o ironiza, o acha sem senso de humor, sai provocadoramente. Ele fica



Figura 2 – Nigel e Fiona no navio e o primeiro encontro com Mimi.
Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fel* (1992) pelos autores.

perturbado pela beleza e ousadia da mulher. Sai do bar e Oscar, de surpresa, o interpela, já perguntando se ele a desejava. Em seguida, o adverte: ela é armadilha para os homens, não é mulher para você. Apresenta-se como marido de Mimi e diz que ela é a responsável por ele estar aleijado, preso em cadeira de rodas e sob os cuidados da esposa. Insinua tantos suspenses e consegue a presa que queria para divertir-se durante a viagem.

Nigel nega o interesse pela bela Mimi e, daí em diante, o jogo de recusar-ceder terá várias partidas e fins. Em todas, Nigel perde, perde-se, rende-se ao contador de detalhes sórdidos, os quais fascinam o homem bem casado, até então. Oscar afirma, Mimi é maravilhosamente bela, sedutora, perigosa e que ambos continuam juntos, numa espécie de dependência mórbida. Poder-se-ia afirmar, aqui, que Nigel, à semelhança de menino mimado, ao ser advertido da impossibilidade, tornar-se-ia mais interessado em obter aquela conquista, aquele objeto-erótico inalcançável por ele, criatura, cuja imaginação erótica encontrava-se enrustida.

Vários encontros inevitáveis os colocam em situações delicadas. Oscar percebe o disfarçado clima meio frio e distante do casal em busca de novos ares, elogia os encantos sutis de Fiona. Sem escrúpulo algum, invade a intimidade do casal, afirmando que ambos precisariam aquecer a relação. Insinua que a bela esposa de Nigel tem aquele ar de quem tem muito a

ser explorado. Ante o espanto do britânico, ainda com sinais conservadores sobre esta experiência, o americano o desafia em seu modo de falar direto, sem filtro, sem limites, não mede palavras, vai direto aos pontos sensíveis de Nigel. Além de manter uma espécie de discurso apelativo, quando elabora frases em tom chantagista, faz-se de vítima, porque percebe a perturbação do ouvinte sentindo-se estranho com sensações outras.

Quando Nigel demonstra querer desistir de ouvir toda a história, Oscar, com cara de homem desamparado, apela, mais ou menos, nestes termos, “deixa pra lá, quem vai se interessar por um pobre aleijado (...). Mas você é o ouvinte que eu procurava. E eu, o interlocutor de desejos que você precisava” (LUA, 1992). Nigel, refinado demais para ser grosseiro, fica porque quer saber mais sobre a relação do casal. A cada encontro, mais escandalizado aparenta estar, mas continua a escutar os detalhes escabrosos; tenta fugir, não consegue, está inteiramente enredado na cilada armada pelo casal sado-masoquista.

Oscar conta que no início, viveram um belo romance, mas, transformado, aos poucos, numa relação de dependência mútua, na qual ambos alimentam-se de sentimentos confusos, de vingança, de maldade ora velada, ora explícita, de sexo, de um tipo de amor sofrido demais. Oscar insiste, “ela está lhe dando tesão, não?” (LUA, 1992). Ante o desconforto do ouvinte, Oscar, ironiza: “ora Nigel, não seja tão britânico,



Figura 3 – Primeiro encontro de Nigel com Oscar. Início da erótica e atraente narrativa.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.

“você quer trepar com ela, isso não é crime” (LUA, 1992). Ou seja, o sádico marido atíça, induz, conduz o boneco manipulável, agora em suas mãos. Este nada malicioso deixa-se levar, está totalmente atraído pela jovem e quer descobrir como chegar à mulher desejada.

O enredo é drama psicológico, no qual as fraquezas, baixa-estima, inseguranças, fantasias, desejos reprimidos, sadismo, prazeres insondáveis vêm à tona e desmascaram aparências. Para Oscar, fantasias, prazeres têm de ser vividos ao extremo, sem limites⁵. É com tom natural, arrogante, debochado, irônico que desafia Nigel a ouvir toda a história, contada detalhadamente, num misto de prazer e sordidez. Espaço e ocasião aproximam seres distintos, quanto aos cuidados de si e ao modo de ser e viver, um expõe-se demais, outro tenta esconder-se. Nigel se deixa envolver no clima erótico imposto às palavras do sádico marido da Mimi. Georges Bataille ajuda a entender o torpor do recatado inglês, pois que:

O erotismo é, na minha opinião, o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente. Num certo sentido, o ser perde-se objetivamente, mas nesse caso o sujeito identifica-se com o objeto que se perde. Se for necessário, posso dizer no erotismo: Eu perco-me. Não é esta, certamente uma situação privilegiada, mas o que se não pode negar é que a perda voluntária implicada pelo erotismo é flagrante (BATAILLE, 1988, P. 27).

Oscar desestrutura, flagra, desequilibra a estabilidade de Nigel. Desequilíbrio condizente com seu estilo moderado de ser. Ao desejar outra

mulher, Nigel se perde no próprio querer. Ambos têm em comum, fantasias sexuais, vividas ou sonhadas, embora Nigel não admitisse, ele estava prestes a passar do estado latente para a assunção dos desejos. O que naturalmente, o desnor-teou. Mas, mesmo negando, ou desorientado, entra por inteiro no que supôs ser uma nova relação amorosa. Assim, Nigel encontra-se no erotismo do coração e Oscar no erotismo do corpo, numa referência apressada às formas distintas de erotismo, propostas por Bataille.

Oscar tem o dom das palavras, começa a narrar a paixão incontrolável que viveu, não esconde minúcias, percebe o quanto esses pormenores excitam Nigel. Este imagina e “vive” esses momentos revelados pelo incitante narrador. Ele poderia interromper esses encontros, mas não. Nigel recrimina o modo de falar do Oscar, mas retorna para ouvi-lo, já dependente do clima criado e da promessa que possuiria Mimi, após ouvir o relato completo. Assim, ele, a cada encontro, sente-se mais perturbado, e não consegue desvencilhar-se do interesse pela história do casal. Quer a Mimi.

E tudo começou assim: num transporte coletivo, uma bela jovem não tem bilhete, o desconhecido passa o dele para evitar constrangimento a ela. Ela desce, ele, encantado com tal formosura, fica a observá-la, meio atordoado pela beleza da jovem desconhecida. Obcecado pela imagem fulgurante da passageira do ônibus, o rico escritor, passa os dias à espera, até encontrá-la novamente.

Oscar, sedutor, envolve e deixa-se envolver, como se nada mais existisse, somente os dois!



Figura 4 – O encanto dos primeiros encontros.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe!* (1992) pelos autores.

Escritor, embora frustrado, sabe enfeitar o que faz e narra de maneira poeticamente sarcástica as suas aventuras amorosas. Todas e, principalmente, a vivida com Mimi. Herdeiro de fortuna foi morar em Paris, disposto a seguir os passos de Hemingway, Miller, Scott Fitzgerald, talvez por identificação com suas histórias

e desejos expressos em suas obras; publica somente três romances e busca compensações com casos furtivos, noitadas de festas.

Oscar promete, se você ouvir a história toda, terá Mimi. Nigel aceita ser o ouvinte. E assim começa a narração com *flashbacks*⁶. Diz Oscar:



Figura 5 – Primeira noite de Oscar e Mimi.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe!* (1992) pelos autores.



Figura 6 – Amor e sexo: descobertas, revelações.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.

“a eternidade para mim, começou um dia em Paris, no ônibus 96, trajeto entre Montparnasse e Porto des Lilas” (LUA, 1992). Ao vê-la, vislumbrara o paraíso. A reencontra mais tarde como garçoneiro, marcam jantar e, desse dia em diante, confinam-se em casa, para viver o amor intenso. Mimi exalava frescor e inocência, misto de maturidade sexual e ingenuidade, o que tocou o coração do boêmio. Ele, o experiente, dono da situação, conduz o romance ao seu modo. Isolados de todos, vivem paixão intensa, esquecidos de que o desejo e o corpo têm limites e que não há necessidade de esgotarem-se em entrega ininterrupta.

Após exaustivas sessões eróticas, ele lê para ela. Ela encantada, diz que o escutaria para sempre. Polanski capta nessa cena a força erótica e passional de duas personagens a desnudarem um ao outro, confiantes no vindouro⁷. Eles vivem um tipo de amor muito particular, aliás, em assuntos de amor, Paulo Leminski foi certo ou provocador. Afirma o poeta paranaense que amor entre pessoas se coloca na “ordem do mistério”:

Existe realmente alguma coisa, um clique que só quem já sentiu sabe. O amor é uma anomalia engraçada. (...) não existe nenhuma, nenhuma disciplina científica que tenha o amor como objeto. (...) O amor é uma coisa que você vai ter que procurar nos artistas, na televisão, no cinema e, principalmente, na poesia. (...) Saber como o amor nasce, a primeira paixão, o amor à primeira vista, a continuação da paixão, o fim do amor, isso eles teriam que ir buscar nos poetas. (Paulo Leminski).⁸

Tudo parecia perfeito, até que, primeiros indícios de sadismo entram em cena. Ele fazendo a barba, ela pede para barbeá-lo. Ele, mesmo com receio, permite. Ela o fere. Aí, o olhar dela para a dor do companheiro, indica, contradiz a inocência que passava, deixa no ar algo de prazer pela dor do outro.

Para espanto de Nigel, Oscar apimenta o relato, “sua vagina era uma pequena fenda, discreta e pura, mas quando excitada por ele, o animal dentro dela (;) ela afastava a cortina de seda que cobria sua toca” (LUA, 1992). A fisionomia de



Figura 7 – Mimi demonstra estranheza e prazer pela dor em Oscar.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.

Oscar, enquanto conta, é de quem se vangloria e diverte-se com o horror estampado na face e no corpo tenso de Nigel. E justifica, “só dou detalhes para mostrar como estava escravizado de corpo e alma por essa criatura, cujos encantos o impressionaram” (LUA, 1992). Nigel disfarça sua repugnância e, com paciência de analista, ou seria o interesse de *voyer*, imagina, vê o que é narrado, excita-se. Tais cenas aumentam seu desejo por Mimi.

Esta, o encontra nos corredores do navio e diz para ele não acreditar em tudo que Oscar conta, contesta a história e diz: “Nigel, não faça mal juízo sobre mim” (LUA, 1992). Oscar alfineta, para diminuir o rival e afirma que “Mimi se contenta com menos, do contrário, não teria se casado comigo” (LUA, 1992). A Mimi é encantadora, mas Fiona tem aquela beleza britânica sutil, reticências que sugerem potencialidades não exploradas por ela ou por Nigel. Todos têm seus ângulos secretos. E insiste, “toda relação, mesmo harmoniosa, contém sementes de farsa ou de tragédia” (LUA, 1992). Outro contraste entre os dois, Nigel quer que o tempo continue bom, Oscar quer que o navio afunde, para ficarem em ilha deserta. Humor negro a ferir os demais, o tempo todo.

Oscar continua o relato. Passada a fase empolgante, veio a saturação do desejo, a indiferença, o desprezo. A relação passa a ser de sado-masiquismo assumido por ele, sentia-se muito bem com ela humilhada a seus pés. Ela continuava a dizer que o amava. Oscar, assim que consegue subjugar-lá, perde o interesse. Ele relembra “antes ela era meu Nilo, meu Ganges,

minha fonte de juventude. Meu segundo batismo. Não fique horrorizado Nigel, estou expandindo teus horizontes sexuais. Você com Fiona deve ter transas adequadas, sanitárias, higiênicas” (LUA, 1992). Ao que Nigel defende, “pelo menos temos alguma decência. Esses detalhes sórdidos são obscenos” (LUA, 1992). “Obsceno? Você já sentiu paixão verdadeira, dominadora? Já idolatrou uma mulher? Nada é obsceno num amor assim. Tudo que ocorre se torna um sacramento” (LUA, 1992).

Após esse período de paixão intensa, apelam para acessórios e jogos eróticos mascarados para manter a chama do desejo. Extravasam todas as fantasias, humilhar, bater, sofrer, provocar sofrimento, sadicamente, tudo vale. Mas todas as brincadeiras esvaziaram-se, o desejo esfriou. O sadismo dele aflora, diverte-se em fazer com que Mimi sintasse feia. O golpe decisivo de Oscar foi quando Mimi contou que estava grávida e ele a convenceu a abortar, prometeu viagem para os dois e a despachou sozinha para Martinica. Crueldade, medo, receio de ficar preso ao amor? Ele volta às noitadas, procurando ser/ter o que era/tinha antes do amor doentio por Mimi. Até sofrer um acidente que o deixou imobilizado.

Mimi aparece para visitá-lo, diálogo amargo, irônico. Aí começa a vingança, inverte-se a posição de quem tem poder. Mimi o derruba do leito do hospital. A convalescença torna-se martírio, fica paraplégico e ela cuidará dele. Ele não tem como rejeitar. Agora ela tem o controle, domina e sente prazer nisso. Nessa situação, casam-se e consolidam a dependência, um



Figura 8 – Cena em que Mimi visita Oscar, provoca a queda que o deixará impotente e sob o controle dela.

Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.

ligado ao outro pelo sentimento de desprezo, sadismo, hostilidade e algo mais que fica em aberto, cada espectador deduzirá que sentimento haveria a mais entre o casal. É nesse clima perverso, que os casais se encontraram no cruzeiro que os levaria à Índia. Polanski registra estas personagens sem maniqueísmos. Ambos decidiram que assim seria sua relação, até o fim.⁹

Oscar, após o acidente, tornou-se uma espécie de *voyer*. O homem, antes afoito, adepto de

todos os jogos eróticos, ao ver Mimi dançando, indo para a cama com outro homem, demonstra insatisfação, despeito, certo asco talvez. Nessa cena, ele não era o protagonista, o ganhão. Olhar somente, não basta a quem fora o conquistador aventureiro. Na relação com Mimi, o que pareceu ser a inteireza do amor, talvez absoluto, tornou-se outra mistura de sentimentos confusos, rancor, vingança, ódio, decepção, dor pelo desgaste da paixão



Figura 9 – Mimi com dançarino sob olhar de Oscar .

Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.



Figura 10 – Oscar ridiculariza e despreza Mimi.

Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fei* (1992) pelos autores.

avassaladora e, quem sabe, até resquícios do amor vivido tão intensamente.

Pronto, situação perfeita para que o romântico Nigel se convencesse de que poderá tirá-la de tal tormento. Isso incentiva Nigel a ouvir e conhecer toda a história. Durante os encontros da narração, Mimi, sedutoramente, aparecia de surpresa, com ar de moça boazinha à espera de um príncipe apaixonado. Quanto à esposa, Fiona, desde o início, percebeu o interesse do marido pela jovem. No entanto, fina, sutil, educada, fala ao marido que já percebeu o interesse dele, mas mantém-se discreta e distante. Como, se no fundo, esperasse por algo dessa natureza, ou seja, que o marido desse motivo para que ela também externasse desejos guardados. A liberação dos desejos de Nigel serviria para que ela também liberasse os seus. Enquanto, Fiona mantém-se no papel da esposa omissa, recatada, elegante, Mimi, por ser diferente dela, ganha espaço, domina as reações e o coração do pseudo-ingênuo Nigel.

Oscar afirma que Mimi tem razão em procurar o que ele já não pode dar, mas que ele avalia quem fica com ela. Ele precisa manter seu domínio. “Você pode tê-la com minha bênção, mas com uma condição. Ouvir-me, tenha compaixão, não seja duro com um homem destruído por um amor intenso. Sim, devíamos ter terminado ali. Os casais deviam se separar no auge da paixão e não esperar até o inevitável declínio” (LUA, 1992).

A beleza de Mimi não mais o excitava, nada significava para ele. Ambos dependentes da televisão ou algo que os mantivessem próximos

apesar de indiferentes um ao outro. A televisão, segundo Oscar, “permite que os casais se aturem sem ter de conversar” (LUA, 1992). Todos os hábitos que antes o encantavam, agora o irritam, como beber leite na garrafa. Ele volta à vida promíscua, numa tentativa de busca desesperada pela vida descompromissada, livre, antes de conhecer Mimi. Ela aceita todo tipo de condição imposta por ele. Ele ainda insiste para que ela volte às aulas de dança, ela diz que se dança com o coração e o dela está quebrado. Ele propõe separação, “preservemos uma bela recordação” (LUA, 1992). Ela quer dedicar o resto da vida dela a ele; ele: “não quero o resto da tua vida, quero a minha” (LUA, 1992).

Após ouvir toda a história, Nigel diz entendê-los melhor, sai disposto a acabar o casamento com Fiona, ensaia falas. O desejo o (des)controla. Nada mais o limita. Religião, valores, ética, moral e toda uma pedagogia de repressão de suas vontades. Nenhum elemento de controle detém Nigel neste momento¹⁰. Ele volta ao quarto, Fiona dorme. Antes, Fiona o advertira, “cuidado Nigel, o que quer que faça, posso fazer melhor” (LUA, 1992). E fez!

E o desfecho acontece na festa de ano novo. Nigel deixa a esposa dormindo e desce, todo galante. Bebe e toma coragem para dançar com Mimi. Quando se declara apaixonado por Mimi, esta diz que nunca será dele, “sou só uma fantasia para distrair uma viagem enfadonha” (LUA, 1992). Enquanto fica nesse enlevo, Oscar manda acordar Fiona. Esta desce, belamente vestida e presencia o marido a seduzir Mimi.



Figura 11 – Nigel finalmente se entrega aos desejos por Mimi, e sua esposa também.
 Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fe* (1992) pelos autores.

Ao ser elogiada pelo marido, afirma “sinto-me perigosa, hoje” (LUA, 1992). Oscar: “Esse é o espírito, Fiona!” (LUA, 1992). Oscar poderia afirmar que ser normal é a meta fracos e medrosos, dos que não experimentam nada, além do considerado correto. Pois bem, aí vem o elemento surpresa, não para Oscar, este já percebera os mistérios escondidos na beleza de Fiona. Ela vai até a pista, começa a dançar com Mimi. Num clima arrojado, beijam-se para espanto de todos. Oscar vibra, Nigel fica a ver navio, literalmente.

Significativamente, o mar agita-se, o navio balança, os convidados vomitam, caem, as duas vão para o quarto. Oscar assiste a cena em que as duas mulheres fazem amor. Nigel vai à procura da mulher, se depara com a cena. Oscar ironiza, “já viu tal alegoria de graça e beleza? Duas ninfas dormindo depois de fazerem amor. Fiona foi uma revelação! Ela é fogosa!” (LUA, 1992). Nigel reage, quer estrangulá-lo, ele aponta a arma, Nigel recua. Oscar atira em Mimi e diz, “fomos gananciosos demais, baby” (LUA, 1992), em seguida, aponta o revólver para a própria boca e aperta o gatilho.

É o fim de Mimi. Libertação de Oscar? Renascimento de Fiona e Nigel? Certamente, temos reticências plantadas por Polanski neste trágico final compatível, talvez, com o comportamento transgressivo dos casais. Para Bataille “a transgressão da proibição está tão sujeita a regras quanto a própria proibição. Não se trata de liberdade: em determinado momento e até determinado ponto, esta coisa é possível. Eis o sentido da transgressão” (BATAILLE, 1988, p. 57). Eis o sentido da relação de Mimi e Oscar, foram longe demais. Quanto ao casal sobrevivente, eles vivenciam uma espécie de convulsão interna, saem dessa aventura, transformados pela digressão, invasão do outro, ambos cedem aos desejos, ele de maneira, aparentemente romântica. Ela, para vingar-se do marido ou, quem sabe, para satisfazer desejo acalentado por estar com outra mulher. Aliás, ela já o tinha alertado de que poderia fazer bem melhor. Não sabemos se tal experiência os unirá mais ou os separará, não importa. O que importa é que, retomando a epígrafe de Bataille, ambos quebraram correntes, ousaram, protagonizaram outras cenas.



Figura 12 – Trágico final.

Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fel* (1992) pelos autores.

Diríamos que o casal talvez tenha chegado próximo à certeza, após dúvidas e fantasias, parafraseando Wislawa Szymborska, de que aquilo que é importante, é mais importante do que aquilo que não é. Ou seja, dar vazão e experimentar fantasias, não precisa significar o rompimento de união estável. No caso deste filme, após o trágico desfecho, ambos, aterrorizados e, silenciosamente, abraçam-se. Ambos a necessitar do cúmplice amparo para superar tal desventura. A filha do indiano interrompe o casal para desejar Feliz Ano Novo! O indiano havia alertado o casal de que não precisavam procurar nada na Índia. É como se afirmasse, o que vocês procuram está entranhado em vocês, não será dado por outrem ou por lugares escolhidos, mas é fundamental a busca de si mesmo, sob o testemunho da lua ou não, que aparece em destaque no último plano do filme, como a referência poética de possível renovação para Nigel e Fiona.

Lua de Fel (1992) dividiu a crítica internacional. Afinal, o erotismo nem sempre é bem desenvolvido em diversas visões cinematográficas. Muitos filmes abordaram esse tema de forma

pejorativa, preconceituosa e comercial. Afinal, erotismo e sexo são assuntos evitados por muitos. E, ao não valorizar tal assunto, ideias toscas são mantidas, numa sociedade constantemente impregnada de mecanismos controladores, a fim manter a repressão e conceitos arcaicos aos indivíduos que a compõem. Erotismo e sexo estimulam fantasias não controláveis ou limitadas por decretos. E, um indivíduo que vive sem limites, quebra barreiras, confronta valores, enfim, transgride, é sempre perigoso, pois vive a vida de maneira mais livre e debochadamente provocadora.

Carlos Gerbase acredita que os filmes que flertam com as representações do sexo, pornográficas ou não, podem trazer algo de libertário, em certo sentido:

Libertário é todo filme que representa o sexo com embriaguez, que respeita o caráter transcendente do erotismo, que consegue registrar os movimentos dos corpos na busca dos adornos estéticos que permitem uma relação amorosa mais duradoura depois de esgotados os momentos de paixão febril e animal. É libertário o filme que consegue escapar do jugo mercadológico e propor

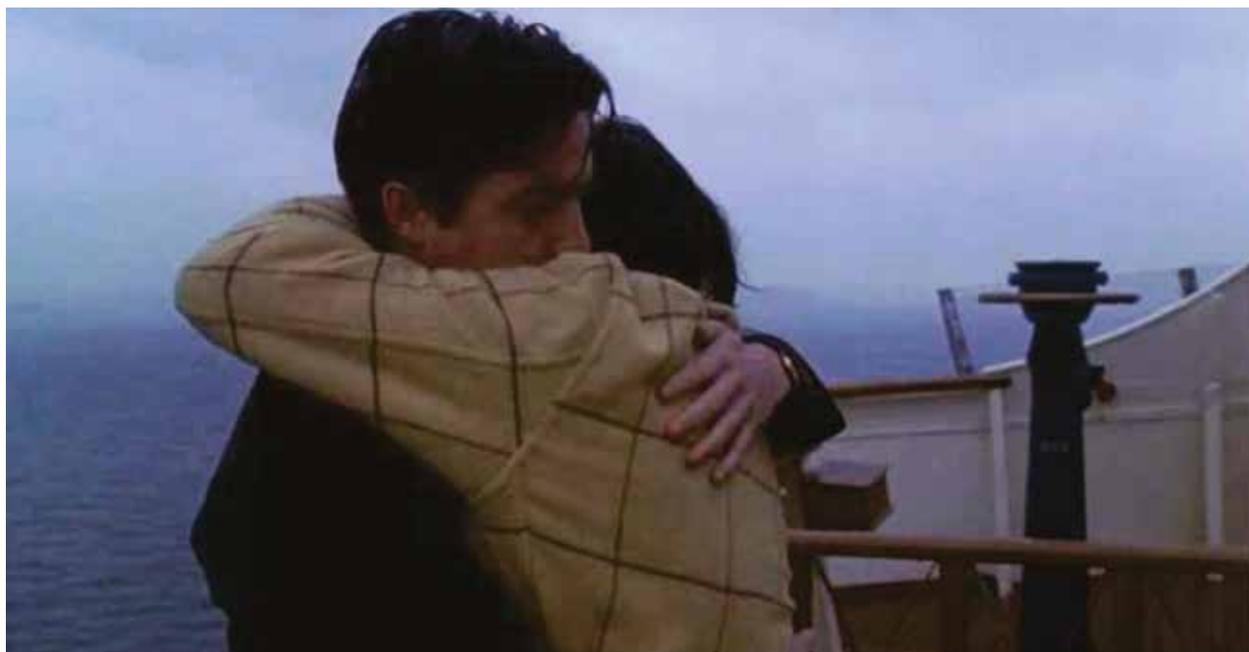


Figura 13 – Possível recomeço?

Fonte: frames extraídos do filme *Lua de Fel* (1992) pelos autores.

ao espectador numa narrativa que contém um viso pessoal, subjetiva e apaixonada do cineasta pela história e pelas suas personagens. Também é libertário o filme que retira a mulher de sua condição de subserviência ao homem, tradicional em Hollywood (GERBASE).¹¹

O cinema de Polanski soube lidar com esse tema, direta ou indiretamente, como em *Repulsa ao Sexo* (1965), *A Dança dos Vampiros* (1967) ou *Tess* (1979) e, posteriormente, em *A Pele de Vênus* (2013). Em *Lua de Fel* (1992), Polanski abordou o tema delicado, cuja trama provoca nossa imersão em conceitos de moral, desejos, valores que aprisionam o indivíduo. Este filme compõe o mosaico de sua obra, no sentido de contar histórias com personagens ousadas que, por vezes, não têm percepção do quanto são capazes para realizar desejos e fantasias erótico-amorosas. Tais pessoas-personas, ao depararem-se com situações inusitadas, incitantes, podem se descobrir e mudar suas vidas. Mesmo que a mudança seja provisória, passageira, momentânea. Polanski poderia concordar com o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, "Quando faço um filme, ponho-me em estado de fascinação diante de um objeto, de uma coisa, de um rosto, dos olhares, de uma paisagem como se tratasse de um engenho onde o sagrado estivesse na iminência de explodir". (PASOLINI).¹²

Assim, o casal Oscar e Mimi, extrapolam regras, ignoram limites, entregam-se aos jogos eróticos, talvez tenham esquecido de que a exaustão pode ser prejudicial, se não acompanhada de sentimentos mais duradouros. Nesse clima de insinuações e sedução é que Nigel e Fiona, ao serem in(ex)citados, testam limites da relação estável. Polanski e Pascal Bruckner, ao provocarem tais situações, demonstram que escolhas têm preço e consequências. *Lua de Fel* (1992), à época de seu lançamento, foi considerado, por alguns críticos e parte do público, um filme estereotipado devido às personagens e à trama. O final pode parecer moralista, já que Mimi morre, Oscar morre, Fiona e Nigel reaproximam-se. Se ficarão juntos ou não, não importa, o fato é que ambos saem dessa aventura modificados. A amargura e melancolia com que o diretor constrói a narrativa do filme, nos levam a outras interpretações e reflexões que ultrapassam qualquer julgamento moral.

Lua de Fel (1992) é um filme amoral e nos confronta com a falácia de valores embasados no falso moralismo, além de mostrar inerentes contradições humanas para perceber/ entender tal complexidade e possibilidades outras de mudanças, no que se refere a relações erótico-amorosas. Afinal, amar/desejar pode

transformar-se em ato arriscado. É um filme sobre conflitos existenciais que leva o espectador a uma trajetória sobre a paixão, o sexo, o *voyerismo*, o desejo, os meandros do inconsciente. E nesse jogo ousado, para as personagens e espectadores, tudo pode ser vivido. Sem medos. Senão, nada valerá. E, envolvidos pela força erótico-poética do filme, citamos a escritora Clarice Lispector:

Não quero formar a vida porque a existência já existe. Existe como um chão onde nós todos avançamos. Sem uma palavra de amor. Sem uma palavra. Mas teu prazer entende o meu. Nós somos fortes e nós comemos. Pão é amor entre estranhos (LISPECTOR, 1991, p. 57).

Oscar e Mimi ao comungarem dos próprios corpos, desejos, fantasias, talvez tenham esquecido de que falar, realizar fantasias não basta, há que haver entendimento e concordância para obterem prazeres mútuos. A eles, faltou tal cumplicidade!

NOTAS

01. Roman Polanski (1933-) é ator, diretor, roteirista e produtor nascido na França. Iniciou sua carreira no cinema polonês com elogiada estreia em *Faca na Água* (1962). Na França, dirigiu seu primeiro trabalho polêmico, *Repulsa ao Sexo* (1965). Em 1968, foi para Hollywood e realizou um dos maiores sucessos da sua carreira, *O Bebê de Rosemary*. Seus filmes têm personagens que se relacionam com sua vida particular que teve diversos problemas como o assassinato de sua esposa Sharon Tate quando deixou a Polônia para realizar seus trabalhos na França e posteriormente nos Estados Unidos.

02. A adaptação cinematográfica do livro foi realizada por Polanski, Gerald Brach e John Brownjohn. Brach (1927-2006) foi um roteirista francês e trabalhou com Polanski em diversos filmes como *Repulsa ao Sexo* e *O Inquilino*. Um de seus melhores trabalhos é a adaptação cinematográfica de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

03. O ator Hugh Grant que interpreta o papel de Nigel realizou até o período das filmagens de *Lua de Fel* (1992) vários filmes com personagens considerados de bom caráter e prestativos (um bom moço). Kristin Scott Thomas que interpreta Fiona tem uma beleza clássica que a define

como uma espécie de “princesa intocável” que reprime e controla seus desejos. Peter Coyote que faz o papel de Oscar surge como um americano de meia idade frágil e carente e Emmanuelle Seigner (esposa do diretor) é a catalisadora de todo o processo de desejo e sedução entre todas as personagens principais. Polanski é discreto e atrevido ao filmar o corpo de Seigner direcionando sua câmera para seus olhos e gestos que conquistam e depois repelem Oscar e Nigel.

04. A Índia foi retratada, várias vezes, no cinema como um lugar exótico, oposta ao mecanismo da cultura capitalista e lugar perfeito para o encontro de outras identidades. Por esse estereótipo, é interessante notar que Polanski evidencia que o lugar é “barulhento” e que muitas vezes se procura ali o que está dentro de cada um.

05. Polanski em *Repulsa ao Sexo* (1966) mostrou a vida de uma mulher que é sexualmente reprimida e resiste aos assédios do seu namorado. Com tanta repressão, a personagem se “liberta” através de alucinações. Nigel, inicialmente, se liberta através da história contada por Oscar e, depois, tentará consumir seu desejo.

06. Flashback é um recurso da linguagem cinematográfica que revela acontecimentos que passaram na vida de uma personagem e são relevantes durante a narrativa. Aqui, acompanharemos a história de Oscar e Mimi pelas lembranças e re-elaborações de Oscar.

07. Polanski filma a atriz Emmanuelle Seigner (sua esposa) com destaque para seu corpo, mas capta especialmente seu olhar nos momentos mais sensuais com Oscar ou Nigel. Ele repete aqui a mesma forma de observação ao corpo feminino que tinha revelado em *Repulsa ao Sexo* (com Catherine Deneuve), *A Dança dos Vampiros* (com Sharon Tate), *Chinatown* (com Faye Dunaway) e *Tess* (com Nastassja Kinski).

08. In: CARDOSO, Sergio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (p. 292-293).

09. Roman Polanski é um diretor que trabalha com muita eficiência os elementos da linguagem

cinematográfica. Sob sua orientação, o diretor de fotografia Tonino Delli Colli (que iniciou sua carreira no cinema em 1938) não exagera na iluminação e cores para as cenas de Oscar e Mimi ficarem mais naturais, humanas, simples. A trilha sonora, composta pelo compositor grego Vangelis (autor das trilhas de *Blade Runner* e 1492), possui um tema romântico e melancólico que acompanha diversas cenas e insere maior envolvimento do espectador à narrativa do filme.

10. A cena foca especialmente o rosto do personagem vivido por Hugh Grant para demonstrar sua volúpia e atração sexual por Mimi.

11. In: Cinema explícito. Representações cinematográficas do sexo, de Rodrigo Gerace.

12. In: Os sentidos da Paixão, de Sérgio Cardoso.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEMINSKI, Paulo. In: CARDOSO, Sergio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

Lua de Fel. Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Benmussa, Roman Polanski. Roteiro: Gerald Brach, John Brownjohn, Roman Polanski. Intérpretes: Emmanuelle Seigner, Hugh Grant, Kristin Scott Thomas, Peter Coyote. Fotografia: Tonino Delli Colli. Música: Vangelis. França/Inglaterra/EUA: Columbia Pictures Corporation/Burrill Productions/Le Studio Canal+/Les Films Alain Sarde/R.P. Productions, 1992. 1 DVD (139min). Título original: Bitter moon.

PASOLINI, Pier Paolo. In: CARDOSO, Sergio. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOBRE OS AUTORES

Bene Martins possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Lingüística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras e Artes, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: oralidade, memória, aspectos culturais da Amazônia, identidade, imaginário, alteridade e estereótipo, trocas interculturais, produção textual para cena, leituras dramatizadas, dramaturgia, avaliadora de peças/roteiros de minisséries televisivas. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da dramaturgia amazônica: construção do acervo dramático. Foi editora e revisora da Revista Ensaio Geral-ETDUFPA (2009-2014), é membro da Comissão Editorial da Revista Tucunduba-PROEX/UFPA e da Revista Ensaio Geral (ETDUFPA). Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte-ICA-UFPA (dezembro/2010-dezembro/2014). Organizadora da obra completa: Peças Teatrais de Nazareno Tourinho, 2014; da coletânea Teatro do Pará, 2015, entre outros. Pós-doutora em Estudos de Teatro, com ênfase em Dramaturgia, na Universidade de Lisboa-PT, 2016. Estágio realizado com apoio CAPES. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)-UFPA

Marco Antonio Moreira tem Graduação em Administração pela Universidade Federal do Pará (1986), Pós-graduação em Marketing (1999) pela Fundação Getúlio Vargas/Ideal, Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará (2015). Professor Substituto do curso de Cinema da UFPA (Universidade Federal do Pará) e professor (módulo I) do curso de pós-graduação de Produção Audiovisual na faculdade Estácio/IESAM.. Sou gestor da programação do Cinema Olympia (Belém-Pará), curador da Fundação Paraense de Rádio Difusão (FUNTELEPA), membro da Academia Paraense de Ciências (APC), presidente da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), apresentador / crítico de cinema do Portal ORM (Organizações Rômulo Maiorana), crítico de cinema do Jornal "O Liberal"; (Revista TROPPO), membro/fundador da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), consultor e assessor de Marketing da empresa Movie Cinemas Ltda., crítico de cinema e apresentador do programa de cinema ATUALIDADES CINEMATOGRAFICAS na Rádio O Liberal AM, coordenador-geral do Centro de Estudos de Cinema(CEC) e professor de cursos de Cinema com atuação em várias instituições como UFPA, IESAM, CAIANA FILMES, SESC, EMATRA e CASA DAS ARTES. Tenho experiência nas áreas de Administração (com ênfase em Administração de Empresas) e Cinema (atuando principalmente nas atividades de instrução da cultura cinematográfica e cineclubismo).

SUFI NIGHT: MUSIC, RITUAL AND ECSTASY ON THE CONTEMPORARY SCENE

Giselle Guilhon
UFPA

Resumo

Às vinte horas dos dias 14 e 15 de maio de 2004, a Sala de Concertos da Cité de la Musique, em Paris, abriu suas portas para quatro ordens sufis do mundo muçulmano - Murid (do Senegal), Yesevi (do Egito), Kadiri (do Afeganistão) e Chisti-Qawwali (do Paquistão) - uma após a outra, apresentarem seus concertos espirituais. A audição (al-sama) da Nuit Soufie (nome dado ao concerto) terminou, nas duas noites, de madrugada. Através das recitações e cantos poéticos dos Murids do Senegal, das recitações corânicas apresentadas em elaboradas técnicas vocais, pelo Sheikh Ahmad Al-Tûni (do Egito), do círculo de zikr (repetição dos nomes de Deus), liderada por Mir Fakr al-Din Agha (do Afeganistão) e do canto alegre e contagiante dos Qawwâli (do Paquistão), sob a batuta de Asif Ali Khan, os rituais sufis rivalizaram com os "trances" techno da cultura rave atual. Neste texto - que é fruto de uma etnografia de passagem - a autora faz uma reflexão comparativa entre os "trances vertiginosos" produzidos nas pistas rave de dança e os "trances esotéricos" experimentados pelos participantes ("musicantes" e "musicados") dos e nos concertos ou audições (al-sama) públicos, sufis.

Palavras-chave:

Música Sufi; Sama; Zikr; Rituais de Transe; Tribalismo.

At eight o'clock on the 14th and 15th of May 2004, the Salle des Concerts of the Cité de la Musique, in Paris, opened its doors to four Sufi orders of the Muslim world - Murid (from Senegal), Yesevi (from Uper Egypt), Kadiri (from Afghanistan) and Chisti-Qawwali (from Pakistan), one after another, present their spiritual concerts. The audition (al-sama) of the *Sufi Night* (the name given to the concert), on the both of the two nights, ended in the small hours.

Abstract

At eight o'clock on the 14th and 15th of May 2004, the Salle des Concerts of the Cité de la Musique, in Paris, opened its doors to four Sufi orders of the Muslim world - Murid (from Senegal), Yesevi (from Uper Egypt), Kadiri (from Afghanistan) and Chisti-Qawwali (from Pakistan) -, one after another, present their spiritual concerts. The audition (al-sama) of the Sufi Night (the name given to the concert), on the both of the two nights, ended in the small hours. With the recitations and poetic songs of the Murids from Senegal, the Koranic recitations presented in elaborate vocal techniques by Sheikh Ahmad Al-Tûni (from Egypt), the zikr circle (repetition of the names of God), led by Mir Fakr al-Din Agha (from Afghanistan) and the joyful and contagious Qawwali songs (from Pakistan), led by Asif Ali Khan, the Sufi rituals rivaled the profane techno "trances" of modern rave culture. In this text - which is fruit of an ethnography of passage - the author makes a comparative reflexion between the "vertiginous trances" produced on the rave dance floors and the esoteric "trances" or "ecstasies" experienced by the participants ("musicians" and "listeners") of and in the public Sufi concerts or auditions (al-sama).

Keywords:

Sufi Music; Sama; Zikr; Trance Rituals; Tribalism.

With the recitations and poetic songs of the Murids from Senegal, led by Sérigne Abdourahmane Fall Siby, the Koranic recitations presented in elaborate vocal techniques by Sheikh Ahmad Al-Tûni (from Egypt), the *zikr* circle (repetition of the names of God), led by Mir Fakr al-Din Agha (from Afghanistan) and the joyful and contagious Qawwali songs (from Pakistan), led by Asif Ali Khan, the direct disciple of the legendary Pakistani

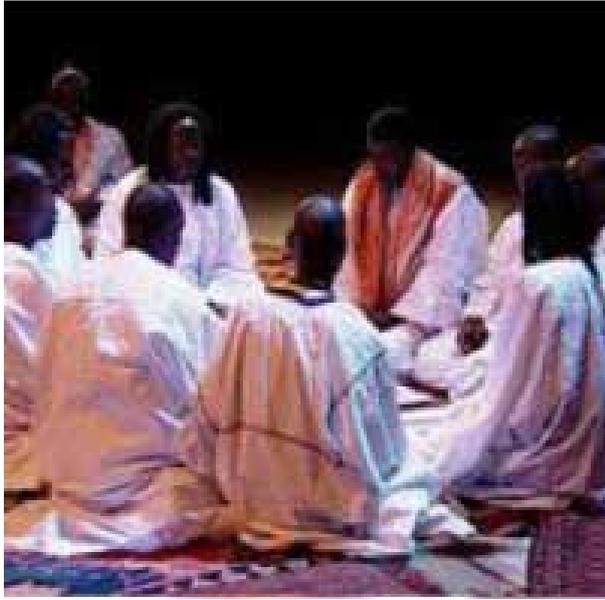


Figura 1 – Murids, led by Sérigne Abdourahmane Fall Siby (Murid Order, from Senegal) Cité de la Musique, 14th of May 2004 (Paris, France)

musician Nusrat Fateh Ali Khan, the Sufi rituals rivaled the profane techno “trances” of modern rave² culture. One can not, however, say that the “vertiginous trances” produced on the rave dance floors are the same esoteric³ “trances” or “ecstasies” experienced by the participants (“musicians” and “listeners”)⁴ of and in the public Sufi concerts or auditions (*al-sama*). Although we could say that, in both auditions, rave (which means “to dance in trance”) and *Sama* (which could also be translated as “to dance in ecstasy”), the emphasis on the present or mythic⁵ time (“life as a flux”, “all passing”), the experience of the “here and now”, the emptying of the self, the non-identification (which in the Sufi context, could be translated as detachment from things, people and the world)⁶ and the sensation of unworldliness (for the Sufis: Unity⁷; for the ravers, tribalism⁸) are, really or ideally, lived by the followers⁹, the way that each of these groups goes about “getting there”, as well as the means used as “triggers” of the “trance” and of the “ecstasy”, together with the intention that orients the course of the two events are completely distinct - with the rave, seeking unlimited pleasure (above all physical); and the other, *Sama*, spiritual realization:

Sufism (*Tasawwuf*) opens the heart (*qalb*) to mystical perception, converting sensual pleasure into spiritual delight, establishing harmony between the two. It is not a question of a concept or of a thought, but rather an experience lived, a

way of living [...] which conducts the person, little by little, to union with God. [...] Art is not, however, the objective of Sufism. In the ceremonies and rituals carried out by the Sufis, [...] the dance, in its broadest sense, plays an important role, as does the music and literature, in their highest forms. But these arts do not correspond to the goal of Sufism: they are only means to lead the human being to Allah. The music, the dance and even the style of clothes [...] awaken the aesthetic perception inherent in human nature, transforming sensual pleasure into Divine realization. This is the purpose of Art in Sufism because the only objective of Sufism is Allah.¹⁰

The fact of having emphasized the category “ecstasy” in the title of this communication to the detriment of the “trance” category, does not mean that I consider “ecstasy” to be the only “altered state of consciousness”¹¹ experienced by the public during the performance of the four Sufi orders. If we consider that “ecstasy”, as it is conceived of by the ethnomusicologist Gilbert Rouget (1991), is a mental state characterized by deep contemplation done in silence, stillness and sensory privation, and that the “trance”, on the contrary, is always marked by hyper-sensorial stimulation, manifesting itself in body movements, sounds and communication between the participants, I would say that the audience, to be more precise, experienced, alternately, one or another state, either more or less intense, according to the type of stimulation and other variations which, certainly, escaped my perception.¹²

The “ecstasy” and the “trance”, as Rouget¹³ relativized very well, have to be seen, always, as belonging to a continuum in which each of them are at a pole. The poles are connected by an uninterrupted series of intermediary states, such that it is sometimes difficult to decide if we are dealing with “ecstasy” (*tadjali*) or with a “trance” (*wajd*).

The *Sufi Night* began with recitations and poetic songs of the Murids from Senegal, led by Sérigne Abdourahmane Fall Siby. Participating were Fall Siby himself - the religious head of the group - and the singers Babacar Mbaye Ndur, Mawa Diop, Babacar Siby (vocals), Abubakrine Siddikh Siby, Mbaye Seck, Mamadu Lamine Siby, Mohamed Siby, Magueye Siby and Detubad Seck.

Wearing elegant silk tunics, the members of the Murid or Muridiyya order walked on to the stage



Figura 2 – Sheikh Ahmad Al-Tûni (Yesevi Order, from Egypt) Cité de la Musique, 14th of May 2004 (Paris, France)

towards a mosaic of oriental carpets situated in the centre and formed a semi-circle where they sat down. Right from the start of the recitation of poetic songs (*khassidas*), written by the Senegalese Sheikh Ahmadu Bamba (1853–1927) or Sérigne Tuba, as he is also known, the clear and harmonious voices of the Murids of Senegal, together with the simplicity, the elegance and the serenity with which they were delivered, impressed the audience, both visually and aurally, taking them to a collective state of contemplation.

Born in 1853 (1272 Hegira) in Mbacke Baol, a small town in Senegal, Sheikh Ahmadu Bamba was a disciple of the great Persian mystic Al-Ghazzali (1085–1111) - famous for having reconciled Koranic wisdom with rationalist philosophy, earning him the title of “Proof of Islam”, becoming one of the most prestigious sons of the Muslim community. Combining his inherent religious qualities with his pedagogical skills, Sheikh Amadu Bamba founded the Murids in 1883: “I received the order to lead men to God, the Most High, from my Lord. Those who want to take this way will only have to follow me. As for the others who want nothing other than instruction, the country has various scholars”. After a short stay in Mbacke Baol, Sheikh Ahmadu Bamba founded Daru Salam and Tuba in 1886. Tuba was transformed into a “city of peace” where the Koran was taught and the sayings of the Prophet Mohammed were applied. With the growing influence of Sheikh Ahmadu Bamba on the local population, the colonial power imprisoned him in Saint Louis, Senegal, in August 1895, and later condemned him to deportation to Gabon. After seven and a half years in exile in the forest of Magal, Sheikh Ahmadu Bamba,

one of the greatest Muslim pilgrims from Africa, went to live in Dakar in 1902, where he died on July 19th 1927. His mausoleum in Tuba is visited by men and women from all five continents. The teaching of the Murid order is intimately linked to the philosophy of work: “Work as if you were never going to die and pray as if you were going to die tomorrow!” This valuing of work, which originated from the monarchical caste system (*wolofs*)¹⁴ of the time, ended up being transformed into a powerful revolutionary force and the struggle for the liberation and economic independence of Senegal.

Once the Murids of Senegal had finished their presentation, the Yesevis presentation began with Koranic Recitations by Sheikh Ahmad Al-Tuni - known as the Sultan of Upper Egypt. The Yesevi or Yeseviyya *tariqat* was founded by the Turk Ahmad Yesevi (?–1165), who lived in the twelfth century in the part of Persia known as Khorasan. Ahmad Yesevi received his first Sufi teaching in the city of Yesi, where he became the disciple of Arslan Baba, a well-known *murshid* (spiritual guide) of the region. After the death of Arslan Baba, he moved to Bukhara, where he continued his studies and he became the *murid* (disciple) of the famous Sheikh Yusuf Hamadhani (?–1140). When Hamadhani died, Ahmad Yesevi remained in Bukhara for some further time before returning to Yesi, where he lived out the rest of his days surrounded by a large number of disciples. It is said that Ahmad Yesevi was so decided on imitating the Prophet Muhammad in every respect that he wished to die with the same age as that of the Prophet, sixty three years: “with this in mind, he had a tomb built for himself under his quarters. When he had completed sixty three years, he went into the cell, swearing that he would not leave for the rest of his life. As his date of birth is unknown, it is not known for how long he really lived in this *chilakhana* [death house]”.¹⁵

The recitations by Sheikh Ahmed Al-Tuni were accompanied by the musicians Ahmad Soliman Turny (vocals), Mohamed Ahmed Turny Soliman (percussion: *tabla* and *reqq*), Mustafa Abdelhadi Abdelrehman (*ney* flute), Mohamed Ahmed (lute: *ud*), Sayed Ali Mohamed Hassan (violin: *kamanga*) and Hamada Ahmed Hassanein Ahmed (percussion: *derbuka*).



Figura 3 – *Zikr* circle, led by Mir Fakr al-Din Agha (Kadiri Order, from Afghanistan) Cité de la Musique, 14th of May 2004 (Paris, France)

Coming from the city of Hawatka, close to Assiut in Egypt, Ahmad Al-Tuni is a symbol of a generation which has seen the recent great revival of Egyptian music represented by singers such as Mohammed Abdel Wahab and Omm Kalsum. The charisma of Ahmad Al-Tuni in a certain way reflects this key period in which the *inshad* (Sufi song) began to receive the influence of the urban songs. The *munshid* (*inshad* singer)¹⁶ was already a public figure in this time and came to mold his style according to the model of Omm Kalsum, that is of mixing vocal techniques of Koranic recitation (*tajwid*) with classical and popular ornamentations:

The learning of a Sufi musician - which we call *munshid* - [...] and the collection of songs he sings, originate from the old texts of the great Sufi and Muslim saints such as Abdal Qadir al-Gilani [1077-1166] [...]. and it is through these texts that they have come into the mystical path [Sufism] and that they learned the Sufi song [*inshad*]. And it is from these texts that they in fact transmit the message. So what is more important: they transmit the message to all, Muslim or non-Muslim, because they are a part, all, of the Unity.¹⁷

Whilst Ahmad Al-Tuni sang the *inshad* (Sufi song), he rhythmically passed his rosary beads (*sibha*) into a glass, in dialogue with the percussion instruments (*tabla* and *reqq*) and with the violin (*kamanga*) of the group. There was no concern about the acoustic quality - amplification would modify the gifts of listening! - and the group was

reduced, at one stage, to the simple percussion of the *tabla*, the *reqq* and the *kamanga*. The latter, thanks to a distortion pedal, covered the sound spectrum of the ancient instruments in the same experimental spirit of the 1970s or of the new electronic music of today. Far from any possible conservatism, the voice of Al-Tuni seemed to be remodeled¹⁸ continually, allowing the emotion to be the principal conductor of the expression. Combining simultaneously tradition and modernity, Ahmad Al-Tuni set the Parisian audience alight with his unexpected vocal improvisations. On his singing style and the way he forms his singing with other Yesevi musicians, Al-Tuni himself says:

I don't prepare anything usually. There are singers who rehearse, work [...]. I am completely under Divine inspiration; I follow the spirit of the moment, the spirit of the lyrics I am singing. Before I get to the microphone, I don't yet know what I am going to sing and not even how I am going to sing. [...] [As for the musicians], what ever the place where I am singing, they will follow me, what ever rhythm I am in. They accompany my inspiration completely. [...] I never follow the music. The musicians always accompany my word.¹⁹

Besides the practice of *inshad* (Sufi song), the Yesevis normally recite some *zikr(s)* or *dhikr(s)* (repetition of the Divine names) in a characteristic way. The most notable of them, but which was not recited in this show, is the so-called "saw *zikr*", due to the sound of a saw produced in the throat of those doing the reciting. The performance of this *zikr* was described by Sheikh Muhammad Ghaws in the following manner:

Placing both hands on the thighs, and expelling the air downwards in the direction of the belly button, the *ha* sound is articulated (with the prolonged "a"). Thus taking the air from the gut upwards and keeping the body straight, the sound *hay* is pronounced (the *hay* is lengthened and aspirated). In this way, the *zikr* is continuous. The desired result is obtained by sawing the heart just as a carpenter saws wood [...].²⁰

The exaltation provoked by the infectious singing of Al-Tuni contrasted with the sober *zikr* recitation (repetition of the names of God) by the Kadiri or Kadiriyya Order from Masar-i Shariff (Afghanistan), led and executed by Sheikh Mir Fakr al-Din Agha and by the musicians Said Fakhruddin Said Abdullah (vocals), Abdulrashid Khan (vocals), Mohammad Yasin Ghulam Mortaza (vocals), Ghulam Ali Aminullah (vocals), Said Ishaq Said Mustafa (vocals) and Abdulhakim Abdulaziz (vocals).



Figura 4 – Qawwali, led by Asif Ali Khan (Chisti–Qawwali Order, from Pakistan) Cité de la Musique, 14th of May 2004 (Paris, France)

Afghanistan is a part of the ancient initiatory route which crossed the steppes, the deserts and mountains at the time of the Silk Road. Ever since the second century, important commercial routes have crossed China from north to south and from east to west, meeting in Xi'na, the ancient capital, at the markets of the Middle Empire. With ever increasing density, the network of routes was extended considerably over the centuries, combining both the routes traced out previously by the eastern conquests of Alexander the Great with those founded by the Turkish Mongols of Central Asia under the leadership of Gengis Khan and Tamerlaine. In this way, from China to the Arab world, passing through India, the musical traditions became interweaved with those of nomadic and tribal Shamanism, from Buddhism and later through Islam. Nowadays, unfortunately, Afghanistan, which has been transformed into the object of covetousness and geopolitical manipulation. At present it is concentrating its efforts on conservation of the land and, principally, of life, of the last great tribes of mountain horsemen. The Sufi presence, which is very important in Afghanistan, is represented by the four Sunni orders: the Chisti or Chistiyya order, set up in India by the Sufi Saint Mu'nuddîn Chistî 'Kwa'jâ Gharîbnawâz', who died in 1236 in Ajmer; the Suhrawardi or Suhrawardiyya order, founded by Abû Nagîb al-Suhrawardî (1154–

1191) and his nephew Shahabuddin Suhrawardî (1145–1235); the Naqshbandi or Naqshbandiyya order which belongs to a long initiatory tradition (*silsila*), of which the last great notable figure was Bahauddin Muhammad al-Bukhari (1318–1388), better known as Shah Naqshbandi who died in Bukhara; and, finally, the Kadiri or Kadiriyya order, founded by 'Abd Al-Qâdir Al-Jilânî (1077–1166). It is to the latter that Mir Fakr al-Din Agha belongs. Born in Balkh and raised in Kabul, he has been singing since 1958 and is one of the great figures of Afghan religious singing. As is common amongst the great singers of his generation, he can sing the poetry of *Hafiz* in Persian or recite the Koran throughout the whole night. The members of this school can often be found on Thursday nights in the Mazar-i Shariff mosque, in a circle practicing the *hadra*²¹, the Sufi ritual ceremony of withdrawal and meditation.

The practice of the *zikr* (repetition of the names of God) by the Kadiri from Afghanistan little by little transformed the sensorial exaltation ("trance") provoked by the Yesevi music into "contemplative ecstasy". The extroversion of the Yesevi songs was replaced by the sober and centred repetition of the Divine names by the Afghan Kadiris. The audience, which, moments before, was dancing euphorically on their feet in front of their seats, were now sitting in silence with their eyes closed, experiencing another type of "state of consciousness". There was no sound other than the voices coming from the circle (*halka*) of dervishes (or sufis). When the presentation ended, there seemed to be an invisible blanket of energy hanging in the air. The people seemed to be really have been affected by that subtle influence, which the sufis call *baraka*²², of an intangible kind which was wrapped around them, very subtly, creating an atmosphere of unexpected lovingness. It took some time before the audience started to applaud.

In an interview given to Benjamin Minimum (the organizer of the *Sufi Night*), Sheikh Mir Fakr al-Din Agha gave a statement, soon after the end of the Kadiri ceremony, which confirmed, to a certain point, my impressions of the ecstatic event in question, both as a "listener" and as an "ethnographer" (closing up the two categories)²³:

There is, obviously, the language barrier. (I can't converse with people!) Even so, the feeling is passed. I felt that people understood. That they felt it, and

this is truly from Sufism, because the words sung pass through us in a trance [*wajd*] which is known throughout the world, that everybody can feel, which goes beyond the words. The trance, in fact, creates a common language which brings people's hearts together, which brings people together. [...] The spectators had a very good perception of this common language; they felt it very well; they apprehended it very well. [...] Spoken language changes over time, the meaning of the words changes, but when one is dealing with the language of the heart [*qalb*], of the trance, here nothing changes, and I felt the listener's hearts were open tonight [...], impregnated with our song.²⁴

During the interview, Benjamim Minimum asked the Afghan Sheikh what made him accept the invitation to give a show for the first time in Europe. The Sheikh replied:

When you invited me to come here [to Paris], I asked myself the question: how would I do it? How could I sing to people who could not understand my language, who didn't belong to the same culture? How could I make them feel? and you explained to me that no, that once the language barrier was broken, we could communicate very well with the audience, making them feel it, and that was why I came. And here is the proof: everything which they apprehended of our songs, they felt with their hearts, they understood well. [...] The heart is able to communicate good things and the bad things, from one heart to another, in a secret way. So, even if they haven't understood a word of what I sang, from the linguistic point of view, they understood almost everything from the point of view of feeling.²⁵

When the *zikr* (repetition of the Divine names) of the Kadiri from Afghanistan ended, the Sufi Night was already into the small hours. There then began the musical performance of the Qawwâli from Pakistan: Asif Ali Khan (vocals), Hussain Shibli Sarafrâz (vocals and *harmonium*), Ali Raza (*tabla*), Hussain Raza (backing vocals), Fayyaz Hussain Bakhat (*harmonium*), Nawaz Hussain Shah (vocals and clapping), Hussain Shibli Imtiaz (vocals and wind), Hussain Aftab Omer Draz (vocals and clapping), Ahmad Zahoor (vocals and wind) and Normann Yasser (vocals). The audience, once again, experienced another radical change of state of spirit and/or consciousness without any resistance.

The *Qawwâli* song, a Sufi expression from the Indian-Pakistani region, has survived thanks to the *Qawwâl*, singers-musicians belonging to the Sufi Chisti or Chistiyya order, founded in India by the Saint Mu'nuddîn Chistî 'Kwa'jâ Ghar'bnawâz', who died in 1236 in Ajmer, in the heart of Rajasthan.

Every year hundreds of pilgrims and followers of Chisti Sufism go to the *dergah* (or *zawya* [Arabic form] or *tekke* [Turkish form] or also *tekkia*) - the physical place where the Sufis meet to carry out their mental-body-spiritual practices - from Ajmer where the tomb of Mu'nuddîn Chisti is located to celebrate their 'urs²⁶ (literally, marriage), on the anniversary of his death.

According to the ethno-musicologist Regula Burckhardt Qureshi, all the Chisti sanctuaries have one or more *samakhana*(s), rooms reserved for the practice of the *Sama* (musical audition)²⁷. Just like the rooms (*diwan-e'am[s]*) where Muslim rulers used to hold open audiences, mostly in India, the *samakhana* is the place of *mahfil-e'am* (general meeting) of Sufism, an enormous auditorium especially for the spiritual audition (*al-sama*). In the more spacious sanctuaries, Qureshi adds, there is usually also another room, in general, where the saint used to meditate and teach, for the more intimate *Sama* auditions. There, only a small number of elect Sufis have permission to take part in the *mahfil-e khas* (special assembly), which generally uses a special repertoire of ancient songs. In each of these sanctuaries, the yard, in front of the saint's tomb, is also considered appropriate for the holding of a *Sama* assembly. It is here that the ritual commemoration of the death of the saint ('*urs*) is held, with recitations of appropriate readings from the Koran (*qul*), followed by songs from the traditional Chisti *Sama* repertory:

In the *Sama* assembly, the presence of the saint [is made] through the participants who represent the saint directly. Such representation is possible thanks to the affiliation and to the spiritual authority transmitted by the saint along the *silsila*, the chain of masters chosen to communicate the spiritual message. This spiritual authority is reinforced by a family connection with the saint or one of his near relations, although many of the saints have no descendents, as with 'Kwa'jâ Mu'nuddîn Chistî and Nizamuddin Auliya. In the sanctuary, the two leading principles of affiliation are combined in the person of the *sajjada nashin*. Occupying the *sajjada* (prayer carpet) or the *gaddi* (seat) of the saint, the *sajjada nashin* or *gaddi nashin* is the closest representative of the saint, and, also, together with the other members of the community of descendents, his most direct representative: they are also the living connection to the dwelling which houses the terrestrial presence of the saint.²⁸

In the *mahfil sama* (general audition), the representation of the saint is always set in a

structured organization in accordance with this principle of spiritual hierarchy. The highest representative of the holy authority, together with the *mir-e-mahfil*, the person conducting the *Sama*, takes on the directing of the assembly. The order of the places is established taking into account all the members present in the spiritual hierarchy, depending on the case, including the direct descendents of the saint and the Sheikhs who occupy a purely spiritual (non-family) place in relation to the saint or to his lineage.

Considering the spiritual hierarchy of all the members present more than ever, the sufi rules of etiquette (*adab*) must be observed so that the relationships are established conveniently. In this way, the Sufis who are to listen to the music during the audition (*al-sama*) can not give free expression to their spiritual experience unless it is in accordance with the established form (*adab*). The person (*mir-e-mahfil*) conducting the ritual is the one who establishes the rules and sees to the good conduct of the participants. In this context, the people interpreting the music of the *Sama* occupy a place separate from the ceremony: under the orders of the *mir-e mahfil*, they "serve" the spiritual objectives of the assembly. Professional specialists derive their spiritual identification from the saint, not from the fact of being his disciples, but rather from being linked to his sanctuary or to a living Sheikh. What allows them to take on the musical part of the assembly, however, is due less to their being within the spiritual hierarchy than to the fact of being recognized skills in the textual, musical and ritual areas:

Through the musical interpretation of the *Sama* [...], the entire court of saints gains life because [the *Sama*] invokes their presence, thus confirming the legitimacy of the living Sheikhs, their spiritual descendents. Certain members of the Sufi community recognize that this activity is crucial to the activation of the power of the saint.²⁹

The heart of the vast vocal repertoire of the *Qawwâl* includes the poetic and musical compositions of Amir Khusrau (?–1325), the great Sufi poet of Hindu–Persian literature. Khusrau is considered to be the founding father of the *Qawwâli*, the musical genre of the *Sama* practiced by the musicians of the Sufi Chisti Order (as the *Ayin* is the musical genre of the Mevlevi order *Sama*, founded by the Persian poet Jalaluddin Rumi [1207–1273] or Mevlana, in Konya (Turkey) in the thirteenth century). The

following explanation has been given about the origins and the objectives of the Chisti *Sama* by an important contemporary Chisti Sheikh:

Sama allows us to attain spiritual elevation. Many people think that *Sama* goes back to Amir Khusrau. Others to Gharîbnawâz'. In fact, it comes from even further back. We believe that, from the spiritual point of view, the mystical concert comes from Imam Ali and from his four disciples: Hassan, Husseyn, Hassan Al-Basri and Fazal Bin Miâzi. The Order linked to Hassan Al Basri is our one, the Chisti. The mystical concert [*Sama*] was born in that time. *Sama* requires perfect audition.³⁰

The apogee of *Qawwâli* music was assimilated in the west with the personality of Nusrat Fateh Ali Khan, the sacred giant of this art, who was able to induce hundreds of people to a collective "trance" state. The term *qawwâl* derives from the Arabic *qaul*, which means the verb, the word or the action of to say. *Qawwâl* sing the holy word of the inspired poet, whether in Persian, Hindi or Urdu, depending on the origin of the poetry³¹. Besides the extremely sophisticated and emotional vocal effects, the singer has to have the gift of the speaking and of the word so that they are able to provoke the state of grace (*amad*) in the audience. When the musical session reaches its peak, the singer, backed by the rhythm of clapping, repeats his song (*takrâr*) like a *crescendo*, until it provokes a complete state of collective hypnosis. The praise for the Saint is repeated by the chorus as an invocation, at times lacerating and ecstatic, provoking the effect of *tarab*, the state of being lost in oneself in which the sultans of olden times, taken by a strange emotional force, would tear their clothes. It is thanks to the great Hindu–Persian poet Amir (Abul Hasan Yaminuddin) Khusrau, that the classical music of Hindustan, as well as the *qawwâli* singing achieved its great modal and poetic flights. This great mystical poet, a disciple of Nizamuddin Auliya, one of the most celebrated Sufi masters of the Chisti or Chistiyya Order, whose mausoleum in Delhi is the site of frequent pilgrimages and mystical meetings, is the origin of the rich classical Indo–Pakistani poetic repertoire, which is sung to this day by the *qawwâl* in Farsi (Persian), the erudite language of the end of the nineteenth century.

Whether the people who participated in the audition of the Sufi Night were aware of the four *silsilas* (lines of transmission) which oriented the

musical performance of the four Sufi orders, Muridi, Yesevi, Kadiri and Chisti, or not, I was not able to verify in any systematic way, as I could only talk to a few people after the presentation. These few conversations, however, together with my "observation as a spectator", led me to conclude that the *Sama* of the four Sufi orders induced the audience, independently of any prior knowledge that they may have had about Sufism, to different spiritual states: some more contemplative or "ecstatic", like those induced by the Muridi from Senegal and by the Kadiri from Afghanistan; others more inclined to the desire to dance or "trance-like", such as those induced by the Yesevi from Egypt and by the Chisti-Qawwali from Pakistan.

To return to drawing of parallels between the "live concert" just described and the "partially synthetic concert" (as it involves the live DJ) of the rave parties, as we are on the great plateau of contemporary western culture, I would say that in both events, the music and also the dance (and only in the case of the Sufis, poetry), are the central elements to the realization of the sensorial condition of mental and bodily states (rave and *Sama*) and mystical or spiritual states (*Sama*). In both these contexts, they are the ordering and structuring elements of the rite.

The difference, however, is that in the *Sama*, the music is made for the spirit and in the rave, for the body. Whereas in the *Sama* the music has the function of awakening subtle faculties, in the rave it is to induce the audience to an unlimited sensorial and bodily "trip"; a trip which is also far from that lived during the rock concerts of the 1960's, when it was associated with the use of LSD (lysergic acid diethylamide). Whilst the "trip" undertaken at these concerts was more "mental", the "trip" taken at electronic music parties and the associated use of ecstasy (Methylene Dioxy Methyl Amphetamine), is more bodily. The use of drugs determines not only the physical state of the participants during the show, but also, and principally, the type of acoustic experience that they have during the "party" - to the extent that the recipients of the music take in the *techno*, *acid house*, *hard core*, *jungle*, *gabba*, *trance*, *cyberrave* rhythms, amongst others, varying between 120 and 220 beats per minute - as well as the degree of conscious assimilation of the experience:

[...] acoustic experiences whilst under the effect of drugs, are frequently not recognized afterwards. What remains is of an experience is the quantity and the intensity and not the quality of this experience and its conscious assimilation, as the drugs [...] lead, precisely, to the magical-mythical layers of the consciousness, where, without any conscious effort of will, no insight in any conscious state of awareness can take place [...] When the individual wishes to recall everything in a conscious manner, they find themselves on the border between the general fantastic vision and total confusion, with the latter not being manifested in any negative form at all, but rather as an absence of the self, and may be enjoyed as an activity carried out during a dreamlike journey.³²

In the *Sama* (spiritual audition), on the other hand, the memory is consciously active in various ways: memory as the recall of what has been learned about oneself; and memory as a remembrance of something which has been forgotten but which is present deep inside the being and which can always be recovered: the connection to God. Both the *Sama* (spiritual audition) and the *zikr* (repetition of the Divine attributes) - a word meaning "memory", "remembering" - are ways of "remembering" the Divine presence.

NOTES

01. The variety of Sufi orders (*tariqat[s]*) and sub-orders or brotherhoods in the Muslim world forms a vast system of extremely complex ramifications. It is, however, in the context of the *zawiya* (Arabic form) or *tekke* (Turkish form) or *dergah* (Persian form) - the physical place where the dervishes or Sufis gather to practice their rituals - that they are maintained. The teaching of the school is passed along the chain of oral transmission, called the *silsila*, which goes back to the founder (*Sheikh or Pir*) of the Order.

02. Rave: "One-off gathering, organized late in the night, listening to recorded music [and where drugs, such as 'ecstasy' are consumed]. Giving a musical definition is more difficult. In the kind of sound and the spirit of acid house, the music most commonly used is *fast techno* [up to 170 beats per minute] and *hardcore*, in the beat of 125 to 140 pulsations per minute" (GORE, 1998, p. 86). Rave culture, says Gore (p. 88), can be considered as "a microcosm of the contemporary metropolis, which the ravers themselves qualify as a metaphor of post-modernity, this 'state' which glorifies fragmentation, deconstruction, dispersal, discontinuity, rupture, the absence of subjectivity, transitoriness, superficiality, lack of depth, the lack of meaning, hyper-reality".

03. According to the anthropologist José Jorge de Carvalho, "esotericism" can be defined as "the search for arcane, transcendent meaning and for the individual and full initiatory experience, in an era of the world empty of doctrinal mysteries and of sacred values [...]; that is, in the case of modern esotericism, in the era of disbelief and criticism of official religion and of the definitive rise of the science as the primordial source of knowledge and of gnosis" (CARVALHO, 1998).

04. Categories used by Gilbert Rouget to designate, the point of view of the person who is in "trance", the "emitter" and the "receiver", respectively, of the music (ROUGET, 1990, p. 497).

05. "Sacred time is nothing like historical time, its past is mythical, it is a time which allows men and women to re-encounter the presence of the supreme Being, to recover the live and articulated unity of the cosmos, to dive into non-time" (OLIVEIRA, 2001, p. 72).

06. The Sufi maxim "to be in the world but not of the world" gives a good idea of detachment: "One could argue here that the seeker lives in the present, but in an absent way; however, for a mystic, this absence [...] is an absence which they would call illusory, mundane, in order to be able to be present and participating in the Divine ecstasy, in the true, absolute present. It is in this distancing and alternating it with the identification necessary for everyday life which the Sufi, according to some of the masters, becomes free" (*Ibidem*, p. 62).

07. We can illustrate the meaning of unearthliness and of Sufi Unity with the poem of the Persian Sufi Jalaluddin Rumi (1207-1273): "Neither of this world, nor of the next, neither of Heaven, nor of purgatory. My place is no-place, My step is the non-step. / I am neither body, nor soul. The soul of the Beloved has what is mine. I leave duality to the side, I see the worlds as just one. / I seek the One, I know the One, I seek the One, I invoke the One. He is the First and the Last, the exterior and the interior. - Nothing exists But Him" (RUMI, 1996, p. 84-85). According to the anthropologist Vitória Peres de Oliveira (op. cit., p. 60), a specialist in Sufism, a seeker wants to live this unity, to know this unity. "My step is the non-step"; for him, paradoxically, there is no reason to walk, "it is enough to be here", in the experience of the One.

08. It is the DJ (*disc-jockey*), a "shamanic" figure, to whom the ravers attribute "magical" powers, who conducts - through his electronic dialogue with the recorded and available musical material - the participants in the rave party with the sensorial and bodily trip comparable to the "liminal rituals" of some non-western cultures, whose objective is to attain both a collective celebration and/or trance. It is not a question, however, of an active process of recovery and of reproduction, even if a dominant and noisy faction of the rave movement claims an alteration of consciousness through ritual practices and the absorption of drugs (GORE, op. cit., p. 92). In the end, as the French sociologist Michel Maffesoli says, rave "neo-tribalism" implies tactile relationships, body to body; and the preference given to collective feelings, which serve as the "glue" which binds the individuals together, does not mean that

they seek, consciously, a “full union”, a “union of projects”; the union of the rave is a “union in the lack”, “in the emptiness”; a “communion of loneliness” (see MAFFESOLI, 1995, p. 224).

09. In its esoteric sense, it designates the initiate of a given mystical or esoteric tradition, whose knowledge, before being disseminated as culture or collective representation, acquires a personal nature, of interiorized gnosis (see CARVALHO, op. cit., p. 66). In its general sense, it designates simply the person in such and such a movement or of such and such a practice, of such and such an event, for example, like that of an assiduous rave partygoer.

10. Explanation by Mevlevi Sheikh Yakup “Baba” Efendi on the relationship between art and Sufism. Yakup “Baba” lives in Istanbul and answered my question by e-mail, in August 2005. (Translation: mine)

11. “An altered state of consciousness of a given individual, is that in which he, clearly, feels a qualitative change in his pattern of mental functioning, that is, he feels not just a qualitative change (more or less aware, more or less visual images, more acute or more languid etc.), but also some quality, or qualities, of his mental processes are different. More functions operate than do not operate, as an absolute, frequently; perceptual qualities appear which have no normal counterpart and so forth” (TART, 1969, p. 1–2).

12. See chapter “Transe et Possession”. (In: ROUGET, op. cit., p. 39–83)

13. *Ibidem*, p. 53.

14. The *wolofs* (*mahabutas*) used to withdraw to caves to practice *khalwa* (reclusion) and therefore to have Divine visions (*jenneer*) (ROUGET, op. cit., p. 47).

15. See ÖZTÜRK, 1998, p. 49.

16. The *munshid*, whether he be Egyptian, Moroccan or Pakistani, is not necessarily affiliated to any particular brotherhood; his role is only to create the *tarab* (profane trance) – as opposed to the *wajd* (mystical trance) – and he then becomes the *mutrib* (musician), the provoker of *tarab*, this emotion which provokes

the loss of sense of self: “Even the ancient sultans, under the effect of such emotional strength, tore their clothes, lost in this ocean of plenitude and knowledge. They bathed in that sea of voluptuousness, in that turmoil of the times described in the poems of the desert [...], ornamented by the rich metric of Arabic psalms. This poetry and this singing made Sufism into an entirely separate artistic expression which is able to communicate a feeling which at times may be therapeutic or spiritual or emotional” (WEBER, 2004, p. 23).

17. Explanation given to Benjamim Minimum – organizer of the *Nuit Soufie* – by Sheikh Ahmad Al-Tuni. The interview was given on the first night of the presentation, soon after it ended. (Translation: mine) The full text of the interview is on the site: www.mondomix.com/archives/cite-musiques04/main_citemusique.html.

18. According to the musician and musicologist Peter Michael Hamel, founder of the group Between, some Sufi singers use the “voice in falsetto” when in trance: “In moments of ecstasy, the singer of sacred texts is able to produce a kind of gurgle in which the voice goes from the chest to the head very quickly, and which allows him to reach an acute region of harmonic sounds, as when a flute is blown hard. This singing technique affects the listener, even physically, and in such a strong way that the music, as it envelops them, may bring tears to the eyes. In the midst of this powerful singing, the mystical message of the texts or of the ecstatic invocations, is transmitted directly to the initiate. It is a technique which corresponds to the mystical Islamic union between rustic vigour and loving abandonment” (HAMEL, 1995, p. 109–110). Also according to Hamel, when the untrained listener suddenly notices this kind of “out of tune” interval, they may, in the beginning, have an unpleasant sensation; but when they open themselves to the mysteries of monophonic music, related to the “pedal notes”, they may gain an entirely new listening experience taking them to states of consciousness never before experienced.

19. Sheikh Ahmad Al-Tuni, in response to a question by Benjamim Minimum: “How do you coordinate with the musicians?” (Translation:

mine) The full text of the interview is on the site www.mondomix.com/archives/cite-musique04/main_citemusique.html.

20. ÖZTÜRK, op. cit., p. 54. (Translation: mine)

21. The *hadra*, psalmed and sung adoration, as with the *zikir* (literally: memory, remembering) - repetition of the different names of God coupled with a particular breathing technique, is a part of the set of techniques used in Sufism with the goal of awakening the consciousness of the student to contact with the Divine: "This technique is frequently enriched by whirling movements and/or intersecting gestures whereby the bodies become a receptacle for ecstasy. But it is in the deep interior [...] of the circle of brothers that the light is born which gives rise to the disorder of the sense, that trance of the absolute" (WEBER, op. cit., p. 23). (Translation: mine)

22. *Baraka*: blessing, Divine grace, impalpable beauty. Also designates the spiritual influence of a certain chain of the teaching (*silsila*).

23. I am inspired here by the extremely fertile comparison between the esoteric attitude and the anthropological attitude suggested by the anthropologist and ethno-musicologist José Jorge de Carvalho, in his essay "Antropologia e Esoterismo: dois contradiscursos da modernidade": "The anthropological attitude is quite similar to the [western] esoteric attitude, above all if we think of a central concept in the constitution of the modern esoteric attitude: the concept of tradition. Behind this word is the live and direct transmission of arcane and fundamental knowledge which resists the work of time, precisely in its capacity to renew itself with each generation, being incarnated in people with the gift of sensibility which we call esoteric. [...] and in this way things are passed on, the ethno-graphic practice leads the anthropologist to constantly note the masters who transmit the mystical and spiritual knowledge that circulates in the bosom of live religious traditions. This dimension of orality is brought about through the presence, the incarnation of remembered knowledge" (CARVALHO, J.J., op. cit., p.65). In the same way that esotericism can only be assimilated through direct experience, the ethnography of the religious phenomenon, says

Carvalho, can only be lived by the immersion of the ethnographer in the oral chain of knowledge which allows him to establish direct contact with the live presence.

24. Sheikh Ahmad Al-Tuni. (Translation: mine) The rest of the interview can be heard on the site: www.mondomix.com/archives/cite-musique04/main_citemusique.html.

25. *Ibidem*.

26. The word '*urs*' in India, and also in Pakistan, designates the anniversary or the day on which the final union of a Muslim saint with God is commemorated. Equivalent to the Turkish *Shab-i Arûs*, which means "nuptial night" or "spiritual nights".

27. QURESHI, op. cit., p. 130-131.

28. *Ibidem*, p. 132. (Translation: mine)

29. *Ibidem*, p. 133. (Translation: mine)

30. Current statement by a Chisti Sheikh from India. Taken from the film by Mahmoud Ben Mahmoud, *Le Soufisme des Qawwâli (Inde)*, **Les mille et une voix: terres et voix de l'Islam**. France: Artline Films / Les Productions du Sablier / Arte France / RTBF Bruxelles / Mezzo / SIC / Canal Horizons / Editions Montparnasse, 2003.

31. The most venerated poetry is that rewritten into Farsi, the original language of Sufism and poetic language of eminent saints and poets of the past. The second classical language of Indian Sufism is Hindi, which is normally associated to "primitive" Indian mysticism and to its strong devotional character. The third language, Urdu, is above all the contemporary one of the *Sama*, though it still lacks its own sacred and spiritual connotations. According to Qureshi (1992, p.135), a separate category is the quite limited repertoire of special songs using a form of Arabic: "Named '*qaul*' (diction), it expresses the aphorisms attributed to the Prophet Muhammad, above all validating a principle of spiritual succession deriving from Muhammad through his son-in-law, Ali. Although not directly connected to the saints, these songs illustrate the entire spiritual hierarchy of Sufism through their language and their content, and the position that each saint occupies".

32. HAMEL, op. cit., p. 55.

REFERENCES

CARVALHO, José Jorge de. Antropologia e Esoterismo: dois contradiscursos da modernidade. In: Velho, Otávio (Org.). **Horizontes Antropológicos**. Ano 4, n. 8. Porto Alegre: junho de 1998.

GORE, G. Rhythm, representations, and ritual: the rave and the religious cult. In: **Border Tensions: Dance & Discourse**. University of Surrey, 20–23, April, 1995.

HAMEL, P. M. **O auto-conhecimento através da música**: uma nova maneira de sentir e de viver a música. São Paulo: Cultrix, 1995.

MAFFESOLI, M. **La transfiguration du politique**: la tribalisation du monde. Paris: Livre de Poche, 1995.

OLIVEIRA, Vitória Peres de. O Sufismo e a Ênfase no Tempo Presente. In: **NUMEN** Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Vol. 4 No. 2. Julho–Dezembro. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.

ÖZTÜRK, Yasar Nuri. **The eye of the heart**: an introduction to Sufism and the tariqats of Anatolia and the Balkans. Istanbul: Redhouse Press, 1998.

QURESHI, Regula Burckhardt. Localizer l'islam. Le Samâ' à la Cour Royale dès Saints Chisti. In: **Cahiers de Musiques Traditionnelles**, 5. Musiques Rituelles Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1992.

ROUGET, Gilbert. **La Musique et la Transe**. Esquisse d'une théorie générale dès relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard, 1990.

ROUGET, Gilbert. **Music and Trance**. A Theory of the Relations between Music and Possession. 1ª Edição: 1980. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

RUMI, Jalaluddin. **Masnavi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1992.

RUMI, Jalaluddin. **Poemas Místicos** - Divan de Shams de Tabriz (Seleção, Tradução e Introdução de José Jorge de Carvalho). São Paulo: Attar, 1996.

TART, Charles. Introduction. In: **Altered states of consciousness**. Garden City, NY: Anchor Books/Doubleday, 1969.

WEBER, Alain. Transes musicales. **Cité Musiques**. La Revue de la Cité de la Musique, n. 45. Mars à Juin 2004.

ABOUT THE AUTHOR

*Giselle Guilhon Antunes Camargo is PhD in Performing Arts (Universidade Federal da Bahia), with Doctoral Stage at Université de Paris VIII. She has Postdoctoral studies in Social Anthropology (Universidade Federal de Santa Catarina) and in Science of Religion (Universidade Federal de Juiz de Fora). She works as a teacher and researcher at Universidade Federal do Pará (UFPA), where she directs the Study Group CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança (Anthropological Circle of Dance). Giselle Guilhon has published three books on her own research about the Whirling Dervishes of Turkey: *Sama: etnografia de uma dança sufi* (2002), *Mukabele: ritual dervixe* (2010) and *Rumi e Shams: notas biográficas* (2015). She also organized the "Anthropology of Dance" collection, which features both, classical texts and current researches, from various contributors of CIRANDA Study Group, in the field of Dance Anthropology: *Antropologia da Dança I* (2013), *Antropologia da Dança II* (2015), *Antropologia da Dança III* (2015) e *Antropologia da Dança IV* (2017).*

*Giselle Guilhon Antunes Camargo é Doutora em Artes Cênicas (UFBA/2006), com estágio doutoral na Universidade de Paris VIII (2003–2004); Pós-Doutora em Antropologia Social (UFSC/2007) e em Ciência da Religião (UFJF/2015). Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), onde também coordena o Grupo de Pesquisa CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança. Giselle publicou três livros sobre sua pesquisa com os Dervixes Giradores da Turquia: *Sama: etnografia de uma dança sufi* (2002), *Mukabele: ritual dervixe* (2010) e *Rumi e Shams: notas biográficas* (2015). Organizadora da Coleção "Antropologia da Dança", que reúne tanto textos clássicos e referenciais como pesquisas recentes, de vários colaboradores do CIRANDA, no campo da Antropologia da Dança: *Antropologia da Dança I* (2013), *Antropologia da Dança II* (2015), *Antropologia da Dança III* (2015) e *Antropologia da Dança IV* (2017).*



Dênio Maués
Foto: Nelson Kao

ENTREVISTA >>> DÊNIO MAUÉS

Entrevista concedida a Orlando Maneschy
e Keyla Sobral em julho de 2017

Denio Maués (1968) é autor teatral e jornalista. No teatro, sua peça “Escandinavos” foi apresentada em São Paulo, em 2016 (direção de Nicole Aun, com Andrea Tedesco); colaborou na dramaturgia do espetáculo “Ingratidão” (2013), direção de Cacá Carvalho, mostrada no circuito Sesc/SP; e lançou livro de peças em 2014, em projeto do Centro de Dramaturgia Contemporânea (CDC). Na área audiovisual, colaborou no roteiro do longa-metragem “Para ter onde ir”, de Jorane Castro (2016); foi roteirista e codiretor do documentário “Vila Madalena - Uma história e seus atores” (2006), exibido pela TV Cultura; e dividiu com Jorane Castro e Toni Soares a realização do videoarte “Cenesthesia” (Belém, 1988). Na literatura, tem cinco livros infanto-juvenis. No jornalismo, coordenou o setor de Relacionamento com a Imprensa da Unesp (Universidade Estadual Paulista), de 2003 a 2016, e adora fazer entrevistas. Em Portugal, participou, com o CDC, da residência artística “Capitanias dramáticas”, em Coimbra, em 2012. Morou no Japão entre 1996 e 1997, como bolsista na Chiba Television Broadcasting Corporation, onde realizou o documentário “Blondies in kimono”. Mora em São Paulo.

1. Dênio, você fez Comunicação Social, é um dos autores de um marco da videoarte paraense, Cenesthesia (1988). Como você vê, quase vinte anos após sua realização, essa experiência estética que virou cult? Fale sobre essa experiência do vídeo...

Dênio Maués “Cenesthesia” foi lançado em 1988, portanto completará 30 anos em 2018. É com muita alegria que eu vejo a recepção desse trabalho ao longo do tempo. Penso que “Cenesthesia” é daquelas

obras que trazem o furor da juventude, dos 20 anos, com todo seu radicalismo e toda sua beleza. Quando Jô (Jorane Castro), Toni (Soares) e eu decidimos fazer o vídeo, tudo fluiu naturalmente. Toni propôs o argumento e nós três fizemos o roteiro, dirigimos e pensamos a edição. As ideias se complementavam e a vontade de contar aquela história daquela maneira foi algo que nos uniu esteticamente.

“Cenesthesia” surgiu a partir de um curso de roteiro que fizemos (eu, Jô e Toni) com Januário Guedes e Diógenes Leal, dentro do curso de Comunicação Social, na UFPA. As equipes poderiam gravar um vídeo, em VHS, como trabalho final. E nós levamos a missão à sério. Não queríamos perder tempo nem desperdiçar a oportunidade. Tínhamos a possibilidade de fazer um trabalho audiovisual e queríamos trabalhar as referências estéticas que gostávamos e absorvíamos. Algumas referências culturais eram comuns aos três, principalmente a partir do cinema, como “Estranhos no paraíso” (Stranger than Paradise), de Jim Jarmusch.

Tanto a Januário quanto a Diógenes, só podemos agradecer pela liberdade que nos deram. Diógenes fez a câmera e embarcou no que propusemos. O roteiro não era nem um pouco convencional, sabíamos disso e era exatamente o que queríamos. Cada cena tem sua ambiência e revela um aspecto da relação dos dois personagens. Queríamos mostrar a crise pela qual eles passavam trabalhando com a forma, então fotografia e edição deveriam traduzir a situação daqueles dois. Não criamos diálogos verbais, a informação das sensações se dá pelo gestual. Não há rostos em cena, apenas recortes (quando há). A partir de movimentos simples, exploramos o que poderíamos fazer com a imagem para tentar traduzir as dúvidas, angústias, conflitos e expectativas dos personagens: uma câmera subjetiva, uma sequência desfocada, entre outros.

“Cenesthesia” se completou na edição e também só podemos agradecer ao Tim Penner, que fez um trabalho muito sensível, ouvindo o que queríamos, experimentando junto, propondo soluções. Um exemplo: passar para preto e branco (a captação foi em cor), fazer o título surgir letra por letra (acompanhando as onze notas da trilha composta pelo Toni), os letreiros finais que surgem e desaparecem. Assim como na direção, queríamos efeitos simples na edição, mas que traduzissem o estado de espírito da obra. Sem grandes elaborações teóricas. Claro, estudávamos teoria (Jô e eu no curso de Comunicação), mas em “Cenesthesia” o principal impulsionador foi de outra ordem.

Porém, um detalhe: apesar de ser um trabalho considerado experimental (e nada contra a palavra), para nós, “Cenesthesia” sempre foi uma ficção, no máximo uma ficção experimental na forma, mas com uma narrativa muito clara: um casal em crise afetiva/amorosa.

Toni criou também a trilha sonora original, que adoramos. Tem seu estranhamento, é eletrônica, é pesada em alguns momentos, mas doce em outros. Exatamente como vejo “Cenesthesia”.

Um estímulo grande que recebemos foi do Wagner Fernandes, de quem Jô e eu fomos alunos e com quem dialogávamos sobre as novas estéticas audiovisuais. Após o lançamento na Mostra Vídeo Pará, no cine Líbero Luxardo, em 1988 (junto com mais cinco vídeos), Wagner fez uma resenha sobre a Mostra, publicada no Diário do Pará – salvo engano, na coluna da Risoleta Miranda. O que ele escreveu sobre “Cenesthesia” foi ao encontro do que pensávamos e gosto de pensar que ele gostou desse trabalho.

“Cenesthesia” não tem uma trajetória convencional e considero isso uma proximidade com todas as etapas do trabalho. Após algumas exposições públicas entre o final dos anos 80 e início dos 90, ele foi mostrado apenas para amigos próximos. Isso mudou a partir de 2009, quando Orlando Maneschy, então curador do Salão Arte Pará, o selecionou como trabalho convidado. Além da visibilidade em um grande salão, e na nossa cidade, “Cenesthesia” começou a ganhar uma discussão e um pensamento, dentro do contexto da videoarte paraense, encabeçada pelo Orlando e também com o Danilo Baraúna. Em 2016, eles fizeram a curadoria de uma mostra de videoarte da Amazônia para o CCA (Centre for Contemporary Arts) de Glasgow e “Cenesthesia” estava lá. Em 2017, Jô o inscreveu na 16ª Mostra do Filme Livre, que acontece anualmente no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte e fomos selecionados, com outros poucos trabalhos audiovisuais de todo o Brasil.

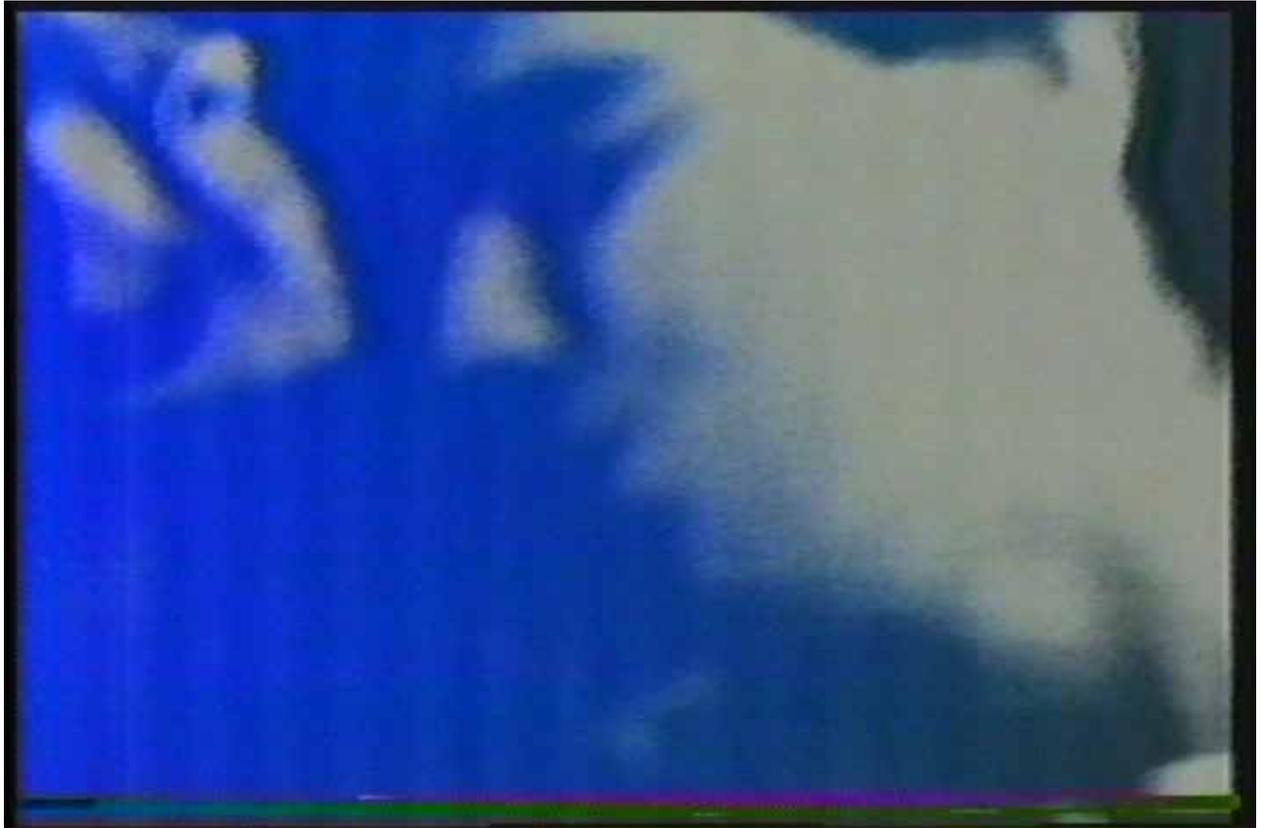


Cenesthesia
videoarte de Jorane Castro, Dênio Maués e Toni Soares
1988

Quando fizemos “Cenesthesia”, não nos preocupamos, obviamente, se ele duraria 30 anos ou se tornaria referência na videoarte paraense. Resistiu ao tempo e ao sistema original em que foi feito (VHS). É uma alegria. Gosto muito de ter feito “Cenesthesia”, gosto de tê-lo feito com os parceiros que fiz. “Cenesthesia” só existe porque tivemos a sorte desses encontros. Três décadas depois, espero que mais pessoas o assistam e adoraria saber como a percepção sobre esse trabalho se dá hoje.

De lá para cá, fiz alguns trabalhos audiovisuais, embora tenha me dedicado mais à escrita, território que compreendo melhor - tanto que, em alguns trabalhos, fiquei mais ocupado com o roteiro, com a pesquisa ou até com entrevistas (se for um documentário), o que se aproxima da minha formação em Jornalismo. Exatamente com roteiro fiz outro trabalho com a Jorane, colaborei na etapa final da escrita do longa-metragem “Para ter onde ir”. Jô me enviou o último tratamento, mergulhei nas histórias sensíveis daquelas três heroínas e propus algumas coisas a partir do roteiro dela. Não pude acompanhar as filmagens, mas fiquei muito feliz por estar presente nesse projeto que retoma o longa-metragem no Pará, após décadas. E gostei muito do resultado final, das soluções encontradas e de como o tempo é trabalhado ali.

A imagem em movimento continua sendo uma possibilidade estética muito estimulante para mim, em especial a videoarte, pela fuga dos padrões convencionais da imagem e pelo que ela pode propor. E também pela intimidade. Nunca me imaginei dirigindo uma grande equipe num set de cinema, acho incrível e genial quem consegue administrar tantas questões (o mesmo vale para uma peça com grande elenco ou um musical). No campo da videoarte, tenho alguns trabalhos que pretendo retomar e finalizar, como uma série de pequenos registros que fiz no projeto “Água - Mídia Locativa”, residência artística fluvial, coordenado pela Val Sampaio, entre os rios Amazonas e Tapajós. São trabalhos onde exploro a questão do tempo amazônico, com planos-sequência de determinadas situações.



Cenesthesia
videoarte de Jorane Castro, Dênio Maués e Toni Soares
1988

2. Fostes como bolsista ao Japão e terminastes realizando também um trabalho em vídeo. Como se deu esse mergulho em uma cultura tão diferente? Já percebias a força da narrativa nesse momento em teu trabalho?

Dênio Maués Pois é, morar do outro lado do mundo é uma experiência daquelas únicas na vida. Morei no Japão por quase um ano. Lá, meu idioma era o inglês, por uma questão prática, mas busquei sempre uma integração grande com os japoneses e fiz amigos, numa era ainda sem Facebook, o que fez com os contatos acabassem se perdendo...

A ida para o Japão ocorreu quando eu trabalhava no Museu da Imagem e do Som, em Belém. Assim, por conta da bolsa, eu propus um trabalho que unisse imagem e aspectos culturais. Fiquei como bolsista por quase um ano em uma emissora de televisão, a Chiba Television, da cidade de Chiba, e eles atenderam o meu pedido: eu acompanhava o trabalho de produção das equipes que faziam programas sobre a cultura japonesa e acompanhava as gravações. Assim, pude ver ao vivo várias manifestações culturais, além de cerimônias budistas e xintoístas que raramente um estrangeiro está presente. Cidades pequenas com restaurantes em que o cardápio está apenas em kanji (o ideograma japonês), sem letras do alfabeto latino.

Tudo isso complementado com Tokyo e toda sua extrema urbanidade, modernidade, pós-modernidade: a cidade de Chiba fica a uma hora de trem de Tokyo, então, nos finais de semana, eu estava constantemente absorvendo a loucura daquela megalópole. E, durante a semana, voltava para o Japão das tradições. Fora isso, aprendi a conviver com pequenos terremotos cotidianos (felizmente nenhum de grande intensidade, mas suficientes para fazerem balançar as luzes do estúdio da TV ou os pratos e copos se baterem no armário de casa) e também tufões, porque a cidade de Chiba é banhada pela baía de Tokyo.

O vídeo que fiz lá foi um presente dos diretores da TV, ao final da bolsa. Eu poderia fazer um trabalho de até dez minutos e teria uma equipe à minha disposição para as gravações, mas apenas por um dia. Para



Peça "Escandinavos"

Foto: Marcelo Patu

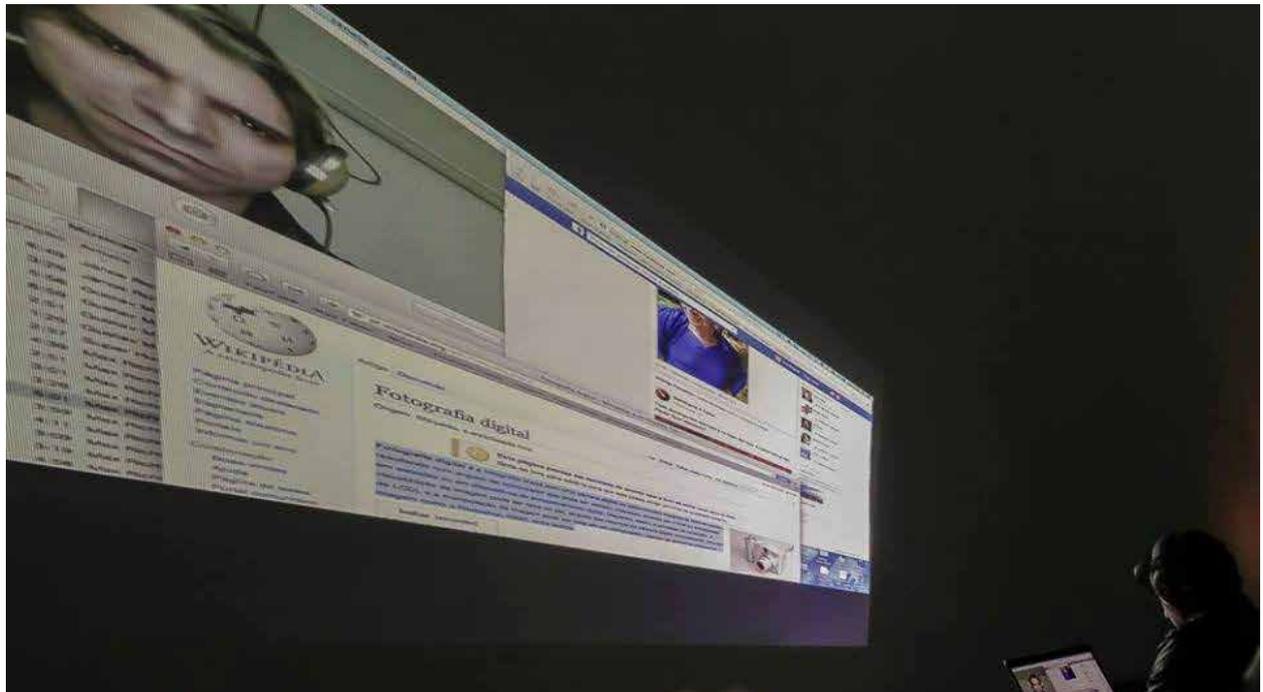
se planejarem, eles me pediram um breve roteiro e um story board. Como teria de ser algo simples, já que teria apenas um dia, optei por um mini-documentário baseado em entrevistas de rua com jovens japoneses que, questionando a cultura japonesa milenar, pintam seus cabelos de cores variadas, como no Ocidente. Entrevistei também outras pessoas que opinavam sobre isso, como jovens mais tradicionais, idosos e estrangeiros.

A partir de algumas perguntas, procurei mostrar o momento de afirmação desses jovens com essa pequena "transgressão pop" e como eles se imaginavam dentro de alguns anos, quando, mais velhos, tivessem de procurar emprego e entrar no sistema e assim, provavelmente, teriam de voltar ao cabelo preto tradicional que a sociedade nipônica aprova. Nesse trabalho, tive o apoio de uma intérprete para as entrevistas e, depois, uma bolsista brasileira descendente de japoneses me ajudou na legendagem em português, na edição. O vídeo chama-se "Blondies in kimono".

3. Efetivamente em que momento se deu o teatro como campo de experiência? Como ocorreu esse fluxo de linguagens?

Dênio Maués Para mim, a experiência teatral se dá, basicamente, pelo viés da dramaturgia, ou seja, da construção dramática por meio da palavra que cria (ou recria) situações, falas e personagens. E, a partir do texto, me permito investigações sobre formas de se contar uma história no espaço e no tempo; descobrir quem é esse personagem, como age e como sua fala surge - por meio de diálogos, monólogos, repetições e até silêncios e até o não-dito.

Gosto da análise de Jean-Pierre Sarrazac, teórico francês, para quem o drama representa, nos dias atuais, uma "forma híbrida da modernidade" e podemos, com a mais absoluta liberdade, trabalhar com



Peça "Espera"
Foto: Paulinho Faria

os gêneros teatrais, como o dramático e o épico, e buscar a melhor relação entre conteúdo e forma. Particularmente, venho buscando uma parceria com atores e diretores, que trazem seus olhares para o meu texto e, muitas vezes, podem investigar junto, já no campo da encenação. Um exemplo recente são os textos "Escandinavos" e "Espera", quase sem rubricas (definições de ação). "Escandinavos" foi encenada em 2016, com Andrea Tedesco no elenco e direção de Nicole Aun, com temporada na sala experimental do Teatro Augusta, em São Paulo. "Espera" teve uma leitura encenada em 2014, pelo diretor José Roberto Jardim. Em ambas, os diretores, que são talentosíssimos, fizeram um mergulho no texto e propuseram a encenação. Os resultados foram inesperados e fascinantes. Nicole eu conheci quando trabalhei com Cacá Carvalho, na dramaturgia da peça "Ingratidão", em 2013, e ela fazia assistência de direção para o Cacá.

Minha primeira experiência com a dramaturgia se deu em Belém, ainda nos anos 90, quando escrevi um monólogo de uma personagem feminina, em uma antiga máquina de escrever. Não fiz nenhuma cópia e essa peça se perdeu nas diversas mudanças - de casa, de cidade, de país. Já em São Paulo, resolvi retomar a dramaturgia em 2006, a partir de um grupo de escrita teatral coordenado pela dramaturga Paula Autran. Naquele mesmo ano, Paula propôs a criação do Centro de Dramaturgia Contemporânea, grupo do qual faço parte. Tive minha primeira peça encenada em 2009 ("Jardim inverso", coautoria com Drika Nery e Luis Eduardo de Sousa e direção de Paulo Faria), outras peças curtas se seguiram ("Bem-vindos", "O mundo lá fora"), além de leituras dramáticas e participações nas Satyrianas (festival anual em São Paulo) até acontecer a temporada de "Escandinavos" - por coincidência, um monólogo feminino, como se fechasse um ciclo com aquela primeira peça perdida.

Nessa investigação dramátúrgica, gosto de construir a história com tempos e espaços diferentes e/ou simultâneos, lançando mão de recursos diversos, como a narração - que pode ser mentirosa - e a memória do personagem, sem contar a liberdade que as convenções teatrais permitem, quando o palco



Peça "O mundo lá fora"
Foto: Wlad Raeder

pode ser um ou mais lugares e um objeto pode ser ressignificado. Comecei a explorar mais fortemente esses tempos e espaços em 2012, no texto "Transatlântico", escrito em uma residência artística em Coimbra, cuja trama se passa no Brasil e em Portugal, simultaneamente nos séculos 19 e 21, explorando essa característica tão brasileira de sermos avançados tecnologicamente e não deixarmos de ser, na alma e na essência, uma sociedade escravocrata. Na dramaturgia, gosto também de explorar as lacunas que uma narrativa pode conter (provocadas por lapsos de memória, contradições, distrações, fluxos de pensamento ou mesmo uma conversa bruscamente interrompida).

Em relação à montagem, como costumo convidar diretores, procuro não interferir na proposta cênica. Sempre busco me concentrar no tripé história–personagem–palavra, daí que indico pouquíssimos objetos de cena, variações de luz ou figurinos. Apesar da minha experiência com o audiovisual, também não costumo propor recursos multimídia na minha dramaturgia; caso a leitura do diretor vá nessa direção, acharei ótimo (como na performance que o diretor Nando Lima fez em Belém, em 2015/2016, no Espaço Reator, para um texto meu, "Em caso de emergência quebre o vidro", a partir de sua experiência com a videoarte; ou as projeções que Zé Roberto Jardim utilizou em "Espera"). Mas se o diretor quiser fazer uma encenação somente com atores e falas, essa base está no meu texto. Cada diretor traz seu olhar para o meu trabalho.

E o teatro vem me trazendo alguns presentes, como o trabalho com grandes artistas em São Paulo – com é o caso de Cacá. E também convites inesperados, como a participação, em Belém, em 2015, no Seminário de Dramaturgia Amazônida, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Ter feito uma palestra sobre minha experiência teatral paulistana para uma platéia generosa composta por artistas paraenses que sempre vi e ceno e admiro, gerou uma sensação muito prazerosa, mas carregada de responsabilidade.

4. Tuas postagens no Instagram parecem reunir essas tuas duas potências. Percebes isso? Como vês?

Dênio Maués Considero o Instagram uma rede social ótima para alguns trabalhos audiovisuais pelo formato, pela agilidade, pelas possibilidades de compartilhamento com outras mídias.

Quando posto, procuro fazer uma narrativa nas fotos ou vídeos, aproveitando a disposição dos três quadros disponíveis, brincando de fazer trípticos ou dípticos, às vezes mais explícitos e até numerados; às vezes, com uma associação mais livre.

Penso que o campo da imagem digital, fotografia ou vídeo, permite cada vez mais qualquer experimentação. E, claro, podemos/devemos usar essas mídias como bem entendermos: eventualmente, pode-se quebrar alguma possível regra e fazer um registro de uma viagem, de encontro com amigos ou do seu animal de estimação, postar a capa de um livro incrível ou até mesmo um selfie. Acaba sendo uma pequena e particular galeria online, com as experiências de cada um, artísticas ou não, cotidianas ou não. Mas, acredito, afetivas na maior parte das vezes.

5. Na Peça Escandinavos fazes uma referência a Bergman, bem como à cantora islandesa Björk, o que revela ao público seus interesses e por onde caminhas. Quem mais povoa seu imaginário poético?

Dênio Maués Sim, “Escandinavos” faz uma referência a Ingmar Bergman e Liv Ullmann (mas não explícita, eles não são citados nominalmente, apenas como “o diretor sueco” e a “atriz norueguesa” que um dia foram casados e, depois de separados, voltaram a trabalhar juntos. Como são dois ícones muito fortes, o texto acabou girando em torno de outras referências escandinavas, como a Björk - que adoro - a cultura viking e o mito das Valquírias. De certa forma, vejo esse mergulho como uma pequena homenagem aos dois (Bergman e Liv Ullmann). Por outro lado, a personagem da história é extremamente brasileira e latina, e faz uma aproximação muito particular com os costumes escandinavos ao narrar ao público o momento pelo qual está passando: ela é uma atriz na tentativa de reaproximação com o homem do qual está separada - um ator -, e com o qual pretende fazer uma peça sobre o relacionamento já terminado.

O que povoa meu imaginário poético? A música, a cultura pop, a questão tecnológica (com seus benefícios e problemática), a escrita livre da poesia e alguns dramaturgos, como Beckett, o norueguês Jon Fosse ou a inglesa Sarah Kane, por suas escritas contemporâneas.

A música está sempre presente nos meus textos (“Em caso de emergência quebre o vidro” traz citações de canções dos Smiths; em “Transatlântico” ouve-se um fado; “Bandoneon”, texto ainda em construção, gira em torno do tango). Ainda não usei um tecnobrega, mas está nos planos. A tecnologia surge forte em “Espera” e em “Transatlântico” (quando a ação está no século 21). A escrita poética aparece em “Escandinavos” e em “Espera”, quando o texto busca seu ritmo ao quebrar linhas no meio de frases ou trabalhar com reticências para simbolizar pausas, breves ou longas.

E também quero tratar, a exemplo de “Transatlântico”, de assuntos cotidianos que julgo importantes. Em “O mundo lá fora”, por exemplo, o medo da violência e a paranoia urbana. Em “Bullying: que brincadeira é essa?”, peça infanto-juvenil, trato desse tipo de violência escolar entre adolescentes. Mas, sempre que possível, com ironia, humor e sentimento.

6. Para quem quer escrever para teatro, qual exercício recomendas? A escrita literária e cinematográfica seria um dos começos para esse percurso?

Dênio Maués Como diz o teórico Eric Bentley, o dramaturgo deve escrever sempre, dedicar o máximo de horas para isso. A escrita (não só teatral) exige um tempo para ela, o que significa leituras e reescritas. E, para deixar claro, falo aqui de escrita autoral. Mas toda prática será benéfica, seja para um texto de autoria própria, seja para um texto produzido em processo colaborativo (na sala de ensaio, com os atores) - mas, neste caso, a dinâmica é completamente diferente e o texto é feito a partir do grupo.

Sobre começos, penso que a dramaturgia, a literatura e o roteiro cinematográfico, embora tenham pontos de contato, são muito diferentes entre si. Mas podem ser um começo, claro. E, fatalmente, uma escrita vai influenciar a outra, o que pode ser saudável. Agora, no caso do cinema, penso que, depois da experiência dramatúrgica, chega-se com mais vigor ao roteiro. No meu caso, a dramaturgia foi importante para isso e, inclusive, para as experiências literárias, com personagens e histórias mais solidamente construídos.

Deve-se, sempre que possível, ler peças, brasileiras e estrangeiras, de todas as épocas, de Shakespeare a Brecht, de Plínio Marcos a Koltès, das tragédias gregas aos autores brasileiros contemporâneos. Aliás, o dramaturgo deve, sempre que possível, tentar publicar suas peças, para que a obra circule e ele também seja lido, aumentando suas chances de ser encenado. Tenho quatro peças publicadas, “Escandinavos”, “Em caso de emergência quebre o vidro”, “Espera” (as três em um mesmo livro, dentro de uma coleção do Centro de Dramaturgia Contemporânea com sete livros, um de cada autor do grupo) e “Bullying: que brincadeira é essa?”. A leitura de teóricos contemporâneos que pensam a dramaturgia também é importante, como o francês Jean-Pierre Ryngeart, o brasileiro Luiz Fernando Ramos, além do Sarrazac e Bentley que já citei, entre outros.

E fundamental: ir ao teatro. Assistir peças e ver como se dá a encenação, pois a dramaturgia é uma escrita que tem como finalidade o palco. Essa prática é muito importante para quem escreve, para que se tenha noção de questões de produção - ainda que não necessariamente o autor vá cuidar disso -, e como se dá a transposição do texto para a cena: que formas o diretor vai encontrar para viabilizar a “concretização” do texto, seja por escolhas estéticas, seja por adequações orçamentárias. O dramaturgo deve ter em mente, antes de tudo, a liberdade do teatro, que pode abrir mão do realismo e conseguir, com uma direção criativa, resultados poéticos e potentes. E não deve esquecer nunca do poder da dramaturgia, que permanece ao longo do tempo. Poucas coisas são mais intensas do que ver um texto de séculos atrás, no palco, dialogando com nosso tempo e fazendo sentido para o nosso cotidiano. Alguns autores conseguem isso.

Sobre o entrevistador

Orlando Maneschy é curador independente, artista e pesquisador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. É líder do grupo de pesquisas Bordas Diluídas - UFPA/CNPq; coordena o programa de extensão Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes - ANPAP, fazendo parte de sua diretoria (2013 - 2014) e de outros comitês. Dentro de suas ações há a criação e articulação do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de Arte. Vem desenvolvendo e participando de projetos de pesquisa, artísticos e curatoriais no país e exterior.

Keyla Sobral é artista visual, mestra em artes pela UFPA e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes pelo Instituto de ciências da arte da Universidade Federal do Pará. Como artista, vem participando de mostras de arte, de residências artísticas no País e no exterior. Foi curadora assistente do Projeto Amazônia: Lugar da Experiência, bem como co-organizadora do livro Amazônia, Lugar da Experiência - Processos Artísticos da Região Norte (2013). É integrante do grupo de pesquisa Bordas Diluídas -CNPq e do grupo de pesquisa Laboratório Ambiente-Corporais em Atravessamentos e Experimentações: Imaginação, Amor, Arte e Política na Amazônia (Lab AMPE) - CNPq.

RENASCIMENTO E BARROCO – UM PARALELO CONTRASTANTE ATRAVÉS DA PINTURA E DA MÚSICA

José Costa D'Assunção Barros
UFRRJ

Resumo

Este artigo busca refletir sobre as relações entre Artes Visuais e Música no âmbito de momentos específicos da História da Arte, elaborando uma análise comparativa entre a arte renascentista e a arte barroca, examinando as relações entre artes visuais e Música. Os elementos essenciais do estilo Barroco e do estilo Renascentista são considerados em oposição de modo a identificar possíveis similitudes existentes entre os aspectos pictóricos e os aspectos musicais de cada um destes estilos. O artigo parte do pressuposto de que, uma vez que estejam envolvidas pelo mesmo contexto histórico-social, a produção artística visual e a produção artística musical de um mesmo período e sociedade devem trazer elementos fundamentais em comum, e que, de maneira análoga, podem ser percebidas mudanças e rupturas entre as artes visuais e sonoras de dois períodos históricos distintos. Metodologicamente, dialoga-se na parte inicial do artigo com o sistema conceitual proposto por Wölfflin para análise de estilos artísticos. Na parte final do artigo dialoga-se teoricamente com a filosofia nietzschiana, ao utilizar-se os conceitos de apolíneo e dionisíaco em sua aplicabilidade às artes visuais e à música.

Palavras-chave:

Arte e Música; Arte Barroca; Arte Renascentista.

Pintura e Música apresentam uma longa história de diálogos e entrecruzamentos, como expressões artísticas distintas mas que podem interagir uma sobre a outra. Das concepções estéticas de pintores como Kandinsky e Braque, que vislumbravam relações íntimas entre a imagem e o som, até as experiências de compositores como Alexander Scriabin, que chegou a imaginar um piano foto-cromático que além de sons emitisse feixes luminosos de diversas cores, e até fragrâncias perfumadas, não são raros na História das Artes Visuais e da Música os exemplos de

Abstract

This article attempts to develop a reflection about the relations between visual arts and music in the ambit of specifically historical periods, elaborating a comparative analysis from the renaissance and baroque arts, examining the relations between visual arts and Music. The essential elements of the Baroque Style and of the Renaissance Style are considered in opposition in order to identify possible similarities existent between the pictorial and musical aspects of which one of these styles. In the methodological aspects, the initial part of the article dialogues with the conceptual system considered by Wölfflin for analysis of artistic styles. In the last part of the article, it is establish a dialogue with the Nietzsche's Philosophy in the use of the concepts of apolinian and dionysiac.

Keywords:

Art and Music; Baroque Art; Renaissance Art.

artistas que, quando não transitaram entre as duas artes, freqüentemente conceberam íntimas relações entre ambas.

As artes Visuais, entre as quais a Pintura, e a Música, têm naturalmente cada qual as suas especificidades. Podemos lembrar aqui uma clássica oposição que será retomada mais adiante: o contraste entre o princípio apolíneo e o princípio dionisíaco (Nietzsche, 1996). Apolo, deus do Sol e pai de toda imagem, é o deus por excelência das artes plásticas, no sentido de que estas são potencialmente (embora não necessariamente,

como provarão várias correntes da arte moderna) *artes figurativas*. Dionísio, o deus da embriaguez, ao menos no âmbito das proposições nietzschinianas, é também o deus da Música - *a arte não-figurativa* por excelência¹. Essas relações são na verdade apenas primárias, referentes a um plano de definições mais amplas, uma vez que tanto a pintura como a música movimentam dentro de si, como veremos, princípios apolíneos e dionisíacos. De qualquer maneira, o projeto de estabelecer uma ponte entre a pintura e a música (e de certa maneira entre o apolíneo e o dionisíaco), tem fascinado diversos artistas em todos os tempos.

Por outro lado, grandes teóricos e estudiosos da arte têm se empenhado em examinar as íntimas relações que podem ser estabelecidas entre a Música e as diversas modalidades de expressão artística que lidam com imagens. A busca da compreensão através de uma Estética mais abrangente, que considere a Pintura, a Escultura, a Arquitetura e a Música de uma mesma época, ou ainda incluindo outras formas de expressão como a Literatura e a Filosofia, tem sido meta de diversos historiadores da cultura e filósofos da arte. Apenas para registrar um exemplo célebre, entre outros tantos, podemos citar o esforço de Erwin Panófsky, em uma obra escrita em 1951, com vistas a enxergar as relações possíveis entre a *Arquitetura Gótica e a Escolástica*, relacionando Arquitetura, Artes Visuais e Filosofia em um único movimento ou sistema de pensamento e criação².

O principal objetivo deste ensaio será o de entrecruzar algumas categorias de análise, já tradicionais para a interpretação das obras de arte visuais e sonoras, com vistas a examinar certos padrões estéticos e estratégias representativas (na pintura e na música) de um mesmo período - tendo sido escolhidos para este paralelo comparativo os momentos Renascentista e Barroco da História da Arte. A discussão envolverá a apropriação de alguns conceitos fundamentais da História da Arte e da Música e, ao mesmo tempo, a consciência dos limites a que se restringem os estudos sobre a arte quando utilizam estas formulações conceituais. Neste sentido, partiremos de uma reflexão inicial sobre o uso de categorias generalizadoras no estudo da História da Arte, indagando simultaneamente sobre os limites de seu uso e a sua necessidade.

*

Desde que homem começou a empreender esforços no sentido de compreender racionalmente a Arte, seja a de sua época ou a de outras épocas, têm sido elaboradas *categorias* e *conceitos* que, de uma maneira ou de outra, são quase sempre redutores e generalizadores. Por diversas razões, as categorias e conceitos estabelecidos racionalmente freqüentemente incorrem em limitações, particularmente quando estes são concebidos como operacionalizações para compreender os fenômenos artísticos. Em primeiro lugar, isto ocorre porque a Arte possui também um aspecto "não-racionalizável": ela é também o território do intuitivo, do espontâneo, do surpreendente, da transgressão em relação às normas estabelecidas. Assim, nem o mais completo sistema de categorias e conceitos racionais pode aspirar a compreender a arte em sua totalidade, ou mesmo uma única obra de arte em sua plena singularidade, pois sempre restará aquela dimensão de uma obra artística que não é passível de ser compreendida conceitualmente.

Em segundo lugar, qualquer sistema de categorias e conceitos - bem como qualquer modelo de racionalização - é, em última instância, *histórico*. Vale dizer, e é já mesmo um truísmo nos dias de hoje ressaltar isto, qualquer perspectiva do homem sobre o próprio homem é antes de mais nada produto de sua época e de seu ambiente cultural, sendo esta perspectiva algo que naturalmente não cessa de se transformar continuamente através de sua passagem pelo tempo. Por isto mesmo, também o olhar do homem de determinada localidade e época histórica sobre a arte de seu tempo ou de períodos anteriores é sempre apenas um dos "olhares" possíveis - sem esquecer que uma mesma comunidade de pensadores pode dar origem a perspectivas interpretativas mais ou menos diversificadas sobre um mesmo objeto de estudo. Dito de outro modo, nenhum conceito ou categoria de análise pode aspirar a ser absoluto. Se isto é fato reconhecido para qualquer campo de conhecimento nos dias de hoje, tanto mais se mostra aplicável ao campo da História da Arte.

Por fim, resta acrescentar que nenhum artista se reduz rigorosamente ao "padrão de excelência" de sua época, havendo mesmo os que criam os seus próprios padrões individuais e se afastam

em menor ou maior grau da concepção oficial de arte do seu tempo. Exemplos notáveis disto são os pintores renascentistas Hieronymus Bosch (c.1450 - c.1516) e Pieter Bruegel, o Velho (1525 - 1569), cada qual desenvolvendo um estilo surpreendentemente singular em meio ao modelo hegemônico da pintura renascentista. Em que pese os elementos comuns que estes dois pintores tão singulares possam possuir em relação aos demais pintores renascentistas, as suas especificidades e dissonâncias em relação ao modelo de excelência da arte européia renascentista destaca-se de tal modo que não há como não situá-los em posições ímpares na História da Arte. Casos como estes obrigam o analista a indagar constantemente até que ponto uma obra ou artista em questão podem ou devem ser examinados como representativos de um padrão cultural mais amplo.

Estas são as considerações das quais precisamos partir. Toda obra de arte é simultaneamente produto de uma época, de uma cultura, e de artistas individuais - sendo que é no entrecruzamento destas várias linhas de força que o estudioso de arte pode almejar construir modelos explicativos satisfatórios para a compreensão do estilo artístico de uma determinada época e, mais especialmente, de modelos explicativos voltados para a compreensão da produção de artistas específicos localizados em determinada época.

De qualquer forma, se as categorias e conceitos estabelecidos racionalmente são sempre limitadores, é difícil prescindir deles a não ser que se renuncie a uma reflexão sistematizada sobre o fenômeno artístico. Ou seja, a não ser que pretendamos nos recolher ao estado não-racional de fruição da obra de arte, os conceitos e categorias surgem inevitavelmente, queiramos ou não. E, enfim, contanto que tenhamos plena consciência de sua relatividade, esses conceitos e categorias podem nos ajudar a compreender efetivamente, em maior ou menor medida, certos aspectos da arte.

Um desses sistemas de conceitos para a compreensão da obra de arte foi elaborado por Heinrich Wölfflin no princípio do século XX (WÖLFLIN, 1996). Tal sistema revelou-se bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor

tomando-se por base a pintura e a arquitetura (WÖLFLIN, 1990).

Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares de opostos que iremos discutir a seguir e que são os seguintes: • linear-pinturesco; • planar-recessional; • forma fechada / forma aberta; • multiplicidade-unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como "estático-dinâmico", "simétrico-assimétrico", e assim por diante. É assim que, nesta perspectiva, o Renascimento aparece associado aos conceitos de *linear*, *planar*, *forma fechada*, *multiplicidade*, e também aos *simétrico* e ao *equilíbrio*. Enquanto isso, o modelo barroco circula pelas idéias opostas: *pinturesco*, *recessional*, *forma aberta*, *unidade*, *assimetria*, *movimento*. O que se fará a seguir é aproveitar algumas das categorias desenvolvidas por Wölfflin para estabelecer uma aproximação entre pintura e música dos períodos renascentista e barroco. Quando tais categorias não forem suficientes, recorrer-se-á a outras.

Um dos pares de conceitos propostos por Wölfflin refere-se ao atributo *linear*, típico da pintura renascentista, em oposição ao *pinturesco* barroco. É por aqui que começaremos.

Por *linear*, entende-se que todas as figuras e formas significativas no interior de uma determinada construção artística são claramente delineadas. Cada elemento sólido apresenta limites bem definidos e claros. Desta maneira, cada figura se destaca como se fosse uma peça de escultura - efeito que muito habitualmente é realçado por uma iluminação uniforme, este que é outro recurso tipicamente renascentista. Isto não impede, naturalmente, que certas técnicas desenvolvidas no final do próprio período renascentista tenham começado gradualmente a superar o aspecto linear que predominara na fase mais característica deste estilo de época. Mas esta questão não poderá ser tratada aqui.

A linearidade pode ser comprovada em inúmeros quadros renascentistas. Tomaremos como exemplo o célebre mural *A Escola de Atenas*, de Rafael³.

Neste quadro (figura 1), cada figura ou elemento de arquitetura é bastante claro e passível de ser isolado dos demais com um mínimo de esforço de apreensão. Embora integrados a um conjunto mais



Figura 1 – Raffaello Sanzio, *A Escola de Atenas*
1509

amplo que lhes dá sentido, cada figura ou grupo de figuras neste quadro conserva uma espécie de autonomia. A idéia de Rafael neste mural foi a de homenagear grandes pensadores da Antigüidade Clássica. Nele aparecem representados filósofos antigos de tempos diversos. Platão e Aristóteles aparecem destacadamente no centro do quadro, e também estão presentes diversos outros pensadores clássicos como Sócrates, Diógenes, Pitágoras, Epicuro, Ptolomeu e Euclides.

Não poderemos nos ater a explicar cada um destes personagens, pois isto fugiria aos objetivos deste texto, mas o importante é ressaltar que o observador da obra pode examinar sem dificuldade cada quadrinho particular dentro deste quadro maior. No canto direito inferior do quadro, por exemplo, o matemático Euclides demonstra um teorema para alguns discípulos, e no canto inferior esquerdo quem centraliza um outro grupo é o célebre filósofo Pitágoras. Na parte central inferior aparece uma figura isolada - a de Diógenes, filósofo

grego que criticava as posses materiais e que na representação de Rafael aparece relaxadamente esparramado nos degraus. Um pouco à esquerda vemos outra figura isolada, o filósofo Heráclito - outro severo crítico da frivolidade humana e que, na representação de Rafael, aparece solitário e pensativo com a cabeça apoiada no braço esquerdo. Cada grupo ou figura isolada funciona, de certa forma, como um quadrinho menor dentro do quadro mais amplo (questão à qual voltaremos mais adiante), e é possível isolar cada elemento constituinte do todo precisamente porque os desenhos são muito bem delimitados. Os contornos das várias figuras e objetos são bem delineados e destacam-se do fundo, os grupos separam-se espacialmente uns dos outros, os elementos de arquitetura os enquadram. Tudo é muito claro e fácil de ser percebido objetivamente.

Apenas como um exemplo desta tendência ao seccionamento interno que se estabelece no padrão de representação da pintura renascentista,

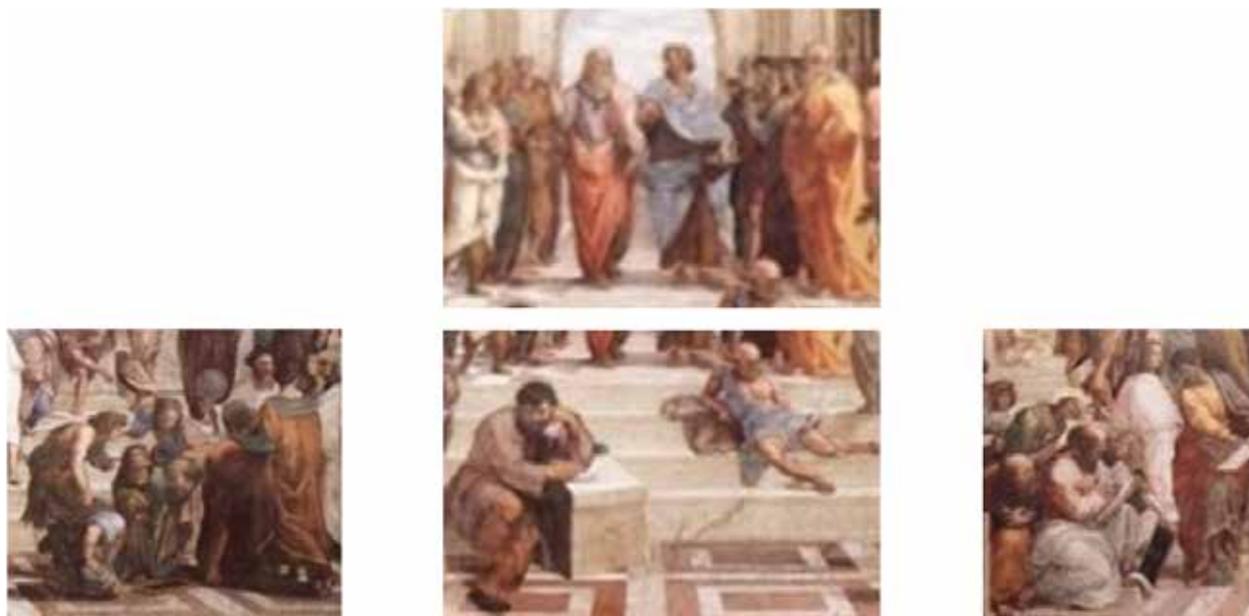


Figura 1.1 – Raffaello Sanzio, A Escola de Atenas . Cinco detalhes do quadro.
1509

podemos vislumbrar dentro do quadro “A Escola de Atenas” várias seções entre outras, como as exemplificadas acima (figura 1.1).

Cada quadrinho acima selecionado - detalhes do Quadro maior que os constitui em uma totalidade - pode ser contemplado como uma seção à parte, com certo nível de autonomia embora bem integrada no todo. Seccionadas em partes autônomas, estas seções não perdem propriamente o seu sentido. Elas são como partes do quadro que narram a sua pequena história em particular, e todas essas histórias juntam-se em uma história maior que constitui o grande plano narrativo do quadro como um todo. Também é interessante observar que outras maneiras de se dividir o quadro poderiam se apresentar, já com relação aos planos de afastamento das imagens em relação ao observador. Este aspecto será discutido em seguida, quando examinarmos outro aspecto importante das maneiras renascentistas de representação pictórica, e que pode ser

denominado representação “planar”. Apenas para antecipar este ponto, seria possível pensar aqui em um primeiro mais plano, mas próximo do observador que contempla o quadro, e que se constitui de todas as figuras que se acham ao nível do pé da pequena escada de três degraus. Sentado nas escadas displicentemente, Diógenes situa-se em um ponto que já se coloca a meio caminho em direção ao grande grupo de pessoas que, situadas no patamar mais alto da escada e centralizadas pelas figuras de Platão e Aristóteles, povoam um segundo plano de observação. Atrás deles, iniciam-se camadas de profundidade determinadas pela arquitetura deste grande recinto que seria esta imaginária “Escola de Atenas” criada por Rafael.

Os exemplos acima evocados - seja os seccionamentos que podem ser feitos para a compreensão do quadro na sua superfície, seja os seccionamentos que se referem a planos de profundidade - vêm a mostrar que, quando nos pomos a contemplar um



Figura 2 – Rubens, *O Rapto das filhas de Leucipo*
1618

quadro como este de Rafael, facilmente torna-se possível vislumbrar seus compartimentos internos e planos de afastamento, muito bem delimitados e separados uns dos outros. De igual maneira, cada figura parece ter no seio destas várias microformas que se articulam o seu lugar próprio, separando-se de outras figuras e do próprio ambiente que as cerca. Todas se relacionam, mas conservam sua identidade formal, sua cor própria e local.

O contrário disto ocorre nas obras barrocas, das quais daremos como exemplo *O Rapto das Filhas de Leucipo*, de Rubens⁴, e a *Ronda Noturna*, de Rembrandt⁵ (figuras 2 e 3). Nestas pinturas barrocas, ao contrário, podemos aplicar o conceito oposto ao “linear”: o “pinturesco”. As figuras, então, não são uniformemente iluminadas e muito menos isoláveis umas das outras. Antes, fundem-se umas às outras - em um caso sendo vistas através de uma luz forte e unidirecional, para



Figura 3 – Rembrandt, *Ronda Noturna*
1648

considerar o quadro de Rubens, e em outro caso unificadas pela sombra envolvente no quadro de Rembrandt. Esta luz unidirecional ou esta sombra englobante funcionam aqui como poderosos elementos intermediadores entre cada elemento do quadro e o “todo composicional”. Assim, o contraste entre sombra e porções de luz no quadro *A Ronda Noturna* de Rembrandt contribui para realçar ou obscurecer irregularmente um elemento e outro, e ainda para indeterminar os contornos das figuras que acabam se fundindo na sombra sem fronteiras bem definidas.

Outro par dicotômico importante na abordagem proposta por Heinrich Wölfflin para a análise de representações iconográficas figurativas é o que poderemos chamar de “planar-recessional”. Nas obras renascentistas, tipicamente planares, identifica-se facilmente, como já foi notado no

parágrafo anterior, uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos.

Assim, como se disse, se na *Escola de Atenas* um primeiro plano é dado pelos grupos e degraus mais próximos ao observador; já o segundo plano desenvolve-se em torno das figuras centrais de Platão e Aristóteles e se estende simetricamente por outros grupos de pessoas e objetos; enquanto isso, o último plano corresponde à arquitetura de fundo que faz o olhar convergir para uma pequena porta aberta para o infinito, perfazendo-se com tudo isto uma organização em três planos paralelos. Estes três planos, aliás, são bem assinalados pela seqüência de arcos e outros elementos da arquitetura, e desde já vale lembrar que era muito comum entre os pintores

renascentistas (como também o será entre os pintores neo-clássicos do século XVIII) a utilização dos suportes arquitetônicos para criar a ilusão de profundidade e construir a perspectiva.

Tudo se passa de maneira distinta nos quadros de Rubens e Rembrandt. Nestes exemplos barrocos, o princípio de organização se dá em termos de *diagonais em recessão*. A composição de *O Rapto das filhas de Leucipo* é dominada por figuras dispostas em ângulo em relação ao plano do quadro e que se afastam ou se aproximam do espectador em profundidade: na esquerda, o Raptor inclina-se em direção a uma das mulheres desnudas, mais avançada, e a agarra em uma das pernas. Um pouco mais avançado aparece o outro raptor que agarra a outra mulher desnuda, mais próxima do observador. Mas todas estas figuras estão muito entrelaçadas, de sorte que seria impossível separá-las em planos bem definidos e muito menos em seções isoladas dentro da obra. De maneira análoga, também na *Ronda Noturna* de Rembrandt as figuras principais parecem se movimentar diagonalmente, agora para a frente e para a esquerda.

A organização recessional tem um desdobramento que é oportuno comentar: ela impede que a percepção da obra seja conduzida através de um padrão de fixidez ou estabilidade. Na segunda parte deste texto veremos que a idéia de 'movimento' é característica não apenas da pintura como também da música barroca. As idéias de *estabilidade* e *equilíbrio* na concepção renascentistas, e de *movimento* nas obras barrocas, também aparecem em decorrência ao terceiro par de conceitos: forma fechada - forma aberta.

A *forma fechada* é bastante típica do Renascimento: todas as figuras incluídas na *Escola de Atenas* estão equilibradas dentro da moldura do quadro, ao mesmo tempo em que a composição se baseia em verticais e horizontais que repetem a forma da moldura e sua função delimitadora. Assim, nesta pintura de Rafael as horizontais enfáticas dos degraus contrastam com as verticais das figuras e das paredes que sustentam os arcos. O que já foi comentado acerca das pequenas seções internas que podem ser estabelecidas no interior do quadro vê-se também reforçado por este aspecto. Na verdade, os diversos aspectos que aqui estamos considerando tendem a se reforçar

reciprocamente: a forma fechada, a tendência à compartimentação interna, a estabilidade, a organização planar do material visual - estes diversos aspectos interagem uns sobre os outros, são partes integradas de um mesmo sistema de representação pictórica.

Já nas composições barrocas verificamos a ocorrência mais freqüente da *forma aberta*. A construção em linhas diagonais contrasta então com as horizontais e verticais da moldura e determina relações de distância, trazendo um dinamismo às figuras e a um conjunto que agora não parece mais estar contido simplesmente na estrutura de emolduramento. A moldura, aliás, costuma nas obras barrocas cortar as figuras pelos lados deixando-as pela metade, e em algumas composições as cenas representadas parecem se estender para muito além dos limites espaciais impostos pela moldura, como se quisessem ganhar o infinito.

Por fim, o último par proposto por Wolfflin para a análise de obras renascentistas ou barrocas é o que relaciona *multiplicidade* e *unidade*. De certa maneira, estes dois conceitos informam todos os anteriores. Entende-se por *multiplicidade*, para além do fato de que se multiplicam as temáticas internas que compõem o enredo mais abrangente, o fato já mencionado de que a pintura renascentista é composta de partes distintas e de ambientes relativamente diferenciados. Conforme já vimos, nestes casos a obra apresenta-se internamente seccionada, sendo cada seção plena de sua cor própria, particular e local, e sendo por vezes possível examinar certos grupos e elementos como se fossem pequenos quadros dentro do quadro, separados uns dos outros ainda que mutuamente articulados em uma totalidade maior que unifica a variedade. Para o caso de A Escola de Atenas, já vimos como seria possível subdividir o quadro em quadrinhos menores, cada qual com um subtema particular e destacado mais ou menos claramente das demais seções. Fora o polissecionamento imediato, os renascentistas tinham ainda outros recursos que contribuíam para isolar os vários elementos em uma *multiplicidade* de unidades independentes, como era o caso da já mencionada utilização de uma luz difusa em *A Escola de Atenas*.

Por outro lado, a *unidade* é o ponto de partida da pintura barroca, muitas vezes obtida por meio

da luz forte dirigida. Em *O Rapto das Filhas de Leucipo*, já vimos como todas as unidades estão inextricavelmente interligadas, de modo que nenhuma delas poderia ser isolada. Pode-se dizer que, enquanto o artista renascentista parte da variedade (multiplicidade) e busca uma unidade a partir desta variedade, o artista barroco percorre o caminho inverso: ele parte de uma concepção unitária da obra de arte e logo procura estabelecer uma variedade na unidade. Os elementos internos a uma composição barroca são fundamentalmente ligados, se entrelaçam e invadem uns aos outros, estão como que profundamente mergulhados em uma unidade maior que pode ser obtida por recursos diversos, que vão desde a unificação pela luz ou pela sombra até a unidade estabelecida a partir do movimento, do entrelaçamento dos planos recessionais ou da fusão de contornos que se perdem em sombras, tornando pouco nítidas as fronteiras e delimitações de elementos que de outra forma poderiam ser isolados como nas pinturas renascentistas. Comprove-se essa série de recursos nos exemplos já citados. No *Rapto das Filhas de Leucipo*, temos o recurso do entrelaçamento dos vários elementos, que adicionalmente são unificados por um movimento contínuo; e na *Ronda Noturna*, de Rembrandt, a sombra e o fundo escuro são os grandes elementos unificadores.

Uma reflexão sobre o conjunto de categorias associáveis ao barroco nos mostra que a grande característica da pintura barroca é a sua *concepção unitária* da obra de arte, uma vez que os demais aspectos já examinados - o pinturesco, o recessional, a forma aberta, o movimento, a assimetria - contribuem antes de qualquer coisa para impulsionar a imagística barroca em direção a uma unidade final que ao mesmo tempo é seu ponto de partida. Tal concepção unitária também pode ser facilmente verificável na escultura ou na arquitetura, e mesmo na concepção urbanística (não esquecendo que as grandes avenidas, estas vias unificadoras do conjunto urbano proliferam principalmente a partir das cidades barrocas). Mas também na Música poderemos examinar essa concepção unitária da obra de arte barroca, bem como sua contrapartida renascentista fundamentada na variedade. Veremos isto em seguida⁶.

*

Tal como ocorre de modo geral com a pintura renascentista ou com a construção arquitetônica do mesmo período, também a música do Renascimento apresenta freqüentemente formas polisseccionadas. Ou seja, neste caso as diversas partes internas a uma peça musical são facilmente identificáveis e se apresentam como unidades menores, embora obviamente interligadas. Por vezes, a separação entre as múltiplas seções é tornada nítida mediante o recurso rítmico, percebendo-se uma *cadência* muito clara ao final de cada seção que a separa da seção seguinte. Essas cadências são freqüentes nos *madrigais* e *chansons* - dois gêneros polifônicos tipicamente renascentistas. Em gêneros em que não ocorrem cadências muito nítidas, e em que as múltiplas seções como que se entrelaçam (tal como ocorre nos *motetos*), o *polisseccionamento* é contudo perceptível porque cada uma das seções tem como que uma "cor" própria e particular, de maneira análoga ao que ocorreria em uma pintura renascentista em que o autor criasse "nuances" de cor, luz e perspectiva dentro do conjunto maior.

Na música renascentista, o que dá cada seção essa "cor particular" é aquilo que chamaremos de *tema*. Em um *moteto* ou uma *chanson* renascentista, cada seção é gerada por tema - um pequeno motivo musical que, enunciado por uma das vozes, é logo repetido pelas demais com ou sem alguma variação, mas sempre em outra *altura* para que fique caracterizada a textura polifônica e a autonomia das diversas vozes. Vale lembrar que os *motetos*, *madrigais* ou *chansons* são composições para diversas vozes musicais em alturas diferentes que se respondem umas às outras e são ouvidas simultaneamente, freqüentemente com alguma diversificação rítmica que lhes assegura certa autonomia de umas em relação às outras. A este método de apresentação musical chamamos habitualmente de 'polifonia'. Exemplos clássicos de motetos politemáticos, polifônicos e polisseccionados são os de Josquin des Prés ou de Orlando de Lassus, dois compositores renascentistas mais célebres, respectivamente dos séculos XV e XVI⁷.

Examinaremos o polisseccionamento da obra musical renascentista a partir de uma análise da composição *O Canto dos Pássaros*, célebre

chanson de autoria de Clement Janequin, compositor francês do século XVI⁸.

Antes de adentrarmos a questão formal, convém observar que nesta composição, como em muitas outras, Janequin tematiza a Natureza. Esta é uma tendência perfeitamente integrada ao quadro de atitudes renascentistas e que também aparece em outras formas de expressão artística, nas quais uma nova valorização da natureza faria com esta passasse a ser um tema bem presente na produção pictórica e também concepção arquitetônica.

Conforme poderá ser observado em uma audição atenta de *O Canto dos Pássaros*, Janequin procura imitar musicalmente sons de pássaros através de recursos onomatopéicos, o que é um traço característico de muitas das obras deste compositor. A música é toda “a capela”, isso é, para vozes humanas sem o concurso de instrumentos musicais. A linguagem está enquadrada dentro da já citada polifonia imitativa, sendo percorrida por temas musicais que aparecem imitados nas diversas vozes. Como ocorre freqüentemente nas *chansons*, além de serem distinguíveis temas particulares que separam por contraste as várias seções, ocorrem também *cadências* muito nítidas ao final de cada uma delas, o que facilita a delimitação das várias seções. Já vimos que este traço - a delimitação mais ou menos clara de seções internas - é muito característico da concepção artística do Renascimento, manifestando-se também nas artes visuais do período.

A estrutura musical de *Le Chant des Oiseaux* pode ser explicitada pelo esquema formal abaixo:

ABACADAEAFAGA

Note-se, a partir do esquema bastante simples proposto acima, que a música é dividida em múltiplas seções, cada qual representada por uma letra, sendo que as seções ímpares são similares musicalmente e por isso foram representadas pela mesma letra A. Por outro lado, as seções pares são distintas não só das seções do tipo A como também entre si, e por este motivo foram representadas por letras distintas (B, C, D, etc....). Em uma obra musical, as partes internas vão obviamente se sucedendo no tempo, uma depois da outra e assim sucessivamente, de modo que

neste caso o ouvinte escuta a parte A, logo depois a parte B, volta a escutar a parte A, escuta a parte C, e assim por diante. Aliás, uma diferença entre a obra musical e a pintura é precisamente a de que, na Música, ocorre a passagem da forma através do tempo - como se uma história estivesse sendo contada através de sons - enquanto na pintura a forma é toda exposta de uma única vez para aquele que observa um quadro. Vale dizer, neste último caso as partes ou seções da obra são regiões do espaço pictórico que, por um motivo ou outro, se destacam das outras regiões (ou tematicamente, ou por um efeito de sombra e luz, o por um predomínio de certa cor, ou através de recursos vários de perspectiva, ou mesmo em virtude de sub-campos temáticos gerados pelas figuras representadas). Já na música, as partes se sucedem no tempo e são identificáveis através de mudanças mais ou menos perceptíveis no padrão de sonoridade. A forma musical, poder-se-ia dizer, produz ambientes sonoros distintos que podem ser captados com menor ou maior facilidade pelos ouvintes de música, de acordo com o seu próprio nível de competência auditiva.

A forma musical que aparece no *Canto dos Pássaros* de Janequin não era incomum na arte renascentista, e mais tarde voltaria a ser freqüente no *Classicismo* da segunda metade do século XVIII - precisamente um estilo de época que voltaria a apresentar suas formas fundamentadas em contrastes temáticos e seções bem definidas (por oposição à concepção unitária do Barroco, tal como veremos oportunamente). No período Clássico da História da Música, que se celebrou pela contribuição de três dos maiores compositores da música ocidental - Haydn, Mozart e Beethoven - esta forma era especificamente chamada de “forma rondó”, e muito freqüentemente aparecia nos últimos movimentos das sonatas, concertos e sinfonias. Por outro lado, se quisermos evocar um campo musical mais recente onde aparece com bastante freqüência uma forma análoga a esta, podemos remeter também aos “chorinhos” brasileiros, onde também é comum este tipo de forma musical fundado na recorrência alternada de uma seção de música que faz as vezes de refrão musical⁹.

A lógica das formas tipo A-B-A-C-A-D-A-E-A é simples: enquanto a unidade da obra é assegurada pela repetição de material musical similar nas seções



Figura 4 – Trecho inicial da partitura de *Le Chant des Oiseaux*, de Clement Janequin.

Cada um dos pentagramas refere-se a uma das quatro vozes que soam simultaneamente nesta obra musical.

ímpares, as seções pares apresentam material musical sempre novo, com o que se assegura a *variedade* e o *contraste temático* ao longo da música.

No *Canto dos Pássaros*, obra musical que se propõe a traduzir musicalmente o canto de vários pássaros através da linguagem vocal polifônica, isto é feito precisamente nas seções pares contrastantes. Em cada uma delas é imitado um pássaro novo, sempre por meio de recursos onomatopéicos e de um diálogo rítmico entre as várias vozes que traz a estas seções um grande dinamismo e uma surpreendente inventividade. Cada uma dessas seções será diferente de todas as outras, como se tivesse a sua cor própria e particular que é obtida a partir de um novo efeito sonoro.

Em contrapartida, as seções ímpares “tipo A” são similares entre si, e correspondem a trechos musicais onde não aparecem efeitos onomatopéicos. Se examinarmos os compassos iniciais da partitura, veremos que a primeira ‘seção A’ - bem como as suas similares - é fundamentada em um *motivo temático* inicial. O motivo inicial é entoado pelo contratenor (a segunda voz, considerando como primeira a de registro mais agudo) e já no compasso seguinte este é imediatamente respondido pelo tenor (a voz imediatamente mais grave). Mais adiante (figura 4), na segunda metade do terceiro compasso, é a vez da voz superior, e por fim do baixo no sétimo compasso.

O que dá uma identidade a esta primeira seção da música é precisamente esse tema recorrente, que aparece sucessivamente em cada uma das vozes, embora não necessariamente na mesma altura

(isto é, se na primeira aparição o tema se inicia com a nota “lá”, na segunda aparição, já em outra voz, ele pode se iniciar com a nota “ré”, como de fato ocorre no exemplo). Da mesma forma, também será este mesmo tema que mais adiante, nas demais seções do tipo A, assegurará uma unidade mais ampla à obra, apesar da imensa variedade e multiplicidade introduzidas pelas inventivas seções contrastantes que se ocupam de imitar onomatopéicamente o som de pássaros. Todo o segredo desta forma está portanto em alternar o já conhecido com o inteiramente novo. Eis aí como o compositor francês do século XVI conseguiu assegurar ‘unidade na variedade’.

Este tipo de forma não é de maneira nenhuma o único que ocorre na música renascentista. Muitos *motetos* do século XVI, para dar um exemplo, são fundamentados em seções inteiramente contrastantes (A-B-C-D-E-F-G, etc.), cada qual baseada em um motivo novo que lhe dá uma identidade própria. Nesses casos, a unidade da obra costuma ser assegurada pela unidade do texto poético, caso se trate de *música vocal*. Essa *unitextualidade* foi aliás uma conquista paulatina da música renascentista: lentamente a *politextualidade* herdada da música medieval, onde por vezes três ou quatro textos distintos se sobrepunham nas diversas vozes, foi dando lugar à utilização de um ‘texto único’ para todas as vozes e seções¹⁰.

É oportuno reconhecer uma diferença formal significativa entre o *moteto* e a *chanson* do século

XVI¹¹. Enquanto uma *chanson* como *O Canto dos Pássaros* apresenta seções nitidamente pontuadas por cadências rítmicas facilmente perceptíveis auditivamente, já no moteto as várias seções se entrelaçam, encadeando-se sem limites determinados de maneira mais enfática. Isso significa que, enquanto as outras vozes estão terminando o material temático referente à seção anterior, já aparece o tema da nova seção na voz restante. Em seguida, as demais vozes já começam a imitar o novo motivo e já estamos inteiramente no novo ambiente temático. Desta forma, as fronteiras entre uma seção e outra ficam menos claramente definidas que nas *chansons* e nos *madrigais*. Em todo o caso, o trabalho *politemático* é suficiente para estabelecer um *polisseccionamento* neste gênero tão tipicamente renascentista que é o *moteto*.

Do que foi visto até aqui, é possível perceber desde já uma similaridade entre a concepção expressa por uma pintura renascentista e a que transparece na música do mesmo período. Em ambos os casos, o artista cria a partir de uma *multiplicidade*, e então se empenha em assegurar uma *unidade* com que possa abarcar a totalidade da obra.

Veremos em seguida que um interrelacionamento entre a produção pictórica e musical pode ser encontrado também para o período barroco, porém fundado em uma maneira de conceber a arte diametralmente oposta à que se dava na arte renascentista: agora se irá partir da *unidade*, desta se desdobrando a *variedade* buscada pelo artista. É neste aspecto particularmente sutil que a concepção artística Barroca se opõe ao modo de pensar a Arte que aparece mais predominantemente entre os pintores Renascentistas.

*

Da mesma forma que a pintura barroca é constituída a partir de uma perspectiva de unicidade, também a música barroca está predominantemente erigida em torno do princípio de *unicidade composicional*.

Serão comuns, aqui, as formas que funcionam como verdadeiros blocos monolíticos, sem que seja possível distinguir muito bem as partições internas. Por vezes as *fugas*, *invenções* e *prelúdios de fórmula fixa* se enquadram nesse caso. Essas são de certa maneira peças musicais

unitárias na sua estrutura formal, que não podem rigorosamente ser divididas em seções internas: quando muito, elas permitem entrever ou entreouvir “regiões sonoras” onde se notam como que “nuances” da mesma cor, mas sem que haja efetivamente uma mudança de ambiente que produza uma sensação de contraste.

Também são comuns na música barroca as *formas binárias*, mas que na verdade são apenas bipartidas do ponto de vista cadencial, e não do ponto de vista composicional. O que permite essa notável unidade composicional de uma peça barroca é que, freqüentemente, toda ela deriva de uma única idéia musical, mesmo nas formas cadencialmente bipartidas.

Tudo se passa como se a maneira barroca de conceber a música esteja obcecadamente ligada a uma necessidade de fazer toda a obra derivar do mesmo elemento, da mesma idéia musical que é impulsionada para frente ao longo de toda a peça, desenvolvendo-se a partir de recursos imitativos e impulsionada pelas modulações que mergulham a obra em um grande movimento contínuo.

Um compositor barroco provavelmente consideraria mesmo despropositada a maneira renascentista de construir peças musicais politemáticas e polisseccionadas a partir das diversas idéias musicais que vão se apresentando sucessivamente. Possivelmente, também lhe pareceria particularmente estranha a “maneira clássica” que surgiria depois do período barroco, pois também os compositores clássicos da segunda metade do século XVIII trariam à tona uma estética fundamentada no contraste de idéias musicais distintas. O período clássico que se inaugura na segunda metade do século XVIII - e que tem em Mozart e Haydn os seus grandes impulsionadores, culminando por fim com a obra de Beethoven - mostra-se aliás como um novo classicismo, o que também ocorre na história da pintura (onde habitualmente se designa este período de neoclássico, reservando a denominação “clássico” para o próprio período renascentista).

Há algo de comum, no que se refere à essencialidade das tendências formais, entre o período *Renascentista* do início da Idade Moderna e o período *Classicista* da segunda metade do século XVIII. E ambos contrastam, cada qual à sua maneira, em relação ao estilo Barroco. Tal como

os compositores renascentistas, os compositores classicistas do século XVIII também tendiam a construir suas formas musicais com base no contraste temático, como se partissem primeiro da multiplicidade contrastante para só depois atingir a unidade composicional da obra através da cuidadosa articulação de suas partes internas em formas como a que vimos anteriormente. Renascentistas e classicistas, enfim, tendiam a construir suas formas musicais a partir de idéias musicais distintas, ou pelo menos através de seções de música de algum modo contrastantes.

Diante dessas duas estéticas a ele opostas, e que o ladeiam cronologicamente, o compositor barroco teria sempre algo a objetar - caso pudéssemos imaginar um debate imaginário entre os três estilos. O barroco, defensor de uma estética da unidade, preferiria em todos os casos guardar uma nova idéia musical para a composição seguinte, e continuar construindo a sua peça musical em torno de um único tema a partir do qual toda a composição gravitaria. As composições politemáticas dos clássicos e renascentistas sempre lhe soariam como um desperdício de várias idéias musicais que bem poderiam cada qual gerar a sua própria pela musical, ao invés de se amontoar conflituosamente dentro de uma mesma composição. Ou, antes, talvez lhe ocorresse sarcasticamente que os compositores que precisam abarrotar uma peça de uma pluralidade de temas são aqueles que não se tornaram capazes de desenvolver imaginativamente um mesmo e único tema sem que se perca o interesse da obra.

Já um clássico teria a objetar na música barroca que ela carece daquela “dramaticidade musical” que só pode ser obtida mediante o choque e o contraste de personagens musicais distintos - e às formas unificadas do barroco responderia com formas baseadas em temas contrastantes que se enfrentam musicalmente no decorrer de uma mesma peça (a chamada ‘forma-sonata’ é um exemplo), ou então com formas ternárias mais simplificadas - tipo ABA - onde a seção intermediária é tão contrastante quanto possível em relação às duas seções extremas.

Naturalmente que tal diálogo entre épocas distintas nunca existiu, e não podemos falar disto senão metaforicamente, uma vez que devemos sempre

lembrar que um estilo de época vai como que deslizando para o outro sem que ninguém perceba exatamente como e quando ocorreu a transferência de um padrão estético ou composicional para outro. Voltemos, neste momento, ao período barroco, com suas formas musicais que partem da unidade temática e que somente a partir daí começam a construir a variedade.

Dentre as diversas formas unificadoras do Barroco, poucas conseguiram realizar de maneira tão eficiente o ideal de fazer derivar toda a obra de um elemento fundamental como a FUGA. Essa forma atinge a sua suprema realização na primeira metade do século XVIII com João Sebastião Bach¹².

O mecanismo de construção da FUGA é relativamente simples. Neste caso, teremos mais uma vez aqui o modo de apresentação polifônico, onde a obra musical envolve planos melódicos separados cantados por vozes separadas. Dito de outra forma, teremos aqui várias vozes musicais que, embora soando simultaneamente, conservam certa autonomia. No caso da Fuga, trata-se de uma *polifonia imitativa*, onde as várias vozes têm umas com as outras uma relação dialogada. Se por exemplo uma voz expõe um motivo ou um tema, uma outra logo a seguir o reproduz em outra altura, com ou sem modificações essenciais.

Além de polifônica imitativa - que também foi o caso do exemplo musical renascentista apresentado no artigo anterior - a Fuga é *monotemática*; isto é, existe um único *tema* que é enunciado logo no início da composição por uma das vozes e que a partir daí vai ser imitado ou desenvolvido de diversas maneiras até o final da peça. Este aspecto monotemático da obra é precisamente o que distingue com maior clareza uma peça musical barroca de uma peça musical renascentista.

Johan Sebastian Bach, seguramente o maior dos compositores barrocos, compôs inúmeras fugas ao longo de sua vida. Podemos dar como exemplo uma das fugas da célebre coletânea *O Cravo Bem Temperado* (a ‘Fuga nº 1’). Como toda Fuga (figura 5), veremos aqui uma peça polifônica onde o material temático vai passando sucessivamente de uma a outra voz, de modo que poderemos acompanhar este desenvolvimento através das curvas de apoio acima ou abaixo de cada grupo temático¹³. É importante deixar claro que, quando



Figura 5 – Trecho inicial da partitura da Fuga nº 1, do “Cravo Bem Temperado” de Johan Sebastian Bach.

deixa de entoar o material temático principal, nem por isso uma determinada voz deixa de soar; ao contrário, ela segue adiante, embora em segundo plano, já que apenas vai fazendo soar notas musicais que não tem mais importância temática e apenas complementam a harmonia e a rítmica da composição.

Na *Fuga nº 1*, em Dó Maior¹⁴, o tema ocupa basicamente os dois primeiros compassos; ele soa pela primeira vez na segunda voz e logo a seguir é emitido por cada uma das outras três vozes (primeiro na voz superior, e depois nas duas vozes mais graves). Trata-se no caso de uma fuga a 4 vozes, e o tema é imitado pela voz superior tão logo esta 1 (voz intermediária conclui sua exposição do tema (isto é, no 3º tempo do 2º compasso da partitura) só que em outra altura e outra tonalidade. Somente depois que a voz superior conclui sua exposição do tema, entra em cena uma voz mais grave (a 3 (voz) reexpondo-o mais uma vez. As sucessivas exposições do tema ocorrem sucessivamente. Desde que a Fuga seja tocada por um bom pianista (essa fuga foi composta originalmente para cravo) cada entrada do tema deve ficar muito clara e não se misturar às demais notas musicais que soam juntas. O instrumentista, aliás, deve estar preparado para ressaltar o tema que por vezes está oculto no conjunto de todas as vozes. Seu trabalho principal deve ser exatamente o de ressaltar o tema que vai sendo alternado pelas diversas vozes - e é a partir

desta explicitação da forma que ele pode ser bem sucedido em transmitir um prazer estético ao seu ouvinte. Explicitar cada aparição do tema na voz adequada equivale a contar uma boa história, a fazer com que o ouvinte perceba muito claramente o que está acontecendo, uma vez que o segredo estético da composição de uma fuga é que ela toda é baseada em um único tema musical.

Um exame atento desta partitura, mas também uma audição acurada, pode mostrar que o tema reaparece ao longo de toda a composição, do início ao fim. Nos momentos em que ele não está soando, via de regra o compositor aproveita para desenvolver um pequeno fragmento musical tirado do próprio tema, seja imitando esse fragmento num habilidoso diálogo entre as diversas vozes, seja modificando-o ligeiramente, invertendo-o, tocando-o de trás para diante, de cima para baixo, ou de tantas maneiras quanto a sua inventividade permitir.

O importante para a nossa presente discussão é que, a partir de uma única idéia musical, o compositor consegue aqui fazer derivar a composição inteira. Ele consegue realizar nesse tipo de forma musical a busca barroca de uma unidade quase absoluta, e não é à toa que as formas fugatas adquiriram tanta popularidade entre alguns compositores barrocos.

A Fuga não é a única forma musical que um compositor barroco tinham à sua disposição para

obter a almejada unidade primordial, fazendo com que tudo se derivasse de uma única idéia musical. Mesmo nas já citadas formas bipartidas (formas binárias) também podemos identificar claramente o princípio da unidade composicional. Pode-se tomar como exemplos deste caso tanto as danças que constituíam as suítes barrocas. Uma suíte é uma peça maior que contém pequenas peças dentro dela. Nesta época, estas peças eram derivadas de danças populares que os compositores estilizavam para serem tocadas por um instrumento ou mais. Johan Sebastian Bach também escreveu muitas suítes, e também outros compositores do mesmo período.

As danças incluídas em uma suíte possuíam muito habitualmente uma forma bipartida, no sentido em que se podem notar duas seções separadas por uma *cadência* bem marcada e que pode ser claramente percebida auditivamente. Na partitura de uma dança de suíte, essa *cadência* corresponde ao compasso que é antecedido por uma barra dupla. Mesmo o ouvinte que não esteja habituado a ler uma partitura musical, poderá ficar consciente dessa separação entre as duas seções simplesmente ouvindo uma boa gravação.

A peculiaridade da *forma binária* barroca (AB) é que, apesar das duas seções bem distinguíveis por esta cesura rítmica, o material musical que as informa é essencialmente o mesmo. Apenas ele aparece na 'parte B' desenvolvido ou alterado, por vezes apenas transposto para outras tonalidades. A mudança de tonalidade na música barroca como que corresponde àquela *diagonal recessional* que vimos na pintura do mesmo período, e que tinha o papel de dar movimento a toda a composição e impulsioná-la para uma determinada direção.

Em partituras de músicas que possuam esta forma podemos identificar facilmente a identidade de material musical entre as duas seções se examinarmos o primeiro compasso da música e o primeiro compasso da segunda seção, ou mesmo se nos limitarmos a ouvir atentamente uma boa gravação. Em geral, na segunda parte (B) o elemento gerador da composição aparece ligeiramente modificado (às vezes é apenas uma mudança de altura e de tonalidade, mas outras vezes corresponde a uma variação) De todo modo, trata-se fundamentalmente da mesma idéia musical, e não de uma nova idéia musical contrastante.

Também é comum ocorra neste tipo de formas musicais um contínuo desenvolvimento do motivo gerador sucessivamente através de diversas tonalidades, até que se retoma a tonalidade inicial e a música se conclui. Note-se que este fluxo contínuo da música, sobretudo nas composições de Bach, transmite-nos uma idéia de movimento que pode ser muito adequadamente associada ao dinamismo da pintura barroca.

Um grande número de formas similares pode ser encontrado no repertório barroco, tomando-se os mais variados compositores. Ao lado das "formas unitárias" como as fugas, as formas binárias com *unidade composicional* hegemônicas todo um período da composição musical. Estas diversas formas que partem da unidade, e que só a partir desta unidade primordial constroem a variedade, são certamente a contrapartida de formas pictóricas que possuem na luz unidirecional ou no jogo de sombra e luz o seu instrumento unificador.

Algumas palavras ainda devem ser ditas acerca do uso de contrastes no estilo Barroco. O fascínio pelos contrastes - que sabemos ser tão típico da literatura barroca e, logo veremos, também da pintura e da música do mesmo período - não deve ser entendido como incompatível em relação à obsessão barroca pela unidade. Deve ser esclarecido, para a melhor compreensão da oposição estética entre o Renascimento e o Barroco, e também deste em relação ao Neoclassicismo do século XVIII, que se a música barroca não lida com contrastes temáticos (isto é, duas ou mais idéias musicais organizando a música) ela lida amplamente com outros tipos de contrastes. É uma criação tipicamente barroca o estilo *concertato* (o 'concerto' é um gênero musical que lida com a oposição de grupos contrastante em relação à densidade sonora). E a ópera, o espetáculo dramático-musical por excelência, é também invenção barroca.

O que se deve entender em relação à questão do contraste, é que no Barroco os contrastes se dão *no mesmo lugar*. Nada mais esclarecedor sobre isto do que as esculturas e estátuas de Aleijadinho, o mesmo tempo firmemente ancoradas no chão e expressando o desejo de alcançar o infinito¹⁵. Nada mais elucidador do que o jogo de claro escuro na pintura de um Rubens ou de um Rembrandt, que se dão literalmente no mesmo lugar, por

assim dizer, como elementos indissociáveis da composição, amalgamados na unidade da obra. Também na Música, o jogo de tonalidades que se opõem e sucedem uma à outra fazem parte de um mesmo movimento, o contraste timbrístico e de densidades instrumentais é parte de um mesmo movimento unidirecional para a frente, a se perder no tempo da música que, não fosse isso impossível, poderia não se acabar nunca. Os efeitos de espaço infinito, aberto e capaz de extravasar para fora, assegurados tanto pelos pintores como pelos arquitetos barrocos, são os correspondentes desta música que poderia não se acabar nunca.

Ao contrário disto, os contrastes na música e na arte renascentista (e também na música e na arte do neoclassicismo iluminista) estabelecessem-se a partir de lugares distintos. Uma seção musical contrasta com a outra, cada qual com seu lugar muito bem definido no interior da organização musical, da mesma forma que, na pintura renascentista, os vários ambientes se opõem uns aos outros sem se misturarem, cada qual conservando a sua identidade, o seu delineamento e a sua luz própria. Os contrastes renascentistas não se constituem em amálgama, não se estabelecem como tensões no interior de um mesmo ser. Cada seção que contrasta com a outra, na música ou na pintura renascentista, faz isso de seu lugar próprio e específico no interior da obra, como se tivéssemos não um único ser submetido a intensos contrastes (como no Barroco), e sim vários seres que se contrastam uns com os outros no interior de um mesmo eco-sistema. A pluralidade, enfim, é a base da obra de arte renascentista, da mesma forma que a unidade (embora uma unidade que traz os contrastes para dentro de si) é o ponto de partida da obra de arte barroca. Seria talvez possível dizer que, do ponto de vista semiótico, Renascimento e Barroco abordam de maneira distinta os seus pares de contrastes. Enquanto no Renascimento teríamos uma oposição por contrariedade (dois contrários que não se misturam), no Barroco teríamos oposições por contraditoriedades (pólos que interferem um sobre o outro, que são gestados um do outro, e resolvidos dialeticamente em uma unidade maior). Eis aqui dos padrões estéticos que se distinguem perfeitamente, e que marcam tão claramente a sua distância como o “apolíneo” e o “dionisíaco” na filosofia nietzscheniana (Nietzsche, 1872).

A propósito da dicotomia entre o apolíneo e o dionisíaco, poderíamos remeter a estética renascentista a um predomínio de Apolo, o *harmonizador* dos contrários, e a estética do Barroco a um predomínio de Dionísios, o deus que *incorpora* os contrários, que se dilacera por dentro mas reatualiza a unidade em um eterno devir. O mergulho dionisíaco, aliás, corresponde à perda da individualização (lembramos que a estética renascentista individualiza explicitamente os seus temas e seções internas, dotando-as de uma luz própria e de contornos muito precisos, que posicionam os diversos temas em uma separação por contrariedade). O dionisíaco, ademais, corresponde à perda de si mesmo (e que metáfora seria mais apropriada para a perda de si mesmo do que a forma “fuga”, onde um mesmo tema perde-se a cada instante em um passado musical que fica para trás para, em seguida, renascer em uma nova versão em meio ao devir da grande unidade composicional?)¹⁶.

A estética barroca tem algo de dionisíaco no sentido de que, já o vimos, é tributária do devir, do movimento, da impulsão para a frente, do eterno trânsito rumo ao infinito das formas abertas. O tema que se impulsiona para a frente na Música Barroca, recria-se e reatualiza-se necessariamente através de novas tonalidades e alturas, de novas versões do mesmo tema (a recriação de um tema musical na sua forma inversa, retrógrada ou retrógrada-inversa, como se o compositor estivesse utilizando tipos diferentes de espelhos, era bastante comum na polifonia barroca). Podem ser citados ainda, como recursos adicionais que se incorporam à Estética do Movimento proposta pela Música Barroca, o uso da técnica do ‘baixo contínuo’, que através de um instrumento que dita a base da harmonia e do movimento rítmico ajuda a impulsionar a música para diante. Da mesma forma, não é por acaso que a ‘modulação’ (passagem de uma tonalidade a outra) adquire um desenvolvimento extraordinário no período barroco, sendo oportuno observar que a modulação em uma música barroca é utilizada para também impulsionar a música para diante (ao contrário do que ocorre com o uso da modulação no estilo clássico do século XVIII, que atende ao interesse de criar zonas de contraste harmônico para os diferentes temas musicais, cada qual com a sua cor musical específica).

Percebe-se, aqui, que a Música Barroca não se encontra de nenhum modo em desacordo com relação à Literatura Barroca, esta que vai buscar na antítese uma de suas figuras e estratégias retóricas preferidas, e nem em relação à Escultura Barroca, que lida habitualmente com tensionamentos diversos. Na Música Barroca, se quisermos ir mais além, teremos, para a realização deste jogo de tensões sob o fundo temático unificado, aspectos específicos que vão desde o já mencionado contraste de densidades sonoras diversificadas (o estilo *concertato*) até o jogo contrastante de dinâmicas alternando o 'piano' e o 'forte' (uma dinâmica em degraus, ao invés da dinâmica em gradações que seria tão típica do período clássico). Na pintura barroca, da mesma forma, é por demais evidente o jogo que se estabelece visualmente entre o claro e escuro.

Por fim, ainda com relação a esta mesma questão da "multiplicidade", que apontamos constituir o ponto de partida do modo de criação típico dos artistas renascentistas (evoluindo a partir daí para a unidade), é preciso ressaltar a singular relação que também existe entre os artistas barrocos e a multiplicidade, mas de um outro modo. Tal como assinala Germain Bazin, grande estudioso do Barroco, o que interessava ao artista barroco era atingir a apreensão e compreensão da multiplicidade dos fenômenos (BAZIN, 1994, p.2), mas, acrescentemos desde já, isto se dava de uma maneira bastante específica: tratava-se de integrar esta multiplicidade em um todo compreensivo - ou, melhor dizendo, parte-se aqui deste todo, desta luz unidirecional que a tudo traspasa, para em seguida atingir a multiplicidade dos fenômenos, envolvendo e adornando a cada um deles de modo especial. Trata-se então, para o caso da arte barroca e da arte renascentista, de duas maneiras distintas de tratar a multiplicidade.

Renascimento e Barroco, enfim - ao menos quando consideramos o padrão de excelência predominante em cada um destes estilos de época - marcam muito claramente o seu mútuo distanciamento estético, embora na verdade o segundo estilo tenha surgido do primeiro ao mesmo tempo em que as sociedades renascentistas deslizavam historicamente para o universo social e político das sociedades barrocas que já se encontram consolidadas em diversas partes da Europa no século XVII.

Os exemplos que estudamos neste ensaio mostram que é possível, enfim, estabelecer um paralelo entre as formas musicais e as estratégias de representação pictórica relacionadas a um mesmo período da História da Arte e da Música, o que pudemos verificar ser especialmente verdadeiro tanto para o período renascentista como para o período barroco. A uma estética que parte da variedade para atingir a unidade - tal como vemos na música e na pintura renascentista - podemos contrastar uma outra estética típica da música e da pintura barroca, onde se parte da unidade para a partir daí atingir a variedade.

É esta unidade de elementos definidores de uma mesma estética - de uma certa ordem ou maneira de conceber a obra de arte - que permite que falemos em "estilos de época" para vários momentos da História da Arte e da Música no Ocidente. Por outro lado, embora este assunto não vá ser desenvolvido aqui, o século XX traria como grande novidade ao padrão de desenvolvimento da História da Arte precisamente o rompimento em relação à unidade dos "estilos de época". Já não encontraremos mais, seja na Pintura ou na Música do século XX em diante, um único grande estilo definidor de uma época, e por esta razão, para estes períodos mais contemporâneos, costumamos falar em "correntes estéticas" diferenciadas que convivem umas com as outras no interior de um mesmo grande período. O Cubismo, o Fauvismo, o Expressionismo, o Abstracionismo e outras "correntes estéticas" da pintura são movimentos contemporâneos, que se dão simultaneamente em uma mesma época. Da mesma forma, o Atonalismo, o Neoclassicismo contemporâneo, os Nacionalismos, e outras tantas correntes que enveredam para experiências musicais ainda mais radicais como o Microtonalismo e a Música Concreta, constituem todos a variedade de correntes musicais que começam a aparecer na música erudita do novo século.

De qualquer modo, para os períodos mais recuados da História da Arte - precisamente aqueles em que podemos identificar os chamados "estilos de época" - a utilização de conceitos como os elaborados por Heinrich Wölfflin para a análise pictórica mostra-se particularmente eficaz, desde que tenhamos plena consciência de seus limites. Podemos da mesma forma relacioná-los

aos conceitos que aparecem mais habitualmente na análise musical, estabelecendo uma analogia entre a Música e a Pintura de cada período. A luz unidirecional que atravessa diagonalmente uma organização pictórica barroca é o equivalente ao tema musical que se movimenta incessante e sucessivamente através das diversas vozes musicais, e os espaços compartimentados da pintura renascentista, onde cada figura parece iluminar-se a partir de si mesma e adquirir contornos bem definidos, é bem o equivalente da superposição de seções musicais, cada qual com a sua luz e a sua temática própria, que pudemos ver nas composições musicais renascentistas. Para o caso do Renascimento e do Barroco, eis portanto alguns elementos iniciais para um estudo comparativo de dois estilos artísticos de época que se iluminam reciprocamente a partir de algumas oposições fundamentais, simultaneamente alcançados pela análise de duas formas de expressão artística distintas: a Música e a Pintura.

Um questionamento maior acerca do que estaria ligando cada uma destas estéticas - a Renascentista ou a Barroca - a um determinado contexto histórico-social mais amplo poderia encetar uma discussão posterior. Estes relacionamentos entre História, Sociedade e Arte através das várias produções pictóricas e musicais de cada período têm sido objeto de reflexão para estudiosos diversos. Muitos por exemplo relacionam a 'forma unitária' barroca que surge na civilização ocidental a partir do século XVII a um mundo histórico-social atravessado por projetos unificadores como o das grandes monarquias absolutas ou o das igrejas cristãs em disputa por um domínio pleno sobre o seu universo de devotos, fora a extraordinária ampliação dos horizontes intelectuais ocasionadas pelas novas descobertas científicas (o Barroco, reino da forma aberta, pode ser perfeitamente relacionado ao fascínio do homem pelo infinito que começa a ser descortinado pelas novas descobertas científicas)¹⁷. Do mesmo modo, a busca de projetos unificadores, poderíamos ir mais além, estaria expressa no próprio traçado das ruas de uma cidade tipicamente barroca e na arquitetura de seus prédios. E ao estudo desta obsessão pela unidade, base de uma estética barroca unificadora, poderíamos acrescentar alguns outros aspectos fundamentais que

aparecem tanto na pintura, como na arquitetura ou na música barroca - como por exemplo o gosto pelo adorno na arquitetura ou pelos ornamentos na música, estes bons representantes do desejo de assegurar a variedade a partir de uma unidade pré-estabelecida. De igual maneira, o jogo de tensões entre matéria e espírito, entre o profano e o divino, entre emotividade e razão, entre extravasamento e contenção, sempre controlados por uma poderosa estética de fundo unificador, eis aqui elementos que também poderão ser encontrados na arte desta mesma época.

Todos estes aspectos, enfim, da concepção unitária da obra atravessada por um incessante movimento unidirecional ao amplo uso do ornamento ou ao obstinado controle sobre os contrários, são expressões bem definidas de uma história e de uma sociedade específicas que acolhem os modos de expressão tipicamente barrocos. Raciocínios análogos poderiam se também elaborados para a busca de uma relação entre a arte e a sociedade renascentistas. Mas estes, certamente, constituiriam uma nova discussão, envolvendo diversificadas hipóteses e teorias.

NOTAS

01. Na mitologia grega, Apolo é na verdade também o Deus da Música, e teria vencido um duelo musical contra Pan. Contudo, para estabelecer a dicotomia entre apolíneo e dionisíaco, Nietzsche opta por agrupar em torno da imagem de Apolo o impulso de construir formas nítidas e bem delimitadas, que também é um de seus domínios, e contrapõe este impulso a embriaguez dionisíaca, na qual se encaixa muito bem a Música como arte abstrata por excelência. Referência: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

02. PANÓFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1951]

03. SANZIO, Rafael. *Escola de Atenas*, 1509. Vaticano: Palácio do Vaticano, Stanza della Segnatura.

04. RUBENS, Petrus Paulus. *O Rapto das filhas de Leucipo*, 1618. ost. 222 x 219 cm. Munich: Alte Pinakothek.

05. REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Ronda Noturna*, 1642. ost. Amsterdam: Rijksmuseum.

06. As diferenças entre a Música Renascentista e a Música Barroca tem sido tratadas por diversos autores. Para uma aproximação inicial, ver MOORE, Douglas. *Guia dos estilos musicais*. Lisboa: Edições 70, 1990. Para aspectos relacionados à interpretação musical, ver DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

07. O modo de apresentação que em Música é denominado 'polifonia' - e que corresponde a várias vozes soando simultaneamente como melodias a serem percebidas dentro de sua identidade própria - pode ser contrastado com o modo de apresentação musical que denominamos 'homofonia'. Na Homofonia, tem-se uma melodia principal, geralmente na parte aguda, e um plano de acompanhamento em acordes que estabelece uma ambiência harmônica. / Sobre o desenvolvimento da polifonia na História da Música Ocidental, ver BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.263-270. Para uma compreensão acerca dos processos que permitiram que a Homofonia surgisse como conseqüência do posterior surgimento de uma linguagem harmônica na Polifonia Renascentista, ver WEBERN, Anton. *Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

08. Recomenda-se, para uma audição da música selecionada como exemplo, a interpretação gravada pelo *Ensemble Clément Janequin* em 1963 [JANEQUIN, Clément. *Le Chant des Oyseaux*. Paris : Harmonia Mundi, 1963. Ensemble Clément Janequin, HMC 901099. [CD-Rom]]. Referência da partitura: JANEQUIN, Clément. *Le Chant des Oyseaux*. [Paris : 1528]. New York : Broude Brothers, 1980.

09. Como exemplo de utilização da forma tipo rondó na música popular brasileira, pode ser examinado o célebre chorinho *Odeon*, de Ernesto Nazareth, que é construído com uma forma que pode ser esquematizada em cinco seções: A-B-A-C-A.

10. Não era incomum nos motetos medievais a superposição de textos em línguas distintas e com temáticas diversificadas. Por exemplo, podia-se ter no baixo uma melodia de apoio que correspondia a um canto gregoriano em latim,

apresentando temática sacra, e em uma voz mais aguda um texto em francês com conteúdo amoroso ou erótico. Sobre o moteto medieval, ver BENT, Margaret. "The Medieval Motet." In Tess Knighton and David Fallows (orgs.). *Companion to Medieval and Renaissance Music*. New York: Schirmer Books and Maxwell Macmillan International, 1992. 114-19.

11. O moteto, de um lado, e o madrigal italiano e a chanson francesa, de outro, são gêneros muito aproximados no que se refere ao modo de apresentação musical, sempre uma polifonia vocal. Com relação à natureza do conteúdo poético que estes gêneros musicais encaminham, pode-se dizer que o moteto - pelo menos a partir do período renascentista - é sempre um gênero sacro, enquanto o madrigal ou a chanson constituem gêneros profanos. Com relação à forma musical, há diferenças sutis, como as que já foram mencionadas. Para um aprofundamento relacionado a estes gêneros da música renascentista, ver KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

12. Para um estudo mais aprofundado da Fuga na obra de J. S. Bach, ver MAGALHÃES, Homero. *Bach - prelúdios e fugas I*. São Paulo: Novas Metas, 1988.

13. Apesar da técnica análoga no que se refere à polifonia imitativa, há uma distinção formal importante entre as formas fugatas do barroco e o mero uso da polifonia imitativa na Música Renascentista mais típica. Conforme vimos no exemplo anterior, a unidade temática da música renascentista dá-se apenas no interior de cada seção, que a partir daí contrasta com as demais. Na polifonia barroca, um mesmo tema dita a unidade composicional da obra inteira.

14. Partitura: BACH, Johan Sebastian. *Fuga nº 1* do "Cravo Bem Temperado - livro 1" [Leipzig: 1720]. Munich: Urtex, 2000; CD-Rom: BACH, Johan Sebastian. *The Well Tempered Clavier - Book 1*. pianista: José Carlos Martins. Claremont (Califórnia): Concord, 1981.

15. Também Deleuze assim se expressa com relação a esta amálgama de tensões que, no Barroco, relacionam corpo e alma: "No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa:

sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas” (DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991, p.26). As tensões entre corpo e alma, enfim, dão-se literalmente no mesmo lugar, e cada um destes pólos de tensionamento informa o outro. A oposição de elementos no Barroco, ousaríamos dizer, dá-se por contraditoriedade, e não como uma oposição de contrários como ocorre com o Renascimento.

16. Na verdade, as obras de arte, como a própria vida, de acordo com a filosofia nietzscheniana, são produzidas pela dialética do apolíneo e do dionísíaco. Cada obra de arte, grosso modo, elabora dentro de si, em alguma medida, os dois princípios. Para retomar as palavras de Nietzsche acerca da Origem da Tragédia: “... A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionísíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática...” (NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.72).

17. Os avanços científicos que já começam a ser impressos pelo Renascimento e a abrir novos horizontes começam precisamente a se entrecortar com o mundo da forma fechada, dos espaços compartimentados como os que vimos nas formas pictóricas e musicais da arte renascentista.

REFERÊNCIAS

Visuais e sonoras

BACH, Johan Sebastian. **Fuga n° 1** do “Cravo Bem Temperado - livro 1” [Leipzig: 1720]. Munich: Urtex, 2000; CD-Rom: BACH, Johan Sebastian. The Well Tempered Clavier - Book 1. pianista: José Carlos Martins. Claremont (Califórnia): Concord, 1981

JANEQUIN, Clément. **Le Chant des Oyseaux**. Paris : Harmonia Mundi, 1963. Ensemble Clément Janequin, HMC 901099. [CD-Rom]

JANEQUIN, Clément. **Le Chant des Oyseaux**. [Paris : 1528]. New York : Broude Brothers, 1980

RUBENS, Petrus Paulus. **O Rapto das filhas de Leucipo**, 1618. ost. 222 x 219 cm. Munich: Alte Pinokothek

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. **Ronda Noturna**, 1642. ost. Amsterdam: Rijksmuseum.

Bibliográficas

BENT, Margaret. “The Medieval Motet.” In Tess Knighton and David Fallows (orgs.). **Companion to Medieval and Renaissance Music**. New York: Schirmer Books and Maxwell Macmillan International, 1992. 114-19

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.263-270.

DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990

MAGALHÃES, Homero. **Bach - prelúdios e fugas I**. São Paulo: Novas Metas, 1988

MOORE, Douglas. **Guia dos estilos musicais**. Lisboa: Edições 70, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

PANÓFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1951]

WEBERN, Anton. **Caminho para a Música Nova**. São Paulo: Novas Metas, 1984.

SOBRE O AUTOR

José Costa D'Assunção Barros é doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (1999), mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (1994), graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e graduado em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Na área de História, tem atuado principalmente com temáticas ligadas às seguintes áreas: Historiografia, Teoria da História, Metodologia da História, História Cultural, História da Arte, Cinema-História. Na área de Música, tem desenvolvido pesquisas na área de Musicologia Histórica e História da Música. Publicou 20 livros e cerca de cento e cinquenta artigos, trinta dos quais em revistas internacionais (Portugal, Espanha, Itália, Dinamarca, Canadá, Estados Unidos).

ENTRE O SÊMEN E O DENDÊ: APROXIMAÇÕES DO ORIXÁ EXU NA FOTOGRAFIA DE AYRSON HERÁCLITO

Between semen and palm: approximations of the orishá Exu in the photograph of Ayrson Heráclito

Mateus Raynner André de Souza
UnB

Resumo

Este trabalho se propõe a pensar questões e símbolos ligados ao orixá Exú que estão presentes na fotografia Sêmem "EXU" de Ayrson Heráclito. A partir dos mitos do orixá e de sua história será possível se pensar questões que envolve a arte e a religiosidade afro-brasileira, a cultura brasileira, pensando narrativas possíveis através do corpo negro.

Palavras-chave:

Arte Afro-brasileira; Fotografia; Candomblé; Exu; Ayrson Heráclito.

ABRINDO OS CAMINHOS

Abre o caminho
O sentinela está na porta
Abre o caminho
Pro mensageiro passar
Padê – Juçara Marçal

O baiano Ayrson Heráclito, nascido em 1968, é artista visual, curador e professor na Universidade do Recôncavo da Bahia. Trabalha com instalação, performance, fotografia e com a linguagem audiovisual, estando, o seu trabalho, muitas vezes nas fronteiras entre mais de uma linguagem.

Seus trabalhos lidam com a cultura afro-brasileira, a questão do negro e remetem, frequentemente, à escravidão. Já participou de mostras coletivas como a *Afro-Brazilian Contemporary Art* (2012), a Trienal de Luanda (2010). Foi curador-chefe da 3ª Bienal da Bahia, em 2014. Sendo também convidado a participar da exposição *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI* no SESC Pompeia, em São Paulo.

Abstract

This work proposes to think of questions and symbols related to the orishá Exu that are present in the photography Semém "EXU" of Ayrson Heráclito. From the myths of the orishá and its history it will be possible to think about issues that involve Afro-Brazilian art and religiosity, Brazilian culture, thinking possible narratives through the black body.

Keywords:

Afro-Brazilian Art; Photography; Candomblé; Exu; Ayrson Heráclito.

Sua produção artística começa cedo, ainda nos 1980 quando ingressa na Universidade Católica do Salvador, onde apresenta *happenings*, chegando a causar estranhamento e curiosidade no meio artístico local.

É interessante chamar atenção para o uso poético de elementos culinários com significados sacros e regionais da Bahia, como o azeite de dendê, o açúcar, a carne seca. Em um texto no seu próprio site¹, o artista diz que:

Sempre foi do meu interesse trabalhar com materiais «intermediários», ou seja, a matéria em estado bruto –matéria para reflexão-. Intermediários, porque estão em constante estado de transformação pelo seu caráter físico ou simbólico. Materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocassem uma ampliação de diversas outras interpretações. Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais, como por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afro-baiana. Seguindo o caminho traçado por Beuys quero atingir a methexis –a expressão concreta



Figura 1 – *Sêmem "EXU"*. Fotografia, Ayrson Heráclito.

de uma ideia ou espiritualidade-. O Azeite de dendê é um deles. Simultaneamente, promovo uma decodificação e uma nova forma de absorção de seu significado usual.

Destaco desde já alguns pontos importantes para se pensar a obra do artista, suas relações com o estado da Bahia – de onde é natural –, com a religiosidade afro-brasileira do candomblé – na qual é iniciado –, e com os alimentos que permeiam estes dois imaginários.

Será aqui analisado como o artista utiliza esses signos e elementos na fotografia *Sêmem "EXU"* (fig.1). Para isso será necessário pensar o que na fotografia nos remete ao orixá Exu, partindo da história e de seus mitos. Identificando, também, essas relações da arte com a religião, a cultura brasileira e o corpo negro, que vão além da representação do orixá.

EXU NO TERREIRO É REI, NA ENCRUZA ELE É DOUTOR

Exu é um orixá mensageiro, sendo incumbido a ele fazer a ponte entre os homens e os orixás. É, ainda hoje, e principalmente devido ao desconhecimento e preconceito, considerado uma das figuras mais polêmicas do panteão africano. Sua morada é a encruzilhada, sendo o senhor dos caminhos. Ele é o primeiro a comer e deve ser saudado antes de todos os outros orixás para que todo o ritual ocorra em ordem. Em um dos mitos relatados por Reginaldo Prandi, vemos o porque deste fato e o momento em Orunmilá, orixá supremo, dá esta ordem aos demais:

Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou:

"Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes, sempre que fizerem oferendas aos orixás deverão em primeiro lugar servir a ele". Para haver paz e tranquilidade entre os homens, é preciso dar de comer a Exu, em primeiro lugar. (PRANDI, 2015:46)



Figura 2 – *Légba, guardião das casas em Abomey (Benim).*

Foto: Pierre Verger © Fundação Pierre Verger

1981

Os mitos do orixá Exu foram trazidos ao Brasil junto ao povo africano que fora aqui escravizado. Tendo tido contato e se contaminado por tradições religiosas indígenas e cristãs. “Podemos afirmar que a África resiste no Brasil e conserva parte da sua cosmologia, a qual se ligou a outros elementos culturais sem se desvincular de sua essência.”(MENDONÇA, 2008:24). As religiões de matriz africana e por conseguinte os espaços de culto – barracões, centros, terreiros – são hoje os locais que preservam e mantêm viva a cosmologia africana no território brasileiro. Essa manutenção dos ritos e dos mitos se deu diante

muita resistência, seja pelas perseguições às essas religiões, seja pelo racismo que disseminou muitos povos e culturas.

Os mitos são responsáveis, neste universo religioso, por ditarem comportamentos e ações no dia-a-dia dessas comunidades. Eles nos contam as histórias dos orixás e suas características. O que influencia diretamente no seu culto e se traduz na vida pessoal dos adeptos. Sendo o corpo e a oralidade suas principais formas de transmissão desses mitos dentro do universo afro-religioso.



Figura 3 – Exu. Casa das Águas, Itapevi, SP, Reginaldo Prandi
2000

[...] os mitos justificam papéis e atributos dos orixá, explicam a ocorrência de fatos do dia a dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificiais até a coreografia das danças sagradas, definindo cores, objetos, etc. A associação de alguns desses aspectos é que dá vida ao mito, é sua prova de sentido (PRANDI, 2015:32)

Alguns alimentos são comumente associados a este orixá como o galo, o azeite de dendê, a pimenta, a cachaça e a farofa. O ritual do ipadê é realizado antes de qualquer cerimônia de candomblé, no qual são realizados os sacrifícios e as homenagens a Exu. A ligação dele com o

óleo do dendezeiro é tanta que em um dos mitos ele o utiliza para untar Oxalá, orixá relacionado a criação do mundo, o deixando sujo e preso por sete anos, motivo esse que os orixás ligados a criação, também chamados de orixás *funfun*, não podem ter nenhum tipo de contato com o óleo.

A dualidade é umas das características deste orixá. Nele está presente o bem e o mal, o sagrado e o profano, o humano e divino, a matéria e o espírito. É importante dizer que esta dualidade não participa da visão dicotômica judaico-cristã de mundo, configurando relações mais complexas.

Exu está associado à fertilidade, o falo é um grande símbolo de representação deste orixá de sua origem em África (fig.2). Outros objetos que são utilizados inclusive na indumentária do orixá incorporado nos seguidores do candomblé, fazem essa ligação com a fertilidade (fig.3). Como ogó, um instrumento esculpido em madeira na forma de um pênis que ele carrega nas mãos e utiliza para castigar, a cabaça que tem ligação com os testículos e os búzios que simbolizam o sêmen. Na figura 3 vemos um filho de santo incorporado por Exu, onde é possível visualizar estes três elementos.

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2013), fala de Exu como um ícone nacional, justamente por revelar os aspectos aqui mencionados, que estão diretamente ligados ao imaginário brasileiro, a figura do anti-herói, do malandro, da festa, do sexo, do carnaval. Comparando-o, inclusive, ao personagem de *Macunaíma*.

O Exu, devido ao seu caráter ambíguo, tem servido como *leitmotiv* para representar os dilemas da sociedade brasileira, entre a incorporação dos valores culturais da herança africana e a exclusão social dos negros. O escritor Mario de Andrade, ao escrever o clássico livro *Macunaíma* (1928), conta a história do “herói sem nenhum caráter” que nasce “preto retinto”, filho de uma índia, e depois se torna branco. *Macunaíma* é o trickster “afro-indígena”, um “Exu caboclo”. (SILVA, 2013:1107)

ENTRE O SÊMEN E O DENDÊ

A fotografia, assim como as artes em geral, nos ajudam a compreender o universo mítico afro-brasileiro, conhecendo-o e pensando sobre ele. Seja através da documentação, por vezes com viés etnográfico, ou através de criações poéticas. Dada a riqueza visual das manifestações religiosas e culturais, este universo tem sido motivo de muitos fotógrafos e criação de obras de arte.

Em muitas situações o registro fotográfico, que pode ser também etnográfico, guarda uma certa ambigüidade: ao mesmo tempo em que é utilizado livremente, é proibido em algumas situações, talvez em virtude de um passado de repressão a essa prática religiosa. Assim, apesar de haver um culto ao segredo, o candomblé se apresenta como uma religião que parece propiciar o visível, tamanha a riqueza de sua visualidade. (CAMARGO, 2005:2)

O historiador da arte Roberto Conduru fala dessas relações arte e religião e de como podemos pensar e identificar Exu em diversos fazeres artísticos que

vão desde construções artesanais ligadas ao culto dos orixás até representações artísticas na arte brasileira. Apontando assim um campo onde essa poética afro-brasileira se encontra com a arte. Nos fazendo ver como todas, apesar de diversas, tratam do mesmo ser e que, como este orixá, são múltiplas e plurais.

Exu tem de um tudo, como enfeixa Junior de Odé nos seus fios, justapondo quase todo o tipo de elemento para narrar, com ritmos insuspeitos, as qualidades de Exu e seus tempos. Exu faz de um, muitos, como os ferros de Wuelyton Ferreiro, desenhando vigorosa e elegantemente múltiplos significados cifrados. Exu, mensageiro entre os deuses e humanos, é sisudo nos objetos divinatórios de Jorge Rodrigues, malandro nas cerâmicas de Roberto Fadominmwa, garboso na escultura de Cláudio Kfé, mas sempre erudito. É ironicamente reverente na instalação de Alexandre Vogler, dramático no rito distanciado de Alexandre Sá. Uma coisa e seu extrato, é ao mesmo tempo sedutor e cortante na fotografia de Cezar Bartholomeu, épico e confessional nos poemas de Eucanaã Ferraz. Mesmo que seja nostálgico e daguerreótipo (o Exu da Fotografia) de Francisco Moreira da Costa, e ancestral a energia da imagem de Lilian Nascimento, Exu é sempre contemporâneo. Senhor da Potência, como personifica Luiz Roberto Mendes, Exu é energia primordial aberta permanentemente ao futuro.

Exu é isto e muito, muito mais. Podiam estar presentes o *Exu dos Ventos* de Mário Cravo, *Laróye* de Mario Cravo Neto, *Seu Marido* de Antônio Dias, uma esquina de Goeldi, um desenho de Carybé, uma pintura de Abdias do Nascimento, entre tantos outros. O início e o *por-vir*, totalidade incompleta e incompletude totalizante, Exu está disponível e à espera de múltiplas interpretações e tantas outras figurações. Ou mais que isso, de infinitas fulgurações. (CONDURU, 2013:145-146)

Incluo agora nessa lista a fotografia erótica de Ayrson Heráclito (fig.1). A qual analisarei a partir de seus elementos visuais, levando em conta a memória cultural e os mitos aqui revelados. Para isso é necessário levar em as significações de Exu no universo afro-religioso e no Brasil. Onde a visão do artista, tratada no início do texto, será também levada em consideração.

De fato, para que haja essa inscrição do objeto do mundo sobre a superfície sensível que resulta numa fotografia, é necessária a intervenção de gestos inteiramente culturais e codificados, que dependem de escolhas e decisões humanas (num primeiro momento, a escolha do aparelho, do referente, da lente; e num momento posterior ao ato fotográfico, a revelação e a distribuição dessas imagens).(NUNES, 2008:7)

No entanto, para se pensar nestas representações místicas do orixá Exu é necessário lançar um pouco a mão de se construir uma análise com forte caráter técnico e formal, priorizando, então, as constituições da ordem mítico-religiosa à cerca do orixá, o que nos revela além do objeto fotografado. “[...] das expressões de um rosto aos elementos simbólicos, inevitavelmente agregam-se à imagem fotográfica os decodificadores que a ‘descongelam’, isto é, revelam a dimensão antropológica e sociológica do que foi fotografado” (MARTINS, 2002:224)

Na fotografia de Heráclito vemos um corpo negro com um pênis ereto, sujo de dendê – fazendo aqui uma clara alusão ao sêmen. A sexualidade, o erótico, a fertilidade, o gozo, o prazer. Há um tom homoerótico na fotografia de Heráclito, não só pela presença do pênis na fotografia, mas também pela escolha do enquadramento, onde o falo ocupa grande parte da fotografia, ocupando lugar central. Sendo este primeiro elemento que me chama atenção e me faz remeter o trabalho do artista ao orixá. O falo ereto nos remete às figuras 2 e 3, à criação, à reprodução.

“A sexualidade e a inquietude de Exu o aproximam do humano [...] Podemos reconhecê-lo, em todos os seus aspectos aparentemente contraditórios, como um reflexo de nossa complexidade humana. Seres passíveis de angústias, alegrias, sofrimentos e questionamentos.” (MENDONÇA, 2008:60) Portanto, nada mais justo que seja este o aspecto que nos primeiro nos salta aos olhos. É a partir dele que o artista joga com as dualidades que estão presentes na fotografia e que nos remete ao próprio orixá – o sagrado e o profano, o humano e o divino, o corpo e o espírito –, ampliando o sentido do erótico e do sexo. Dualidades que são comumente pensadas quando nos referimos ao povo brasileiro, ao estado baiano, ao negro e a sua herança africana. Onde a sexualidade e o erotismo, algo que está muito ligado à expressão humana no mundo, aqui representada, não gratuitamente por um corpo negro, é um elemento que nos remete ao sagrado da cosmologia afro-brasileira.

O corpo negro, por si só, traz uma carga simbólica que nos remete à África. Ao conhecimento ancestral. Sendo Exu o dono do corpo, é necessário nos atentarmos quais questões este corpo negro fotografado nos levantam. A ancestralidade que

este corpo negro nos remete abre um leque de possibilidades que modificam nossa forma de pensar e ver o mundo. À ancestralidade negro-africana somam os parentes diretos com também todos os seres, os orixás, a natureza. “A ancestralidade nos remete ao lugar ocupado pelo território e pela territorialidade, está ancorada no corpo e na corporalidade.” (SOUZA, 2008:3)

“É importante considerar que a transmissão do conhecimento nas religiões de matriz africana como o candomblé se dá pela oralidade, em que os mitos são revividos e modelados hierarquicamente – são os mais velhos, em idade de iniciação e, portanto, mais sábios, os seus guardiões.” (FERREIRA e CAMARGO, 2016: 3130). No entanto, o próprio corpo negro é local de conhecimento, por mais que seja “não sistematizado”, como afirmam Ferreira e Camargo. Através dele nos é possível perceber os mitos, os ritos. Ele também narra. Sendo histórica a relação do corpo negro com a comunicação e com o rito, ela é trazida a tona no trabalho aqui estudado.

Que alternativa, além da oral e da escrita tinha o negro para congregar com seus irmãos de diferentes etnias dentro da senzala? E mesmo para aqueles que eram da mesma etnia, incapacitados de se comunicar, proibidos de se manifestar, qual a alternativa? O corpo, sempre ele. No olhar, no gesto, na postura. Depois da libertação, a liberdade vigiada. Reprimida. Mais uma vez, nas congregações religiosas, na capoeira, nos folguedos. O corpo. A luta que é dança, o otá sagrado, pedra que condensa representativamente a força de um Orixá, que fica dentro do santo do pau oco; a comida de santo que é comida da comunidade. O corpo foi ao longo dos anos, sendo um veículo político de divulgação de uma cultura ancestral e posteriormente, brasileira. (BALBINO, 2009:14)

Ainda sobre os ritos e o corpo:

Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas. São as fronteiras, ou melhor, os limiares que separam o profano do sagrado. [...] Nos ritos com forte carga simbólica, quanto mais “separadas” ou misteriosas são as significações dos gestos e das palavras, maior é a sacralidade. Maior também quando o segredo litúrgico envolve a corporeidade humana em todas as suas modulações de existência, inclusive a sexual. (SODRÉ, 2014:16)

Outro ponto que chama a atenção é o uso do dendê como sêmen. O azeite de dendê, o *epô*, o óleo de palma ou ainda azeite de dendém é um tipo

de gordura extraída do Dendzeiro e com larga utilização na culinária baiana e na culinária e rituais das religiões afro-brasileiras. É o sangue vegetal.

O dendê é utilizado em outras obras na poética de Heráclito. Seja pela sua ligação mítico-simbólica com o continente africano como em *Barrueco*², fazendo uma analogia aos fluídos humanos – criando uma ligação corpo-alimento – como em *Sangue, Sêmen e Saliva*³, ou como matéria plástica para representar o movimento e a danças dos orixás do candomblé como em *As mãos do epô*⁴. “O dendê lhe interessou porque era uma metáfora do corpo, e o dendê, dentro da sua poética, oxigena esse corpo cultural, corpo negro, baiano, com forte influência das questões negras”. (BARATA, 2011:2390)

Ayrson Heráclito fala em seu site⁵ sobre o seu interesse a cerca do azeite dendê:

O azeite de dendê passa a ocupar um central em seu processo investigativo. A polivalência de seus usos, a ubiquidade da sua presença nas regiões baianas diretamente envolvidas com a escravidão e o tráfico negreiro, empresta sentidos múltiplos e densos ao material e é apropriado pelo artista como matéria-prima central para se pensar o ethos baiano. A importância atribuída ao óleo de palma pelas religiões afro-baianas – o “sangue vegetal” que é oferecido às divindades em uma grande parte de seus rituais –, emprenha-o de sentidos abrangentes e múltiplos.

O uso do dendê não só como um elemento culinário, mas como um símbolo que modifica a imagem – tornando a fotografia não só um registro homoerótico – é ponto fundamental para se pensar a obra. O dendê, nos liga à Bahia, à religiosidade afro-brasileira, à África. Nos remetendo a questão negra.

CANTANDO PRA SUBIR

Há um tom performático na fotografia de Ayrson Heráclito, neste e em outros trabalhos, que altera a configuração canônica do dispositivo fotográfico de mera representação de algo, de *mímesis*. Aqui se valendo do corpo negro, de elementos rituais e da fortuna afro-brasileira para levantar questões que vão além da simples representação do orixá e do que Conduro chama de “macumba de artista”: “explorações dessas religiões, ainda um tanto exóticas, com vistas a alcançar efeitos estéticos e/ou artísticos” (CONDURO, 2013:121).

Pois, além de manter viva as tradições mitológicas afro-brasileiras, a obra de Heráclito levanta uma série de questões que são pertinentes à vida, ao negro no Brasil, e portando e porque não à arte contemporânea brasileira. “Sua história, memórias e temporalidades funcionam como um meio de expressão na tentativa de fazer do seu corpo um território de poder, uma corporeidade arrolada em distinções que misturam beleza e sexualidade, vida e morte, memória e história” (FERREIRA e CAMARGO, 2016:3132). O que denota uma escolha tanto estética quanto política que não é velada e gratuita, sendo inclusive por ele próprio revelada:

A ocorrência às memórias ancestrais afrobrasileiras nos contextos das minhas obras e de Heráclito consistem no aporte utilizado em nossos processos para garantir à permanência e resistência dessas tradições mitológicas – muitas vezes propagadas apenas pela oralidade. Ressaltamos nossa posição política de artistas afro-diaspóricos, lançando um olhar contemporâneo as diversas tradições da vida que nos engendram enquanto artistas racializados e culturalizados. Além disso, assentamos o estabelecimento de intercâmbios estéticos entre matricialidades e a arte como um possível caminho poético dentro da linguagem contemporânea. (FERREIRA e SANT’ANA, 2013:2350)

A obra insere assim a poética afro-brasileira dentro da arte contemporânea, onde a cosmologia ancestral se liga a questões de nosso tempo através de aproximações feitas a partir objeto fotografado com orixá Exu. Percebo uma confluência de sentidos e movimentos que nos direcionam à África, ao corpo, ao negro, à ancestralidade, aos orixás, à Bahia, ao candomblé, ao sagrado, ao profano e ao ser e ao estar do negro diaspórico no Brasil.

NOTAS

01. C.f. <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br>
02. C.f.: <https://vimeo.com/20805274>
03. C.f.: <https://vimeo.com/21097372>
04. C.f.: <https://vimeo.com/20802333>
05. *Opus citatum*

REFERÊNCIAS

BALBINO, Erika Alexandra. **O corpo como mídia do negro**. 2009. 45p. Artigo Científico apresentado para a conclusão do curso de pós graduação Mídia, Informação e Cultura.

BARATA, Danilo. Ecologia de pertencimento. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (Orgs.) **Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, p.2379-2392. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>

CAMARGO, Denise. Laróyè, das ruas ao terreiro: duas representações fotográficas da divindade Exu. In: **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom**, 2005, Rio de Janeiro - RJ. Ensino e Pesquisa em Comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1715-1.pdf>

CONDURU, Roberto. **Perolas Negras: Primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato e SANT'ANNA, Tiago dos Santos de. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (Orgs.) **Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>.

FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro e CAMARGO, Denise. Narrativas corpo ritualizadas: arte e poder na performance de Ayrson Heráclito. In: SANTOS, Nara Cristina. et al. (Orgs.) **Anais do 25º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Ed. Porto Alegre: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFRGS, 2016, p. 3123-3134. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/>

MARTINS, José de Souza. A imagem incomum : a fotografia dos atos de fé no Brasil in: **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 16, n. 45, p. 223-249, mai/ago. 2002

MENDONÇA, Adriana Aparecida. **Laróyè: Exu**

na obra de Mario Cravo Neto. 2008. 216 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008

NUNES, Karliane Macedo. Representações míticas de Exu no livro de fotografias Laróyè, De Mario Cravo Neto. In: **IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2008, Salvador. IV Enecult – Anais / CD Rom. Salvador: Ritos Produção, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14170.pdf>

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 55, n. 2, 2012.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e Afeto. **Dança**, UFBA: Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13161/9318>

SOUZA, Edileuza Penha de. **A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra brasileira**. [Salvador]: [s.n], ago. 2008. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Edileuza-Penha-de-Souza.pdf

SOBRE O AUTOR

Mateus Raynner André de Souza é discente do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília (UnB). Sua pesquisa se centra em questões do corpo negro, arte afro-brasileira e poéticas afro-brasileiras na arte e na fotografia contemporânea. Atua junto ao grupo de pesquisa "Narrativas da pele: identidades e autorreferências na produção imagética" na mesma instituição.

EDUCAÇÃO PARA A ARTE NA AMAZÔNIA: CAMINHOS COMO VIAS DE ESCOLHAS

Vânia Leal Machado
Curadora Educacional Arte Pará

Resumo

Este trabalho se propõe a fazer um estudo que envolvem professores e alunos e incitam para a construção de interações entre museus, instituição Cultural e Escola. Investiga a mediação cultural entre arte e público nas suas múltiplas relações integrada aos segmentos do projeto curatorial do Arte Pará. Investiga o processo de ensino-aprendizagem da escola com foco nas práticas de experiências externas como caminhos de construção sobre um discurso de educação para arte na Amazônia.

Palavras-chave:

Mediação Cultural; Arte Pará; Amazônia.

A educação tem importância para a Fundação Romulo Maiorana¹ desde a sua criação em 1981. O Projeto Pedagógico do Arte Pará² atinge um patamar significativo com a implantação da curadoria educacional integrada aos segmentos do projeto curatorial abrindo assim, caminhos de construção sobre um discurso de educação para arte na Amazônia. As questões acerca das condições sociais e culturais relativas a professores e alunos que incitam a construção de interações entre museu, instituição cultural e escola, nos últimos doze anos, têm sido um dos pontos de atenção acerca da minha investigação para os caminhos de construção do conhecimento das ações educativas nos espaços da arte em Belém.

Partindo desse campo de formação de educadores como mediadores culturais e de professores da rede estadual e municipal, analiso alguns prognósticos que incidem sobre os processos de ensino e de aprendizagem em arte, para circunscrever a análise sobre tais interações, que nos dá um perfil sobre as competências socioculturais e artístico-estéticas de estudantes universitários, professores

Abstract

This work proposes to make a study involving teachers and students and encourage the construction of interactions between museums, Cultural institution and School. It investigates the cultural mediation between art and the public in its multiple relations integrated into the curatorial project segments of Arte Pará. It investigates the teaching-learning process of the school focusing on the practices of external experiences as construction paths on a discourse of education for art in the Amazon.

Keywords:

Art and Music; Baroque Art; Renaissance Art.

do ensino fundamental e médio, crianças e jovens participantes de exposições de arte.

Assim, busco verificar como se dá a inserção nos espaços culturais e na cidade de Belém, com o propósito de estabelecer processos de inclusão e desenvolvimento humano, além de uma conexão sobre o ensino de arte pautado em referências, a partir do diálogo entre a arte e a vida contemporânea, com o objetivo de travar relações com a produção artística atual.

Acreditamos que diante do processo de formação estamos dando um passo significativo no que se refere à qualidade, à rede de desdobramentos de suas ações, e ao fortalecimento de relações que se constroem nas proposições educacionais.

O projeto educativo curatorial se justifica por razões nas quais não mensuramos grau de importância: os espaços expositivos como o campo de ação do compromisso social e cultural em suas diversas proposições, pela forma como a mostra vai colocar os visitantes em contato com maneiras de pensar e viver no mundo.



Figura 1 – Árvore. A origem. Tukuruf. Paula Sampaio.

Por entender que a mediação é a linha de frente do projeto e precisa estar nutrida, preparada para o grande jogo da arte ao convocar o outro para o contato íntimo do fazer artístico e cada vez mais firmar sua responsabilidade social perante a vida e simultaneamente ali no jogo, gerar conhecimento. E o envolvimento do público na experiência que a trama das obras expostas promove e fundamentalmente exercitam para a reflexão crítica do mundo em que estão inseridas. Portanto, com esse propósito tecer a arte a cada encontro, nela mesma com suas faces políticas e sociais.

Lembramos a importância da atuação dos articuladores político-culturais imbuídos para que as ações adquiriram visibilidade, ampliando o acesso à construção do conhecimento compartilhado com os visitantes, operando de maneira disseminadora sobre grande parte dos receptores envolvidos nas ações em agentes do conhecimento. Estes propósitos atravessam o cotidiano e ganham os mais diversos espaços, dos mais populares aos mais específicos, como é o caso dos museus e os espaços da cidade.

Não há dúvidas de que o Brasil e o Pará são lugares com produção artística contemporânea de alta qualidade. Porém, qual público acompanha, aprecia, usufrui essa produção? Em 1980 Ana Mae Barbosa afirmou que “Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público”. Trago este pensamento de Barbosa para construir minhas inquietações sobre a educação para a arte na Amazônia e ao mesmo tempo me ater aos dados do Ministério da Cultura e IBGE que divulgaram – dados alarmantes que 92% dos brasileiros nunca frequentaram museus e 93,3% jamais visitaram alguma exposição de arte.

Imbuída por essa realidade não me prendo na estatística de público do Projeto Arte Pará que atesta anualmente, a presença quinze a dezessete mil visitantes entre escolas, IES e público flutuante. Lógico que esses dados são importantes para devolvermos aos patrocinadores a crescente presença de pessoas nas exposições. Porém,



Figura 2 – Árvore. Partida. Combu. Paula Sampaio. 2012

meu campo de observação se dá justamente na qualidade dessa experiência e o quanto ainda precisamos avançar no exercício da cidadania plena que compele o acesso aos bens culturais.

Em se tratando de arte contemporânea especificamente Anne Cauquelin assume uma postura radical e chama atenção que, no universo da arte, o passado foi ontem, pois o que reconhecemos como arte verdadeira é a arte moderna. Afirma: “Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais” (CAUQUELIN, 2005, p.19).

A reflexão da autora nos remete à questão que muitas pessoas ainda não entraram no domínio das transformações que aconteceram no campo da arte no século XX e pensam a arte conforme padrões tradicionais, de séculos anteriores. Isso dificulta o contato com as produções da atualidade, cria como ela diz, “uma cortina de fumaça nos olhos que embaça e impede de ver

a arte atual”. De fato, grande parte do público que frequenta exposições no Arte Pará tende a destinar mais atenção às informações das obras do que às próprias obras e são levadas para o espaço por curiosidade.

Dessa forma, mais do que garantir o acesso aos bens e serviços culturais, estamos com o foco no estímulo e na proposição do diálogo entre a produção artística e o grande público, por meio de processos educativos. Entendemos que não basta apenas proporcionar o contato do público com arte. É necessário mediar esse contato, educando os sentidos, fomentando a fruição das obras, a leitura das obras de arte contemporânea, estimulando o apreciador a parar, observar, sentir, refletir, interagir, produzir, formular hipóteses, questionamentos e perceber novas estéticas e novas formas de aproximações na arte.

Tem sido este o empenho do Salão Arte Pará nestes últimos anos, por meio de parcerias com escolas, instituições de pesquisa, IES, ONG’S e Secretaria de Educação. O resultado disto é que desde 2008, 70% do público do salão foi



Figura 3 – Árvore. Libertação nas águas. Combu. Paula Sampaio. 2012

constituído por alunos do Ensino Fundamental e Médio, alunos de faculdades e universidades.

Outro fato relevante é que os espaços do Arte Pará são nos museus da cidade, nesse sentido, museus e escolas são espaços educativos por excelência e propícios à vivência artística. Muitos dos visitantes entram nesses espaços pela primeira vez por conta do Arte Pará e se deparam com um patrimônio cultural que contém informações carregadas de sentidos enquanto, estas constroem e sistematizam o conhecimento em arte, estimulando novas experiências.

Outro ponto significativo e desafiador se dá justamente por nosso lugar na arte: a Amazônia, este ambiente heterogêneo tão longínquo no imaginário de muitos, até mesmo de seus habitantes, o qual é proponente de muitos diálogos e que abriga complexidades a serem consideradas. Sua biodiversidade, seus fazeres cotidianos tão cheios de saber, originam um ambiente subjetivo de ficção, e outra parte que desde a modernidade, se desenvolve em função da insatisfação com a desordem, e às vezes com a ordem do mundo.

Esse lugar que é comum para os seus habitantes, à sua gente compreende uma relação tão mútua e tão íntima que se estabelece um vínculo afetivo, porém, para entender essa complexidade, nós, pesquisadores, artistas, curadores, educadores, enfim, estudiosos da criatividade, da circulação e do consumo culturais, temos que nos preocupar cada vez mais em entender os dados brutos, os movimentos socioeconômicos que regem com novas regras os mercados científicos e artísticos, assim, como nossa instável vida cotidiana.

A Amazônia longe de estar num patamar de unidade constitui-se na diferença e pensar a arte e a educação compele a discussão que levaria em conta os fatores geopolíticos, seus atores e suas consequências culturais que estão na base dos conflitos. Herkenhoff aponta alguns caminhos norteadores que comungam com a produção de alguns artistas comprometidos com a crítica e o reconhecimento de profundas mudanças estruturais que ocorreram na Amazônia nas últimas décadas do século XX.



Figura 4 – Árvore. Libertação ao vento. Combú. Paula Sampaio. 2012

O artista na Amazônia é um depositário da herança cultural e de valores. Também testemunha cotidianamente uma experiência dramática e perversa. Como conciliar desenvolvimento, respeito às populações tradicionais (índios, ribeirinhos, quilombolas e outros grupos), ecologia, sustentabilidade, progresso, conhecimento, justiça social e geopolítica? [...] Alguns caminhos inscrevem a produção da região amazônica no plano internacional. Seus artistas têm uma intimidade com o valor simbólico da Amazônia, a diversidade cultural de tempos assíncronos, a floresta e a biodiversidade, enfim, muito mais (HERKENHOFF, 2010, p. 90).

Estes ambientes de contradições cotidianas descritas por Herkenhoff formam uma ampla rede de pesquisa para os artistas, curadores, educadores contemporâneos locais que atravessam no olhar a superação das fronteiras legais.

Ressaltamos que na urbana Belém amazônica convivem sedimentações identitárias que formam na dinâmica cotidiana de populações ribeirinhas a convivência com o rio e ao mesmo tempo, em um espaço tão curto, uma população cuja converge contraditoriamente para um ambiente extremamente complexo onde o cotidiano simples

ao mesmo tempo, contrapõe-se drasticamente ao ritmo acelerado construído no centro da cidade.

Portanto, o trabalho do educador deve ser conduzido por atitudes dialógicas capazes de romper o isolacionismo presente na sociedade contemporânea. Paulo Freire adverte sobre as ações no âmbito da educação e da cultura, alertando-nos para a necessidade de atitudes dialógicas nos processos educacionais e culturais.

Dialógica é a atitude que estabelece uma relação diferente entre subjetividades e tem como pressuposto básico a audição das vozes da alteridade. Em sua essência, coexistem três propriedades formadoras que lhe fornecem, em conjunto, a existência: a dialógica interior (o saber se sentir, se ouvir, se observar); a dialógica exterior (o saber sentir, ouvir, observar o outro) e a dialógica de troca radical (realizada na fronteira entre as duas primeiras e que produz o significado dessa atitude).

Canevacci diz que “a alteridade se torna não em um jogo de interações, mas o pânico desejoso que



Figura 5 – Árvore. Travessia Combu. Everton Ballandirni. 2012

me produz e que eu contribuo, por outros pontos de vista, para produzir. Estendendo essa postura, também é dentro do eu que se pode afirmar uma dialógica interior, um saber sentir, ouvir, observar: graças a essa dualidade interior posso me transladar com uma dualidade exterior. É através da descoberta do “dois” como tu, como o outro que me produz, que eu deslizo do isolacionista para um primeiro arquipélago do eu (p.40–41).

Comungando com os autores é possível travar relações com o que vem de fora, sem perder determinadas especificidades. Não há identidade pura para ser resguardada, é nas misturas que se mostra a diferença e se vê a diferença do outro. Essa peculiaridade da produção da arte na Amazônia nos compele para um olhar mais amplo para arte contemporânea e a vida cotidiana que nos cerca, sem inventar o lugar, e nessa dialógica ver o artista, o teórico, o educador, o público. Essas questões significam um passo adiante para promover o debate e a reflexão como educadora e penso que ao olharmos para nós mesmos podemos ver o “outro”.

Neste propósito conjunto, cinco espaços museológicos no ano de 2012 quando da 31ª Edição do Projeto Arte Pará refirmaram o compromisso por dois meses ao provocaram uma disseminação da arte e com a valorização das diversas manifestações culturais, trazendo à tona artistas com trajetórias distintas que formam a identidade brasileira, transformando o Museu do Estado do Pará– MEP, Museu Paraense Emílio Goeldi –MPEG, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Galeria Fidanza, no Museu de Arte Sacra e a Ilha do Combu em lugares de encontro, troca, convívio, silêncio, dúvida, alegria, comunhão, enfim, em momentos de desconcertos dos sentidos que a arte provoca e, paralelamente, de produção e geração de conhecimento através da educação para a arte.

A Ilha do Combu conformada entre os inúmeros espaços insulares do município de Belém em que a cidade toma aspectos ora como paraíso ora como estranhamento porque conforme o barco vai navegando o silêncio nas águas do rio anuncia essa distância e uma nova dimensão se apresenta porque o barulho da cidade vai ficando para trás.



Figura 6 – Árvore. Porto de chegada. Combu. Paula Sampaio. 2012

O caboclo ribeirinho do Combu, da Ilha, observa a “cidade grande”. Verifico nessas teias da modernidade, a natureza com os recursos naturais, com o rio, restaurantes, energia elétrica, turistas, e um fluxo dinâmico de barcos que circulam no rio que forjam novas relações com o ambiente.

Expandir o Arte Pará para a Ilha do Combu foi uma proposição do Curador Paulo Herkenhoff que desde o ano de 2005 expandiu o espaço expositivo para além das salas convencionais do “salão”, ocupando as instituições que formam o sistema de arte do Pará, e a própria cidade como, por exemplo, o Complexo Ver-O-Peso, o Mercado de Carne, suscita uma discussão a partir de inúmeras vertentes de ordem artística, cultural, social ou filosófica e que não implica comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação.

Não é sem intenção que rompe com as hierarquias artísticas e mistura em um mesmo espaço, convidados e artistas selecionados. As obras estão agregadas não por distinção de prêmios ou pelo

reconhecimento do artista no circuito nacional de arte, mas por familiaridades conceituais, por propostas semelhantes ou opostas. Tais decisões são fruto não somente de um conhecimento sobre arte contemporânea, mas também da visão de alguém que tem uma história e um compromisso, desde os anos 1980, com a arte realizada no Pará.

No projeto Arte Pará assume a curadoria por mais de uma década o que impulsiona artistas, curadores e educadores que circulam entre Belém e a cena global.

É nesse contexto que o Arte Pará através da proposição do curador reuniu quatro artistas que se deslocam em um fluxo que permite a expansão das relações estabelecidas em uma dinâmica cultural múltipla, formada por vários pontos de contato no mundo.

Assim, Paula Sampaio, Alexandre Sequeira, Jorane Castro e Thiago Castanho no dia 20 de novembro, numa terça-feira a partir das 18h00, na quadra do Adilson (ADRISON) reuniram a comunidade do Combu e entorno da Ilha e convidados de Belém



Figura 7 – Árvore. Libertação onde nasceu. Tucuruí. Paula Sampaio. 2013

para à exposição “Tem Arte Pará no Combu” com o objetivo de celebrar a arte no outro lado do rio.

O horário de partida do barco foi as 17h00 com saída programada do Porto Beira Rio.

Ao entrarmos no barco a fotógrafa Paula Sampaio, artista homenageada do 31ºArte Pará convidamos ao *Embarque*, projeto criado pelo pensamento de seguir variados percursos pelos quais acompanhamos a artista nos espaços expositivos do Arte Pará e nas muitas rotas criadas por ela. A rota agora seria segui-la num pô pô pô que é um nome dado em alusão onomatopéica ao ruído que fazem aos pequenos barcos a motor que aqui navegam. Paula seguia hasteando ao vento a *Fotoinstalação-Árvore* para ser libertada mais adiante e de longe podíamos observar a artista numa imersão simbiótica com o vasto rio que trazia consigo o barulho da embarcação seguida de uma trilha sonora produzida pela artista que tocava no barco onde estávamos.

O início foi a batida de um sino seguido pelas músicas que compassavam com o barco grande e o pô pô

pô que seguia na nossa frente e por vezes desviava para os lados, mas, a rota se cumpria e nos prendia num tempo que nos desnorteava para dentro e fora orquestrando o grafo, a escrita da artista ali sozinha a esmo nas ondas da maré. Imaginei seus embarques por outras rotas da Amazônia, sejam em sua moto, caminhão, barcos e outros meios, afinal, ela atravessou a Transamazônica ao longo de vinte anos com sua câmera fotográfica.

A imagem impressa de um tronco de árvore que ela fotografou no “Lago do Esquecimento”, nome que traz a edição de um vídeo para a primeira etapa do projeto de documentação fotográfica sobre o lago de Tucuruí, segundo maior lago artificial do Brasil no Pará, em que a artista deparou-se com um cemitério de árvores e um refúgio para as pessoas que não foram indenizadas e moram no topo das ilhas em torno de Tucuruí, nos coloca diante de um desafio no Arte Pará: O que fazemos diante de tanta incongruência na Amazônia? Esse lago precisou morrer para gerar energia? O fato é que junto com ele foram-se vidas e tudo o que foi perdido para a sua formação: áreas indígenas, cidades e inúmeras espécies animais e vegetais.

Ouvindo-a falar para os mediadores ficou esse registro: "Há 30^a anos e nada mudou, mas temos que nos rebelar de algum jeito para provocar as discussões nem que sejam umas fotinhas".

Paula naquele cair da tarde nos fez sair das expectativas habituais, nos colocou em situação de vertigem, beirou a dúvida como um convite necessário para a reflexão. Quando o barco ancorou na Ilha, Paula já tinha libertado o "tronco amarrado às margens do lago no cemitério das árvores", impresso nas bandeiras. Agora, simbolicamente, o tronco está livre naquele rio. Através da arte é possível libertar os seres.

Quando pisamos na Ilha fomos direto para a quadra do Adrisom para ver a exposição fotográfica de Alexandre Sequeira com a série "Meu Mundo Teu".

Nesta série o artista promoveu o conhecimento de dois adolescentes por cartas e fotografias nas quais Tayana Wanzeler, moradora do bairro do Guamá na cidade de Belém e Jefferson Oliveira, morador da ilha do Combú descrevem em detalhes suas vidas através da troca de cartas e imagens realizadas através da experimentação de registros fotográficos com câmeras artesanais de um e dois orifícios além de câmeras convencionais com dupla exposição, resultando em experimentações fotográficas diversas com imagens sobrepostas dos dois mundos: do bairro do Guamá e da Ilha do Combú e da proposição de Alexandre que coloca Tayana e Jefferson como co-autores das imagens reveladas.

As imagens propostas e conduzidas por Sequeira resultam na construção de narrativas entrelaçadas dos dois jovens através da interatividade e relações afetivas que se estabelecem com seus lugares através de elementos simbólicos que animam esse convívio da percepção, capazes de transmitir a dimensão do acontecido.

Essa articulação nem sempre é fácil e requer sutileza e sensibilidade, características peculiares em Alexandre que valoriza o trabalho e a vida das pessoas de onde compõe uma narrativa precisa sobre os caminhos percorridos e as relações que todo viajante estabelece, pois o artista é um andarilho.

Quando estávamos montando a exposição na quadra, D. Aldelina a Sra. Raimunda Nascimento, e Sra. Maria de Fátima e Sra. Patrícia acompanhavam

atentamente e ficavam horas olhando as imagens, se reconheciam na fusão das imagens dos dois mundos.

Foi um momento ímpar vê-las observar a exposição com um olhar desprovido de qualquer conceito já pronto da arte, parecia que aquele momento confirmava o objetivo do trabalho de Alexandre na sua forma final que é a de uma história para contar convertendo-se em possibilidades poéticas. A Sra. Raimunda conhecida como "Mundica", avó da família, comentou ao observar uma imagem que registrava a cozinha de sua casa que já havia sido demolida: "O professor Alexandre trouxe nossa casa de volta".

A câmera fotográfica e Alexandre tornam-se neste trajeto, agentes e sujeitos na realidade da Ilha do Combú. O processo dialogado reflete a câmara participativa que integra no cotidiano dos sujeitos a presença do artista como construtor da realidade. A fotografia age como parte indissociável da experiência humana.

O encontro com o outro se mistura com a ética do trabalho que é um pensamento no fotográfico como uma filosofia de vida, afinal, para ele não existe ser humano superior, há sempre uma integração com a natureza.

A noite caía na Ilha e era grande o movimento dos barcos que chegavam das comunidades próximas. Era a hora do cinema e Jorane Castro nossa cineasta iria fazer o lançamento oficial do filme Ribeirinhos do Asfalto que após percorrer mais de 30 festivais nacionais e internacionais e conquistar dois prêmios em Gramado, iria exibir o filme para a comunidade na qual ele foi inspirado.

Filmado em locais tradicionais de Belém, como Ananindeua, Marituba, Ilha do Combú e o mercado popular Ver O Peso que mostra de forma sutil a presença dos personagens /sujeitos pela interação, de familiaridade com o contexto do filme e o contexto da Ilha que mostram a vida acontecendo diante das câmeras que nos levam a penetrar nos momentos da vida cotidiana e situações corriqueiras. Jorane capta essa essência na Amazônia ao trazer para a reflexão, a vida das pessoas e suas relações com os outros e nos fazer dela participar.

A cultura amazônica expressa no filme através da jovem Deisy (Ana Letícia) que gostaria de morar na grande Belém, mas mora na ilha do

Combu, do outro lado do rio, isolada da cidade que costuma contemplar a distância, não está sendo considerada algo anterior e que é preciso fazer o filme mostrar. O cinema no Combu a céu aberto criou um espaço de realização do filme e um ambiente também privilegiado para a reflexão antropológica, pois é pensado como o lugar do encontro, com o espaço em que “observadores” e “observados” não estão separados, se ligam, se juntam, se aliam, pois a observação é recíproca e a troca estabelecida sobre o qual recai o foco da paisagem interna dos personagens.

Ao final da sessão de cinema a celebração foi por conta dos Chefs Thiago e Felipe Castanho da cozinha paraense, que se firmam como representantes da gastronomia nacional e juntamente com as cozinheiras da Ilha, criaram um cardápio com os ingredientes amazônicos.

Assim, artistas convidados, professores, patrocinadores Arte Pará, moradores da Ilha e arredores, equipe da Fundação Romulo Maiorana degustaram mingau de banana da terra com leite de coco, vatapá com cuscuz de farinha d’água e, para sobremesa, bolo de macaxeira com calda de maracujá e mousse de chocolate do Combu.

A ação na Ilha do Combu provocou uma verdadeira interação entre todos que estavam ali presentes. Suscitou uma percepção de deslocamento, desafiou a rotina dos sentidos a qual nos alimentou de toda sorte de coisas e depois nos libertou para exercitar a imaginação, alargando as fronteiras da criação de uma maneira livre e intuitiva.

A arte aconteceu na ilha e pelos caminhos percorridos no rio e na cidade. O curador Paulo Herkenhoff ao dirigir essa ação alinhou os olhares dos quatro artistas e convictamente todos se sentiram a vontade para contar sua história com a mesma paixão do idealizador. Nós fomos felizes em nossa travessia com um desejo em comum de, através da arte fazer da Ilha do Combu um lugar de encontro e confronto, um lugar que nos colocou para refletir.

Tudo isso pode significar um passo adiante para direcionar a aprendizagem nos espaços da arte, entendendo que é necessário fazê-lo sem manipular, conforme elucidam Paulo Freire e Sérgio Guimarães (1987:19):

[...] o esforço da leitura da realidade através da codificação que representa um pedaço da realidade, era uma leitura manipuladora, dirigida. Ora, dirigida sim, pois não há educação sem intencionalidade, sem diretividade. Manipuladora nunca, [...] mas defender uma posição com que se sonha, antes mesmo de chegar ao educando, é absolutamente legítimo.

E complemento: em nossa proposição não existem respostas precisas, uma vez que os caminhos são diversos, induzindo-nos a pensar: Onde começo? Onde paro? Qual o fim? Qual o desvio? Qual a reta? Este fato nos fala acerca de uma relação do presente, passado e futuro das aprendizagens do público participante, e cria zonas de ações em condições que não estão prontas.

Na recepção estabelece-se um aqui e agora, mas certamente as bases da arte-educação na contemporaneidade estão presentes em seu campo de incertezas, permitindo múltiplas propostas de ensino com múltiplas linguagens. A arte muda e o público também. A dúvida é inaugurada e promove o conhecimento, e nos assegura uma das incumbências da arte: fazer-nos pensar, em constante estado de atenção. Cabe a mim e ao outro as vias de escolhas.





Figura 8 – Árvore. Libertação fogo em Tukurúf. Paula Sampaio.
2013

NOTAS

01. Fundada em 1981, a Fundação Romulo Maiorana atua no fomento à produção artística da região Norte. É uma instituição sem fins lucrativos, com atuação maior no campo cultural, sendo um dos mais importantes veículos do terceiro setor. Ao longo de sua história assumiu como missão a realização do sonho do jornalista que lhe empresta o nome e a idealizou. Não resta dúvida que através da atuação, a instituição ganha destaque no cenário nacional. O que faz e o que pensa, é resultado do meio em que atua.

02. O Projeto Arte Pará teve sua origem no início dos anos 1980, motivado por um desejo visionário do jornalista Romulo Maiorana de estimular a produção artística local, desejo esse que irá consolidar um dos projetos mais longevos no cenário nacional, constituindo-se em um dos mais significativos projetos de fomento, acesso e difusão artística no país. O Projeto Arte Pará que começou estimulando a produção artística local, incentivando e viabilizando oportunidades a artistas que hoje detém significativa carreira nacional e internacional, por meio de premiações e do fluxo de críticos e curadores, assa a ser um dos mais importantes projetos educativos pela arte do norte do país, integrando saberes, instituições de ensino, fomentando a participação de estudantes na construção do conhecimento e viabilizando acesso a arte a diversas camadas sociais, realizando ações inclusivas.

REFERÊNCIAS

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Diálogos culturais**. Disponível em http://www.leidepatrocinio.com.br/incentivo_cultural/aplicativos/Diagn%C3%B3stico_Lei_Rouanet.pdf Acesso em 22 dez. 2012.

BARBOSA. Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma**

exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 1996, 102p.

CATTANI, Icleia Borsa. (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 149p.

FREIRE, Paulo & GUIMARÃES, Sérgio. **Aprendendo com a própria história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MANESCHY, Orlando. Consultoria / Paulo Herkenhoff. **Amazônia, A Arte** - Rio de Janeiro: Imago, 2010. Catálogo de arte.

SOBRE A AUTORA

Vânia Leal Machado é graduada em Artes Plásticas, Especialista em História da Arte, Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura. Coordena a Curadoria Educacional do Projeto Arte Pará, sendo responsável pela Organização do Catálogo anual do Salão e do Encarte Especial Arte Pará no Jornal O Liberal. Atua na área de curadoria e pesquisa em Artes, tendo participado de júris de seleção e premiação e organizações de salões como o 9º Salão de Arte Contemporânea SESC Amapá em 2013, Salão UNAMA de Pequenos Formatos, da Curadoria da individual de Flavvy Mutran, Odair Mindelo e Elciclei Araújo no Edital do Banco da Amazônia, e do mapeamento da região norte no Projeto Rumos Itaú Cultural de Artes Visuais, Edição de 2011/2012/2013.

O CORPO NEGRO, AS MARCAS E O TRAUMA¹

Sheila Cabo Geraldo
UERJ

Resumo

O discurso pós-colonial, de acordo com as teorias desenvolvidas a partir dos anos 1970, está nas marcas deixadas nas sociedades colonizadas, as quais construíram seus processos de independência e modernidade por cima dessas marcas, na forma da violência. A modernidade é como uma máscara branca sobre a pele negra (Frantz Fanon), que só em casos de embate deixa aflorar, como imagens dialéticas, a permanência das relações escravistas recalcadas. São máscaras, impostas ou autoimpostas, que forçaram o apagamento da memória racial, muitas vezes associada ao gênero. O texto aqui apresentado procura, assim, ativar criticamente algumas imagens produzidas pela artista Rosana Paulino, sobretudo as que desenvolveu para a instalação *Assentamento*, cujas imagens dos corpos masculinos e femininos escravizados, enquanto imagens de discursos científicos positivistas dos novecentos, são ressignificadas pela artista como imagens-denúncia.

Palavras-chave:

Corpo negro; Violência; Pós-colonial.

Na apresentação do livro *Pele negra, máscaras brancas*,² de Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre escreve:

O que é que vocês esperavam quando tiraram a mordada que fechessas bocas negras? Que elas entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguessem, revelassem adoração nos olhos?

O livro de Fanon é seminal nos debates sobre o pensamento que conceitua o pós-colonialismo enquanto estudo dos rastros que as nações colonizadoras deixaram na cultura dos países que foram colonizados, mesmo depois de independentes. Foi principalmente a partir desse livro, publicado em 1951, que se passou a perguntar que marcas permaneceram como discriminações raciais e étnicas nos corpos de homens e mulheres

Abstract

*The postcolonial discourse, according to the theories developed since the 1970s, is on the marks left in the colonized societies, which built their processes of independence and modernity over these marks, in the form of violence. Modernity is like a white mask on the black skin (Frantz Fanon), which only in cases of clash brings out, as dialectical images, the permanence of repressed slave relations. They are masks, imposed or self-imposed, which forced the erasure of racial memory, often associated with gender. The text presented here seeks to critically activate some images produced by the artist Rosana Paulino, especially those developed for the *Settlement installation*, whose images of male and female enslaved bodies, as images of positivist scientific discourses of the nineteenth century, are restated by the artist as images-complaint.*

Keywords:

Black body; Violence; Postcolonial.

e que foram internalizadas como traumas. O livro-tese de Fanon, um médico psiquiatra martinicano, que vivenciou em seu próprio corpo essas marcas e esse trauma, é ainda hoje uma referência no debate sobre a necessidade de ações reativas e busca pelo processo de descolonização. Como escreve Homi Bhabha,³ a força da visão de Fanon vem da tradição do oprimido, ativadora de uma linguagem revolucionária, a qual reconhece, assim como fez Walter Benjamin, que “o estado de emergência em que vivemos não é a exceção, mas a regra”.⁴ (Fotos 1 e 2)

A aquarela do escravo amordaçado de Debret, assim como as fotografias dos “tipos”, do franco-suíço Augusto Stahl, são algumas das imagens da violência sofrida (estado de exceção) pelos



Figura 1 – Jean-Baptiste Debret.
Negro com máscara. s/d.

corpos e mentes dos negros escravizados no período colonial brasileiro, que se mantiveram como latências e que eclodem em incontáveis momentos. No tempo presente, uma das mais significativas eclosões está nas gravuras e desenhos de Rosana Paulino, especialmente no trabalho *Assentamento*, que parte das fotos de Stahl encomendadas em 1865 e 1866 pelo naturalista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz, cientista criacionista que fez estudos sobre miscigenação, catalogando os tipos de negros escravizados, acreditando ser possível provar pelos biotipos que os negros eram seres inferiores e que a miscigenação era uma forma de degeneração da espécie humana.

No livro *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortestermine in Sachen Sklaverei*, Hans Fässler reproduz a carta que Agassiz escreve a sua mãe, quando estava na Filadélfia e se encontrara pela primeira vez com um afro-americano:

[...] senti pena à vista dessa raça degradada e degenerada, e compaixão pelo grupo, já que são, de fato, homens. Ainda assim, não consigo reprimir o sentimento de que eles não têm o mesmo sangue que nós. Ao ver seus rostos negros, com lábios grossos, dentes contorcidos e cabelo encarapinhado, seus joelhos arcados, suas mãos compridas, suas unhas curvadas e sobretudo a cor pálida das palmas das mãos, não consegui deixar de fitá-los, para garantir que ficassem bem longe.⁵

Agassiz veio ao Brasil em 1865 e em cidades como Rio de Janeiro e Manaus mandou fotografar dezenas de pessoas nuas, didaticamente arranjadas para representar a veracidade de suas teorias.⁶

MEMÓRIA E TRAUMA

As imagens de mulheres e homens fotografados por Stahl, nus, de frente, costas e lado – em um estudo étnico-antropológico de fundo racista –, que fazem aparecer homens e mulheres em posição de submissão e degradação, fazendo desaparecer sua humanidade, tal como Rosana reproduz em *Assentamento*, são imagens-memória do trauma que a escravidão deixou, mas são também a possibilidade de irrupções, em que se colocam os debates sobre a diáspora negra. *Assentamento* é originalmente uma instalação com reproduções em tamanho natural (altura da artista) das fotografias de Stahl – desconstruídas e reconstruídas com costuras propositalmente mal-acabadas, de fios soltos –, que retomam as imagens dos escravizados e das escravizadas para subvertê-las em desalinho, recusando seu fim e seu destino. As costuras, que remetem ao fazer feminino, estão sempre no campo do desvio, uma forma de resistência ao poder sobre o corpo, que se nega a se entregar por inteiro. O que a artista faz é costurar outro caminho, um devir afeto e sexualidade, na forma de um coração e um útero sobreposto, o que lhes garantiria a sobrevivência da subjetividade. Rosana traz, assim, as fotos de Stahl para a história crítica da arte e da cultura, trazendo também a complexidade das latências, sobrevivências e sintomas, na forma de imagem das reminiscências de violência, que se atualizam em estado de crítica e crise, ou seja, como imagem dialética, que sempre abre, em choque, novos sentidos. O que faço, diz a artista, é focalizar a dignidade, a diversidade e o reconhecimento do capital cultural, artístico e religioso trazidos pela população africana. Mas, diz, ainda, sobretudo

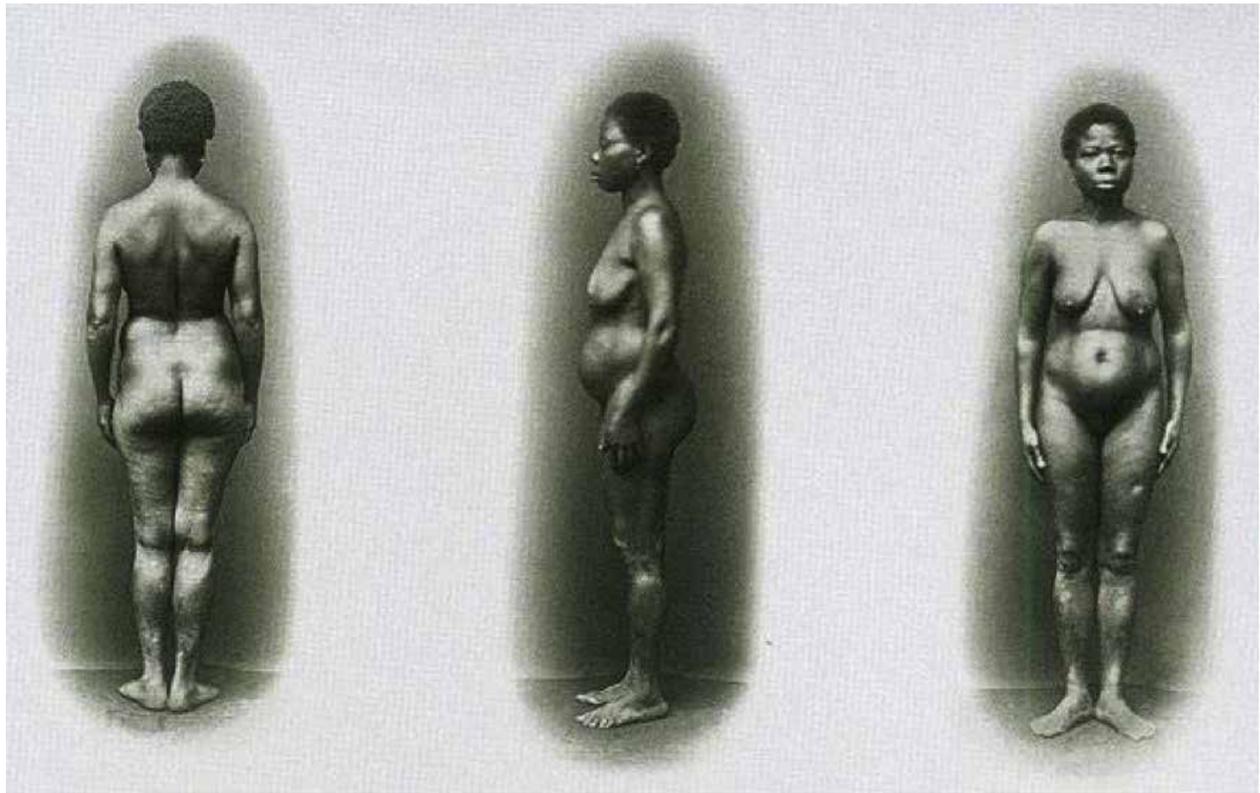


Figura 2 – August Stahl . Publicada em Ermakof, G. O negro na fotografia do século XIX. George Ermakof Casa Editorial 2004

“venho estudando o que é ser mulher e negra na sociedade brasileira”,⁷ de longa tradição escravocrata, repleta de preconceitos não só raciais, mas também de gênero. (Fotos 3 e 4)

O MOMENTO DE PERIGO SE REPETE

Frantz Fanon,⁸ que era da Ilha da Martinica, negro, e que foi para a França estudar filosofia e psiquiatria, descreve um diálogo de quando chega à Europa:

_ Olhe o preto!... Mamãe, um preto!...
 _ Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer!
 Não ligue, *monsieur*, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós;⁹

Evidentemente o perigo de que nos fala Benjamin nas Teses¹⁰ não se restringia ao momento em que elas foram escritas, ou seja, a ascensão do nazifascismo. O perigo se repete sempre que a história está prestes a ser instrumento dos vencedores. Trata-se aqui da sobrevivência submersa do racismo e do preconceito, que afloram, como sintoma, não só nas palavras do menino francês, como escreve Fanon, mas também

nas muitas imagens midiáticas contemporâneas a que temos acesso. Em 1983 o fotojornalista Luiz Morier fotografou o flagrante em que seis moradores negros de uma comunidade são presos por um PM e amarrados pelo pescoço como escravos humilhados.¹¹ Em 2013 a *Revista de História da Biblioteca Nacional* publicou o vídeo *Entre a suástica e a palmatória*, baseado na pesquisa de doutorado de Sidney Aguilar Filho sobre a vida de meninos órfãos, em sua maioria negros, que nas décadas de 1930 e 1940 foram mantidos em regime de escravidão em fazendas do interior de São Paulo. Segundo matéria do dossiê Nazismo no Brasil,¹² os proprietários, que por algum tempo foram integralistas, ajudaram a infiltrar no país as ideologias nazistas por meio de práticas e simbologias, como ficou registrado na bandeira do time de futebol da fazenda e nos tijolos encontrados por seu atual dono.¹³ Em 2016 foi publicada a fotografia de um casal que se dirigia a uma manifestação política e se fazia acompanhar por uma serviçal negra, uniformizada, de branco, empurrando um carrinho de bebê com o filho dos patrões, como faziam mucamas escravizadas nos séculos XVIII e XIX. (Foto 5)

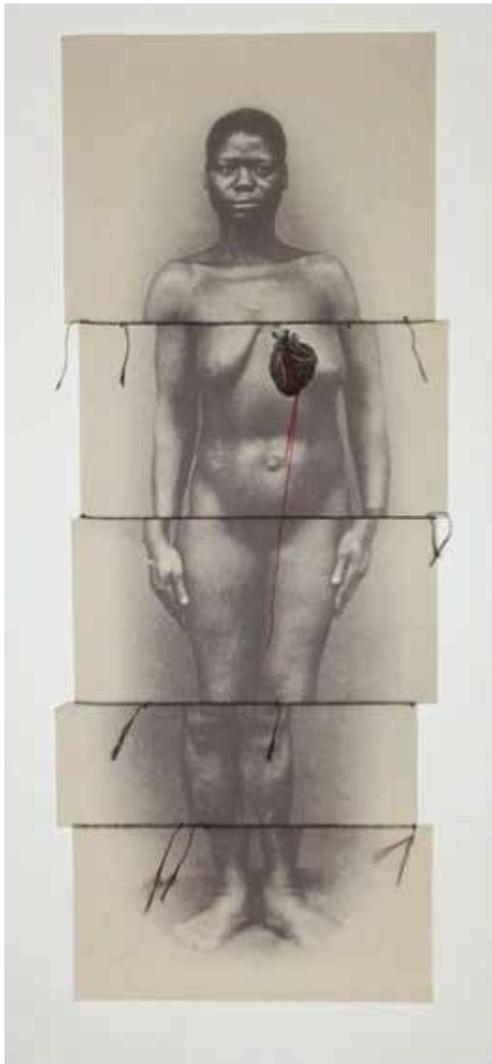


Figura 3 – Rosana Paulino.
Assentamento
2014–2016



Figura 4 – Rosana Paulino.
Assentamento
2014–2016

Em 1995, Rosana então iniciando sua carreira de artista fez uma série de gravuras¹⁴ em que o foco recai no debate sobre a mulher negra e, como escreve Fanon, nas “máscaras brancas” eventualmente adotadas para ser aceitas na sociedade branca e misógina. *É tão fácil ser feliz*, está escrito na parte de cima de uma das gravuras de Rosana. Para tanto, só falta adotar os hábitos e costumes que remetem ao mundo burguês-colonial. O que Rosana já pesquisa desde então faz referência a outro mundo, a um mundo de memórias de uma descendente de escravos, a quem foram negadas até mesmo as recordações. Na série de bordados Bastidor, de 1997, Paulino trata dos direitos da mulher negra que são reiteradamente negados. Ali, sobre reproduções de imagens transpostas para tecidos

esticados em bastidores de bordado – uma tarefa tradicionalmente associada ao feminino –, são bordados, como sutura, bocas, olhos e gargantas, signos da violência sofrida ainda hoje – muitas vezes doméstica –, impossibilitando o discurso, que inevitavelmente afirmaria sua condição de negra e mulher. Resta-lhe um corpo bruto, anulado dos sentidos e da linguagem. (Foto 6)

ENFRENTAR O CORPO COMO NEGAÇÃO

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon registra, ainda, que no mundo branco o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal, uma vez que em torno do corpo negro reina sempre uma atmosfera densa de incertezas. Do ponto de vista fenomenológico,



Figura 5 – Rosana Paulino. Ama de leite.
(Detalhe)
2017

na construção do eu enquanto corpo no mundo espacial e temporal, haveria uma estruturação do eu e do mundo em que nenhum esquema se imporia, pois entre meu corpo e o mundo se estabeleceria uma dialética efetiva. Entretanto, observa o autor, para o homem negro, abaixo do esquema corporal há um esquema histórico-racial. O esquema corporal desmorona, cedendo lugar a um esquema epidérmico-racial. A partir de suas vivências em transportes públicos na França, onde seu corpo negro estava sempre rodeado de vazio, percebe que sempre ocupava três lugares, já que ninguém se sentava ao seu lado.

Elaborei, abaixo do esquema corporal, um esquema histórico-racial. Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos “resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo tátil, espacial, cinestésica e visual” mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos.¹⁵

Com base na noção lacaniana de estágio do espelho,¹⁶ Fanon se pergunta em que medida a *imagem* do semelhante, construída pelo jovem branco, não sofre uma agressão imaginária com o aparecimento do negro.¹⁷ Uma vez entendido

o processo descrito por Lacan, não há dúvida de que o verdadeiro outro do branco é e permanece sendo o negro. E inversamente. Só que para o branco, o outro é percebido como não lugar, isto é, o não identificável, o não assimilável.¹⁸

Fanon é descrito por Stuart Hall¹⁹ como um pioneiro do movimento de descolonização. Seus livros, declara Hall, até hoje nos desafiam a nos liberar da dominação psicológica implícita na relação colonizador/colonizado. O processo de descolonização a que se refere Hall se desenvolveu efetivamente a partir da segunda metade do século XX, quando os chamados países não alinhados se reuniram para reclamar protagonismo no cenário internacional. Um marco nessa trajetória é a Conferência de Bandung, na Indonésia, em 1955, que congregou países da África e Ásia recentemente independentes para discutir políticas de descolonização, que lhes possibilitassem desprender-se das macronarrativas ocidentais. Após seis anos, em outra conferência, dessa vez em Belgrado, participaram também Cuba e alguns países da América Latina. As contestações são acentuadamente econômicas e políticas,



Figura 6 – Rosana Paulino. Bastidor
1997

mas também artísticas e culturais. Sobretudo é nesse momento que novas matrizes de pensamento passam a colocar em xeque o sentido de modernidade, que se difundiu a partir do pensamento ocidental imperialista e colonialista.²⁰ Esse movimento é contemporâneo da diáspora nos Estados Unidos e na Europa, que corresponde ao crescimento de movimentos de “minorias”. Como explica Stuart Hall,²¹ movimentos que alcançavam o feminismo das mulheres, as políticas sexuais dos *gays* e lésbicas, as lutas antirracistas dos negros, o movimento dos antibelicistas e dos pacifistas, etc.

O trabalho de Rosana Paulino, cujas imagens do corpo negro, sobretudo da mulher negra, lança importantes perguntas sobre a possibilidade de uma cultura e uma história da arte no Brasil que não seja a colonizada, abre-nos para os desafios que os textos de Fanon inaugura e que se anunciam

como descolonização dos corpos e do pensamento. Como argumenta Fanon, “o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir”.²²

Assim como nos muitos desenhos em que se desdobra a instalação *Assentamento*, em que corpos racializados são bordados com as raízes da memória negra e da violência vermelha da colonização escravocrata, ressalta-se a organização do livro em tecido *Atlântico Vermelho*, em que Rosana costura uma nova possibilidade de existir enfrentando a diversidade do processo implícito na descolonização, montando outra história anacrônica e a contrapelo, que junta imagens da mulher negra e seus fantasmas, das navegações e do tráfico de escravos, da bela cultura tradicional portuguesa dos azulejos e da violência contra os escravos.



Figura 7 – Naldinho. Danielly
2014

É ainda, entretanto, por meio dos trabalhos de Rosana que chegamos a outro campo de reflexões, atingindo outras plataformas em que se evidenciam, também, outros artistas e outras obras contemporâneas. O que se coloca aqui como campo reflexivo vem inexoravelmente do deslocamento entre o impacto psicológico violento do racismo e a consequente reação, que corresponde a uma aposta na defesa da “negritude”, o que implica um problema também identificado por Fanon, que ele classifica como um “enclausuramento no passado”, impedindo outra maneira de estar no mundo por parte daqueles que chama de desalienados. Como escreveu:

De modo algum devo me empenhar em ressuscitar uma civilização negra injustamente ignorada. Não sou homem de passados. Não quero cantar o passado às custas do meu presente e do meu devir [;] Mas posso também recuperar meu passado, valorizá-lo ou condená-lo, através de minhas opções sucessivas.²³

Em *Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial*, Homi Bhabha²⁴ nos relata que o martinicano é o provedor de uma verdade transgressiva e transnacional, que fala “a partir dos interstícios incertos da mudança histórica;”, uma área de ambivalência entre raça e sexualidade, de contradição entre cultura e classe, de conflito entre representação psíquica e realidade social. Fanon realiza um deslocamento no alinhamento colonial, que contrapõe negros e brancos; Eu e outro, apontando para uma extremidade cortante, que “expunha uma declividade completamente nua, de onde pode nascer uma autêntica sublevação”.²⁵



Figura 8 – Musa Michelle Mattiuzzi – “Merci Beaucoup,blanco!” Vienna Photo: Stephanie Misa.
Maio, 2017.

Ô MEU CORPO, FAÇA SEMPRE DE MIM UM HOMEM QUE QUESTIONA!²⁶

A questão da identidade da cultura negra levantada por Fanon está no cerne do ensaio de Stuart Hall, em cujo título pergunta: Que negro é esse na cultura negra?²⁷ Hall questiona qual garantia uma identidade essencializada pode dar de ser simultaneamente libertadora e progressista. Considerando criticamente, ressalta que a identidade negra é sempre atravessada por outras identidades, como as de gênero e orientação sexual. Nesse sentido, as políticas culturais e a luta que incorporam se travam em muitas frentes. A questão da negritude é também abordada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe. No texto *Afropolitanismo*,²⁸ Mbembe cita o escritor malinês Yambo Ouologuem, que não só critica os conceitos de origem, nascimento e genealogia, próprios do discurso da Negritude, mas, sobretudo, abre caminho para uma nova problemática: autocriação e autoprocriação,²⁹ quando a tensão entre o eu e o outro, próprios do discurso da Negritude, passa para um segundo plano, em virtude do que chama “evisceração”. Se o discurso da Negritude era o discurso da comunidade, apoiado na diferença, sua intenção era o resgate da comunidade perdida sob um discurso de lamentações. Segundo Mbembe, Ouologuem aposta em um discurso do excesso e

da imoderação, que se sobrepõe ao do luto e da lamentação, criando um discurso que corresponde a um espaço de turbulências, onde a realidade é um entrelaçamento de coisas.

A imagem incandescente que o fotógrafo Naldinho³⁰ fez de Danielly no Ato a Favor da Vida – ocorrido em fevereiro de 2014, durante uma ocupação militar da Maré – é de um corpo–enfrentamento, corpo–mulher e corpo–coragem, que o fotógrafo lança atravessando o corpo negro, que insiste e reclama, aos gritos, o direito de autocriação. (Foto 7)

Assim também são as *performances* da artista Musa Michelle Mattiuzzi, sobretudo aquelas em que, como o escravo de Debret, usa a máscara da violência escravista. Em Mattiuzzi, porém, pulsa o entrelaçamento de gênero, raça e corpo, uma verdadeira turbulência, que ultrapassa o discurso da lamentação, impondo-se como excesso e imponderação. A força de suas imagens–performance, próxima do que Walter Mignolo³¹ teorizou como um pensamento fronteiriço, está na afirmação biográfica do corpo negro do Terceiro Mundo, que se sustenta ao mesmo tempo como corpo racializado, perpassado por histórias locais, marcadas pela colonialidade, mas se sustenta, também, pela consciência migrante dos que habitam as fronteiras e as rotas de dispersão, criando condições para a descolonização. Como no texto de James Baldwin, *Remember this house*, que o cineasta haitiano Raoul Peck usou como roteiro para o filme *Eu não sou seu negro*, Mattiuzzi cria para si uma imagem e um lugar turbulento e disperso, que nem sempre correspondem àqueles que a história e a história da arte esperam, mas que se apresentam como verdadeiras imagens dialéticas, imagens clarão. (Foto 8)

NOTAS

01. O texto faz parte da pesquisa de pós–doutorado Políticas da memória: estudos sobre colonialismo e pós–colonialismo na América Latina, desenvolvida no IEL/Unicamp e foi parcialmente apresentada no XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas, 2016.

02. Fanon, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

03. Bhabha, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte:

Ed. UFMG, 2005, p. 72.

04. Benjamin, W. Sobre o conceito de história. Tese 8. In. *Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 226.

05. Huber, Sacha. Louis quem? O que você deveria saber sobre Louis Agassiz. In: *Panoramas do Sul. Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. Organização Sabrina Moura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2015.

06. Peabody Museum of Ethnology and Archeology, de Harvard. Disponível em: [http://pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody/view/objects/aslist/search\\$0040/10/title-desc?t:state:flow=9f88bff1-aa65-4169-aaa2-bec3ee178487](http://pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody/view/objects/aslist/search$0040/10/title-desc?t:state:flow=9f88bff1-aa65-4169-aaa2-bec3ee178487). Acessado em 13/08/2016.

07. Paulino, Rosana. Entrevista à autora, São Paulo, abril de 2016.

08. Frantz Fanon nasceu na Ilha da Martinica, em 1925. Formou-se em psiquiatria e filosofia na França, tornando-se uma referência nos estudos sobre racismo e colonização. Lutou no norte da África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial e na Frente de Libertação Nacional da Argélia. Dirigiu o Departamento de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville, hoje Hospital Frantz Fanon. Dedicou boa parte de sua existência à transformação das vidas dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno.

09. Fanon, op. cit.

10. Löwy, 2005, op.cit.

11. A famosa foto intitulada “Todos negros” rendeu ao fotógrafo o Prêmio Esso de fotografia de 1983.

12. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 8, n. 88, jan. 2013.

13. “Entre a suástica e a palmatória”. Disponível em: <https://historiografianarede.wordpress.com/2013/01/11/entre-a-suastica-e-a-palmatoria-historia-material-oral-cultural-digital-e-publica/>. Acessado em: 19/08/2016.

14. Fazem parte do acervo do Museu Afro–

Brasil, São Paulo. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br>. Acessado em: 20/04/2016.

15. Fanon, op. cit., p. 105.

16. Lacan, Jacques. O estádio no espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

17. Fanon (op. cit., p. 134) observa que nem Freud, nem Adler, nem Jung pensaram, em suas pesquisas, nos negros. Só com Aimé Césaire surge a reivindicação da negritude assumida.

18. Fanon, op. cit., p. 141.

19. Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

20. Cf. Moura, Sabrina. Paralelos e meridianos em rearranjo. In: *Panoramas do Sul. Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento*. Organização Sabrina Moura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2015, p. 21.

21. Hall, op. cit.

22. Fanon, op. cit., p. 95.

23. Fanon, op. cit., p.187, 188.

24. Bhabha, op. cit., p. 70.

25. Idem.

26. Com essa frase Fanon termina o livro *Pele negra, máscaras brancas*.

27. Hall, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: Hall, op. cit., p. 317.

28. Mbembe, op. cit., p. 219.

29. Mbembe, op. cit., p. 221.

30. Disponível em : <http://www.composicoespoliticas.com/blank-2>. Acessado em 15/09/2016.

31. Mignolo, Walter. *Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de)colonialidad, pensamento fronterizo y desobediencia epistêmica*. Linz: eipcp. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>. Acessado em 18/09/2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

– Benjamin, W. Sobre o conceito de história. In: **Walter Benjamin: obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

– Bhabha, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

– Fanon, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, EDUFBA, 2008.

– Hall, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

– Lacan, Jacques. O estádio no espelho como formador da função do eu, tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

– Mignolo, Walter. **Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de)colonialidad, pensamento fronterizo y desobediencia epistêmica**. Linz: eipcp. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>.

– Moura, Sabrina. (Org.) **Panoramas do Sul. Leituras: Perspectivas para outras geografias do pensamento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, 2015.

SOBRE A AUTORA

Sheila Cabo Geraldo é pesquisadora e professora de História da Arte no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Fez pós-doutoramento pela Universidade Complutense de Madri (UCM), em 2007/2008, doutorado em História Contemporânea na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2001, mestrado em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio) em 1995. Organizou os livros: Trânsito entre Arte e Política (Quartet/Faperj), em 2012; Narrativas e Subjetividades – em conjunto com Luis Cláudio da Costa (Quartet), em 2012 e Fronteiras: arte, imagem, história. Beco do Azougue, em 2014. Atualmente desenvolve pesquisa sobre políticas da memória e estudos sobre colonialismo e pós-colonialismo na América Latina.



Figura 1 – Desrosto, da série Exercícios de Afogamento
Breno Filo
2017

ROSTIDADE E EDUCAÇÃO

Maria dos Remédios de Brito
UFPA

Resumo

A máquina é social antes de uma configuração técnica, ela é produção antes de reprodução. A máquina se opõe à estrutura, ao mecanicismo e implica finitude, destruição e criação. O texto aborda a partir do pensamento de Deleuze–Guattari a ideia de *rostidade*, passando pelas configurações de subjetivação, bem como seus possíveis atravessamentos pelas dobras da educação. Como a educação pode fomentar o rosto? Que agenciamentos atravessam nessa produção maquínica de subjetivação? Como Deleuze–Guattari compreendem a produção da *rostidade*? Um rosto não é encontrar ou procurar, nem equivale a fomentar um conceito, mas ele passa por maquinismo e por um conjunto de vigilância. Ele também fomenta resistência, cava espaço de invenção, produz seus desdobramentos, configurando um verdadeiro criacionismo. Sobre ele, há uma guerra, uma labuta diária que leva a educação e seus processos a se arrastarem por dobras (im)possíveis. Não se chega em um rosto acabado, finalizado, sendo, portanto, uma batalha, uma guerra diária para a criação do rosto. Do mesmo modo que não há um solo unificado, mesmo na luta permanente para compor um rosto universalizante. Pela superfície do rosto navega a multiplicidade, permitindo embaralhar a máquina de codificação. Nesse cenário, o território da educação é fissurado por linhas de fuga, como forma de resistir ao padrão unificador.

Palavras-chave:

Máquina; Rostidade; Educação; Subjetividade; Deleuze; Guattari.

Resumen

La maquina es social ante de una configuración técnica ella es producción ante de reproducción. La maquina se opone a la estructura, al mecanicismo e implica finitud, destrucción y creación. El texto aborda el pensamiento de Deleuze–Guattari la idea de rostidad pasando a las configuraciones de subjetivación, bien como sus posibles pasajes por las doblas de la educación. ¿Cómo la educación puede fomentar el rostro? ¿Qué agenciamentos atraviesan en esta producción maquínica de subjetivación? ¿Cómo Deleuze–Guattari comprende la producción de la rostidad? Un rostro no es encuentra o procurar, ni equivale en formentar un concepto más el pasa por maquinismo y por un conjunto de vigilancia. Él también fomenta resistencia, cava espacio de invención, produce sus desdoblamiento, configurando su verdadera creación. Sobre él hay una guerra, una labuta diaria que lleva a la educación y sus procesos a arrastraren por doblas (im)posibles. No llega en rostro acabado, finalizado, siendo, por lo tanto, una batalla de día, guerra diaria para la creación del rostro. A lo mismo modo que no hay un piso unificado, mismo en una lucha permanente para construir un rostro universalizante. Por la superficie del rostro navega la multiplicidad permitiendo misturar la máquina de codificación. En este escenario, el territorio de la educación fijo por líneas de fuga, como forma de resistir al padrón unificado.

Palabras Llaves:

Maquina; Rostidad; Educación; Subjetividad; Deleuze; Guattari.

Résumé

La machine est sociale avant d'être une configuration technique, elle est une production avant d'être une reproduction. La machine est opposée à la structure, elle implique la finitude, la destruction et la création. Ce texte aborde, à partir de Deleuze et Guattari, l'idée de visage - à travers les configurations de subjectivité -, aussi bien que les possibles passages de cette idée par les plis de l'éducation. Comment l'éducation peut favoriser le visage? Quels assemblages passent par cette production machinique de subjectivité? Comment Deleuze-Guattari comprennent la production du visage? Un visage n'est pas "trouver" ou "chercher", ni équivaut à "favoriser" un concept, mais il passe par une machinerie et par un ensemble de surveillance. Sur lui, il y a une guerre, il y a un labeur quotidien qui conduit l'éducation et ses processus à se glisser par des plis (im) possibles.

Mots-clés:

La machine; Visage; L'éducation; La subjectivité; Deleuze; Guattari.

FRAGMENTO:

A partir de inspiração dada pela leitura de Guattari, pode-se dizer não há como negar que se está em um sistema de modelização geral de poder que afirma e nega determinados papéis e determina espaços de maneira muito peculiar. Um poder que não é só permeado pelos objetos culturais ou sobre as possibilidades de suas manipulações, mas um poder cultural que pode ou não distinguir e se impor aos outros. Então, a questão é como criar outros espaços, outros modos que permitam com que os sujeitos sejam preenchidos não pela massificação, pelo empalhamento da vida, mas que possam inventar outras maneiras de se manterem em pé por si mesmo. Como criar novas produções semióticas em que a sociedade sobreviva sem tanta segregação e violência? Como fazer para que os modos culturais sejam difundidos, partilhados, sem serem rotulados como melhor ou pior, inferior ou superior? Como fazer para quebrar ou fissurar esse poder fundador e criar espaços de singularizações que trabalhe para cunhar outras sensibilidades? Como articular uma série de produções maquinicas que não se imponha uma sobre as outras?

I

É possível resistir à máquina abstrata de rostidade? Em que sentido essa máquina desvia de si mesmo como codificação dura? A educação

produz essa maquinaria e como ela pode ser vista por outras linhas? O esforço do argumento considera essas questões.

II

A máquina¹ não pode ser entendida a partir do mecanicismo e ou estruturalismo, ela se opõe a qualquer tipo de estrutura fechada, pois a "máquina implica uma relação de emergência, de finitude, de destruição e de morte" (GUATTARI, 1992, p. 71). Deleuze-Guattari discutem as máquinas técnicas, sociais, desejantes e abstratas, esta última é uma indomável máquina de produção de objetividade-sujeitidade, emergente de um tempo atravessado pela heterogeneidade (GUATTARI, 1992). Cada máquina fomenta seus processos de ligações, de variações e de agenciamentos, porém, é importante notar que nas obras em conjunto, tais como *O anti-édipo* e *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari fazem esforços de amplitude e entendimento do que seja a máquina², dando conta de ampliar e de produzir outros conceitos. Para os autores, há máquinas por todos os lados, em todas as partes, sendo essas conectáveis e acopláveis, emitindo fluxos e cortes.

A máquina é operada no *sócius*, no corpo, na alma. Para Guattari (1992), a história da humanidade passa por um verdadeiro criacionismo atravessado pelas concretudes e pelas virtualidades. Por mais que se busque uma unidade, o ser resulta sempre de sistemas de modelizações; sendo assim, essa configuração não passa por fixidade e nem por harmonia.

A problemática anteriormente evocada da função existencializante que poderiam assumir certos sistemas de modelização, certas cadeias discursivas [enunciados míticos, enunciados científicos, enunciados ideológicos, ritornelos, traços de rostidade] desviadas, de algum modo, de sua função significacional, denotacional e proposicional, nos leva a um reexame dos problemas do significado ou do conteúdo, da imagem, tudo que havia sido relativamente colocado entre parênteses na perspectiva estruturalista (GUATTARI, 1992, p. 72).

O que o autor levanta é uma mudança de relação lógica que na concretude existencial desencadeia efeitos discursivos, não discursivos, modos não unívocos. As configurações materiais passam por multiplicidades, atravessando o sujeito³, de modo que não se sabe efetivamente qual o elemento que o determinada ou qual o elemento que faz

ou não parte dele. O sujeito é dobrado entre suas várias pregas, sendo o dentro ligado com a dobra do fora, como se fosse uma onda dobrada. Nada de interior com suas projeções. Há uma espécie de transversalismo fazendo com que “a entidade máquina escape à lógica em que os conjuntos discursivos permanecem sempre enquadrados” (GUATTARI, 1992, p. 73).

Esses processos maquínicos de produção não são fomentados por uma instância única de determinação dominante; além do mais, os processos são atravessados não hierarquicamente, pois as “máquinas são as formas conceituais com as quais se organiza a vida, se transforma o mundo, são as conexões materiais dentro dos quais se produz a subjetividade” (NEGRI, 2010, p. 102). Com isso, no que se refere às subjetividades, elas são concebidas como produto e produção de agenciamentos diante das relações homem-máquina, rosto-máquina, que formam o seu conteúdo, fugindo ao aprimoramento da forma, fazendo-a modular. Todo esse maquinismo é atravessado nas sociedades tomando ramificações potentes naquilo que Guattari (2010) chama de sociedades capitalistas e tecnológicas que engendram modos, formas, condutas, valores de consumo por uma multiplicidade de signos e significações conduzindo os processos de subjetivação para ramos de interesses particulares.

A transversalidade que perpassa os processos de subjetivação, na atualidade, obriga a se pensar fora das estruturas fechadas, pois há configurações de produção semióticas diversas, que passam pelos componentes familiares, religiosos, de meio ambiente, de arte, de psicologia, de educação, entre outros; assim como elementos fabricados pelos jornais, pelas revistas, pelos blogs, pelas redes sociais, pelas novelas, pelo cinema etc.

Há também um jogo informacional de signos⁴ que gira por todos os lados, que fomenta e escapa de certas axiomáticas da linguagem postas como padrão informativo, ainda que seja, acima de tudo, performática; mas, sendo assim, nem sempre o sócio pode ser dobrado pela linguagem. Não há língua em si, não há língua homogênea, a não ser quando é enquadrada em uma posição política. Contudo, há todo um esforço de produção maquínica para se igualar, pois maior o menor padrão de linguagem depende, efetivamente,

de uma relação de poder. Para Guattari e Rolnik (2010, p. 39):

Esses processos são duplamente descentrados. Implicam funcionamento de máquina de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal. Extra-individual [sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos], quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal [sistema de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistema corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante].

É importante ressaltar que todos esses processos fazem funcionar e produzir a subjetividade, pois esta não é um centro nuclear de totalidade. Portanto, diante de processos tão dinâmicos e, ao mesmo tempo, conectivos, é possível colocar em funcionamento uma variedade de instâncias maquínicas que não se sabe direito por onde podem ser atravessadas. Por exemplo, as novas tecnologias levam a pensar que há uma produção homogênea de subjetividade, mas se sabe que há uma tendência cada vez mais heterogênea na produção desses processos que são insuspeitos por toda a velocidade que sofre a sociedade atual.

No sistema produtivo capitalista, os possíveis buracos de desordem são violentados e abafados para que nada fuja ao controle. Uma composição heterogênea carrega trocas múltiplas e maquinam produção de grupos, de coletivos, oferecendo aos sujeitos possibilidades de dobras, de diversificação para compor e recompor seus processos de corporeidade, que podem ou não sair, ou a engendrar impasses diversos, bem como podem compor ou recompor alguma forma de individuação⁶.

As máquinas de produção de subjetividade variam; ao longo do tempo, nos “sistemas mais tracionais a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 32). Nas sociedades atuais, a partir da leitura de Guattari, seus fluxos de produção são violentos; a moda, o comércio, a mídia fazem um verdadeiro trabalho de montagem de rostos e corpos que obriga a subjetividade se reconfigurar violentamente para todos os lados. Os rostos vão tomando formas, mas há rostos que desfazem a forma, configuram (de) formações e problematizam encontros e apresentam tensões para outros rostos e corpos.

Há operações diversas que oferecem diferentes transplantes que não procedem e por meio da ideia de uma subjetividade arcaica, criam-se “novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta que dispõe” (GUATTARI, 1992, p. 17).

III

No texto intitulado “Ano Zero”, Deleuze-Guattari (1996) mostram uma poderosa máquina abstrata produtora de rosto que escava os buracos que atravessam a subjetividade. Essa máquina opera por conexões complexas, por agenciamentos concretos de toda ordem. Eles também afirmam que ela percorre caminhos virtuais, que se diferenciam em suas variações e deslocamentos. Assim, uma máquina abstrata “[...] é ela mesma um território, novamente coberto de dobras, sombras variadas e alternativas possíveis” (NEGRI, 2010, p. 105).

Nessa configuração produtiva, uma subjetividade é arborescência-rizoma e dobra na superfície (NEGRI, 2010). Na sua produção, não se sabe efetivamente o peso e a leveza que desencadeia, mas o agenciamento produtivo a atravessa, o conflito é permanente, havendo uma realização infinita no acontecimento (NEGRI, 2010), pois a maquinaria não para de girar, havendo sempre formas de injetar representações. Formam-se imagens de mães, de filhos, de gostos, de crianças, de mulheres, de homens, havendo sempre modificações que criam maneiras de articulação no trabalho, na família, na escola, nas instituições. Há aí toda uma maquinaria produtiva de controle social e até mesmo instâncias psíquicas que configuram forma de ser no mundo.

A máquina abstrata é todo um movimento de produção; nela há o processo de construção e desconstrução, tendo a capacidade imanente de criar, de entrar em diferentes planos, de anular diferentes linhas, de traçar redes com a capacidade de territorializar e de desterritorializar. A máquina abstrata deve ser posta como capacidade de diferenciação, pois produz encadeamentos, bem como tem a capacidade de configurá-los. Sendo assim, não há linearidade, também não há um peso de estado de coisas fixas. Se há processualidade, virtualidades, dobramentos, plasticidades, pode-se fazer a opção pelo entendimento de que não há totalizações fechadas em si que possam demarcar

um universo de referência; elas são como a “máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 39).

A máquina abstrata “se instaura transversalmente aos níveis maquínicos materiais, cognitivos, afetivos, sociais” (GUATTARI, 1992, p. 46). Ela também pode ser entendida como uma montagem heterogênea, assim como aquilo que extrai, que coloca em funcionamento uma variedade de ligações. Ela nos “heterogeniza fora de qualquer traço unificador” (GUATTARI, 1992, p. 51). A abstração, assim, é entendida como a capacidade de criar, entrando em diferentes planos, indicando o poder produtivo da abstração, diante da possibilidade de extrair e de produzir encadeamentos, fugindo dos limites e de estados de coisas. Ela traça forças, desejos que possibilitam inventar diariamente novas práticas, novas paixões, novas mercadorias, novas tecnologias, novos rostos.

A questão parece ser de composição e não de estrutura ou de organização. Há aí traços de lentidão, de repouso, de velocidades, de movimentos que atravessam o corpo e a subjetividade. Então, a demanda é dos elementos que poderão chegar, ou não, de forma rápida ou lenta, que possa operar travessias ou saltos diante dessa produção. O corpo está sempre maquinado, entrando em uma variedade de zonas complexas em que os sujeitos são manipulados, vigiados, controlados e deslocados. Para isso, é preciso produzir uma multiplicidade de técnicas que disciplinam, formam, conduzem, apanhando os sujeitos por todos os lados.

A vida encontra-se percorrida em um plano, mesmo que se diga fixo; há todo um movimento de abstração que a retalha, entrando nesse ou naquele agenciamento individuado de velocidade, de movimento ou de lentidão que compõe o funcionamento maquínico. Esse maquinismo ocupa uma imensa máquina abstrata que com infinitas conexões faz com que um corpo seja envolvido sob essa ou aquela conjunção, composição, decomposição. Um corpo não se faz sem um rosto, pois há uma ação máquina que faz com que todo ele seja produzido. Mas um rosto está sempre para ser maquinado e não efetivamente concluído.

Deleuze-Guattari (1996) afirmam que nas sociedades primitivas, partindo do texto "Ano Zero..." [com xamãs, guerreiros e caçadores], nada ou quase nada passaria pela ideia de rosto. Até nas possessões [as almas, os espíritos, os devires animais], o rosto não era visto como um universal, nem mesmo aquele do homem branco. Os primitivos preferiam a corporeidade, a animalidade, a vegetabilidade ao rosto.

Entre nós, nas formações sociais, com seus *agenciamentos de poder*, o *rosto* é visto como *significância*⁶ e *subjetividade*. A significância não existe sem um muro branco, no qual há a escrita dos signos e das redundâncias, assim como a subjetividade não existe sem um buraco negro no qual se aloja a consciência e suas redundâncias (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p 31). O "rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32). O rosto carrega a significância, zonas de frequência, *delimitam um campo que neutraliza a rebeldia* ou melhor...

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

As subjetivações se tornam vazias se não possuem rosto, e seus lugares produzem ressonâncias. O rosto é o produtor de uma redundância, ele é a moldura, a tela, o quadro no qual os desenhos significantes são postos que neutralizam comunicações violentas, rebeldes. Por isso, ele "escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32). Nesse sentido, os autores alertam que:

O rosto é mesmo redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonâncias ou de subjetividade. O rosto constitui o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela (1996, p. 32).

Contudo, é possível dizer que o significante e o significado não se movimentam sozinhos e nem mesmo a subjetividade cava só o buraco pelo qual atravessa o rosto. Os rostos também não se constituem sozinhos; suas concretudes nascem de uma *máquina abstrata da rostidade* [*máquina abstrata de codificação*]. Sem dúvida, essa

máquina procura assumir determinados papéis de escolhas e de seleção. Ela constrói e destrói, ela rejeita e aceita rostos. Aqueles rostos com ares suspeitos são desprezados, postos em segunda ordem de entendimento e de percepção. Parece haver sempre uma suspeita, uma zona lacunar suspensa, paisagem vaga, buraco aberto, pontos de virtualizações impossíveis.

[...] os rostos se distribuem em todo sistema, os traços de rostidade se organizam. E entretanto ainda, essa máquina abstrata pode certamente funcionar em outra coisa que não rostos; mas não em qualquer ordem, nem sem razões necessárias (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 34).

Os rostos são montados, ao mesmo tempo em que são dobrados, desfeitos. Há todo um mecanismo abstrato que passa e que não se sabe efetivamente onde passa a concretude ou seu estado de coisa.

A máquina abstrata de rostidade assume um papel de resposta seletiva ou de escolha: dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo as unidades de rostos elementares [...] cada instante a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos. Mas somente em certo nível de escolha. Pois será necessário produzir sucessivamente desvios padrão de desviação para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas, e instalar relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira (DELEUZE;GUATTARI, 1996, p. 44-45).

Ela se movimenta e vai distribuindo a rostidade em todo o sistema e, assim, a rostidade vai se organizando, tomando determinados contornos e determinadas expressões, bem como certas coordenadas binárias por meio do "é assim" ou "não é assim", "sim" ou "não", que demarca categorias que entram ou não em um certo campo de tolerância. Do mesmo modo, essas categorizações podem indicar um inimigo que pode ou não ser banido. Logo, a máquina abstrata de rostidade encontra, esquadrinha, faz sua inscrição, mesmo que em certas situações possa ser provisória.

Pode-se dizer, segundo Deleuze e Guattari, que essa máquina não se contenta em traçar a rostidade e nem tem preocupação com os casos singulares; ela procede ao modo de fomentar a normalidade e a universalidade. Um exemplo pode ser dado a partir dos autores, que esclarecem que o racismo não procede por exclusão, mas...

por determinações das variações de desviações, em função do *rosto Homem branco* que pretende

integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certos guetos, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade [...]. Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45, grifo meu).

Se não há um foro “de”, mas um como “nós”, é devido à produção padrão do rosto que não visa às individualizações. Sendo assim, sobre essa questão se pode desenvolver uma escala de variações que não suportam o exterior, a diferença, gerando todas as formas de intolerância, de horror e pavor frente à alteridade, em que a diferença é subjugada à semelhança e a generalidade. Então, pode-se notar que são agenciamentos de poder bem particulares que qualificam determinados protótipos de significâncias e de subjetividades. Nessa relação, há sempre um agenciamento despota e autoritário.

A máquina abstrata de rostidade escreve cada um em um quadriculado e o muro branco não para de crescer; portanto, ela produz a ordenação, as vizinhanças, e procura detectar desvios, violações e não tende a se preocupar com a singularização, mas busca promover os universais. E a rostidade escreve-se no muro, desenha o organismo, faz a escrita, tende a promover o significado, pois:

A máquina abstrata que irá produzir rosto. Mas a operação não pára aí: a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser, não seja levado a sê-lo, em um processo inevitável. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo [...]. O rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas de sobrecodificação para todas as partes descodificadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35, grifo meu)

A tela, o muro, anseiam por um buraco central pelo qual deve ordenar e formatar outros rostos. Essa lógica da unidade tende a delinear as arborescências, as instalações binárias, dicotômicas, em que o significado e a subjetividade podem realmente tornarem-se concebíveis em solo firme. Por isso, o receio de cada ponto maquínico, discursivo, linguístico, semiótico ou de subjetividade, abrir outras conexões nômades e resistentes ao padrão universal e de controle, mesmo estando sempre submetido à mutação permanente.

A máquina abstrata de rostidade tem como objetivo entrar na ordem molar e bloquear os fluxos; assim, nenhuma perspectiva de uma máquina nômade que esteja além do significado e do significante, que vá para além das representações, não é bem vista. O fora efetivamente deve ser protegido, enclausurado, na perspectiva da máquina de rostidade. Ela diz não a qualquer tipo de tempestade exterior e tende a arrastar os “sujeitos” para um olho central, mesmo havendo fugas por todos os lados.

Essa superfície que serve como plano de montagem sempre percorre uma clandestinidade, pois os traços da rostidade não se deixam subsumir por completo; então, pode-se dizer que no rosto há sempre um por vir, uma abertura à possibilidade de ser desfeito, desarranjado. O rosto também atravessa uma paisagem, que não pode ser entendida apenas como um meio, mas como desterritorialidade. Há várias ligações sobre essa ideia de rosto-paisagem. A educação cristã traça um rosto, governa paisagem, faz toda uma manobra com o corpo, com os sentidos, fomenta uma rigorosa disciplina, configura toda uma paisagem que faz do rosto uma pedagogia.

O *close* do rosto no cinema também imprime certa pedagogia, traçando uma paisagem que define tela câmera, luz, composição, foco. Até nos romances o rosto dos personagens traçam planos-paisagens. Não há rosto que “não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38). Essa parece ser a linha em que o rosto permanece incompleto, aberto a outras vias que não sejam ordinárias. Isso que dizer que ele passa por uma maquinaria, autoritária ou não autoritária, negadora do outrem, ou não, ou quem sabe esteja em um entre-paisagem, no meio em que possa se expor como resistência à identidade fixa.

Um rosto é um corpo, mesmo sem estar efetivamente no corpo, pois comporta um entre, “ele é um meio, o rosto é o ‘e’, numa superfície, no ‘meio’, e estar no meio, não é estar nem acima nem abaixo, nem dentro nem fora, como uma linha onde se cruzam ou encontram um mundo interior e um mundo exterior” (GIL GODINHO, 2010, p.68). Sendo assim, ele exige certos estados de alma. Ele também faz traçados que remetem a mundos que “singulares e únicos formam o rosto,

numa superfície onde se exhibe um índice da sua presença. Um rosto é um anúncio, uma produção social, um espaço 'sobrecodificado', rede complexa de interpretações com uma unidade exclusiva de expressão. É mesmo antes de mais expressivo" (GIL GODINHO, 2010, p.68).

Com isso, um rosto que é também um corpo, ou melhor, uma superfície não pode nunca encontrar uma forma efetiva, sendo aberto, esburacado, pode estar fechado, alegre, triste, cansado, revigorado, pode apresentar também um olhar faminto, uma boca sem riso, uma pele enrugada. É possível entrar e sair do rosto ou mesmo fazer dele uma zona de indiscernibilidade. Produzir uma rostidade nunca é tranquilizador, pois há variações, experimentações, passagens, desmontes, violações, lamurias, guerras. Como diz Gil e Godinho (2010, p.69), "não é um encontro tranquilo, pode ser mesmo uma transgressão. O espaço pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. 'Abrimo-nos às coisas', 'abrimos o coração ou a alma', abrimos os olhos que são as 'janelas da alma'". Tudo isso não deixa de ser atravessado pelos devires, o rosto, com isso, é atravessado por lugares, meios que o conduzem a certas territorialidades e desterritorialidades. O rosto é essa superfície sem pontos, mas apenas converge em si traçados de toda ordem.

IV

Com o que fora dito acima, indaga-se: o que a educação tem a ver com essa poderosa máquina abstrata de rostidade? A educação poderia ser entendida como um campo de rostidade? Ora, é sabido que a educação é uma questão cultural, política, ligada ao *sócius e ao poder*. Com isso, a educação não deixa de ricochetear o rosto, ela mesma é um rosto com suas superfícies que não deixam de fomentar significações. Ela instala comandos por todos os lados, disciplina corpos, fomenta normas, institui condutas, sempre cavando um buraco da subjetividade ou buscando um muro, um buraco para que o eu seja instalado, esse eu que é tão caro para alguns.

O muro educativo diz que: "você deve ser ordenado, interpretado, subjulgado ou o seu corpo deve ser articulado, caso não, pode ser um depravado ou anormal. Você é um significante para ser significado, portanto, você não é um desviante. Você será um sujeito, sujeitado, para não ser um

vagabundo". O espaço escolar não é separado de uma educação docilizada, por isso, talvez, a gramática comum nunca é separável de uma *educação* do rosto, se aliando, assim, à máquina abstrata de rostidade, pois submete a expressão para uma subjetividade comum.

Segundo Deleuze, quando "a professora explica uma operação às crianças, ou quando lhes ensina sintaxe, não lhes dá propriamente informações, comunica-lhes injunções, transmite-lhes palavras de ordem" (2004, p. 34). Com isso, há toda uma promoção à caça aos devires, pois o ideal é o requerimento de corpos e subjetividades disciplinados, para pensar a partir de Foucault (1987). Esse *corpus* autoritário determina a produção do rosto em escala social, pois opera por todo o corpo, não havendo, portanto, rosto e sujeitos prévios.

Até mesmo a infância é governabilizada em todos os seus trajetos pela pedagogia escolar, pois não há espaço para que a criança se veja como não datada, esquadrinhada, mesmo sem saber o que seja tudo isso. Para a criança, há todo um processo de rosto que deve ser definido dentro dos muros da escola. Essa definição acompanha a forma de conduta que o professor deverá ter, a formação dentro da sala de aula, o passo a passo nas leituras infantis, dos brinquedos, das brincadeiras etc. Há aí todo um cuidado de formar valores, subjetividade, cofigurar moralidade. Contudo, as crianças não deixam de ser os maiores cartógrafos, desfazedores de rostos.

Isso quer dizer que a educação não só produz um rosto, como também faz esse processo com o corpo inteiro; há toda uma operação que vai produzindo outras cavidades do corpo. A cabeça, as mãos, os ouvidos, a boca, a linguagem, o seio, o ventre, as pernas, os braços, os pés, a roupa, os cabelos: tudo isso vai sendo tomado pelos processos de rostidade. Há todo um sistema de operação eficaz da razão que desencadeia essa montagem, passando por aparatos semióticos, discursivos e linguísticos poderosos.

O rosto sempre vai precisar dessa máquina abstrata que não se contenta em codificar somente a cabeça. Mas como a educação desencadeia essa máquina de rostidade? Quando determinados agenciamentos de poder entram em jogo, o poder tem necessidade de produção. Tal produção está envolvida por uma série dispersa de movimentos

que se operam, que se agitam, delineando linhas e fissurando outras, ou todas ao mesmo tempo.

Agenciamento concreto de poder despótico e autoritário - desencadeamento da máquina abstrata de rostidade, muro branco-buraco negro-instalação de uma nova semiótica de significância e de subjetivação, nessa superfície esburacada. É por isso que não cessamos de considerar dois problemas exclusivamente: a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 50).

A educação não deixa de estar presente no interior dessa máquina quando entra no campo da modelização, pois, politicamente, agencia o poder padrão normativo, bem sucedido [uma máquina de controle da vida que busca sempre a correção, a consciência, a razão, a moral]. De todos os modos, busca a normalidade dos corpos, uma imagem comum a todos os rostos. É difícil sair do buraco negro da subjetividade, e se é tentado a permanecer todos os dias encerrado em um rosto comum ou em um asilo confortável para se dormir e descansar.

A educação não mede esforços. Para isso, há todo um esquema arborescente instalado que esquematiza, separa, disciplina e organiza vidas, sexo, costume, modo de ser e ver etc. Ela se esforça para controlar até mesmo o aprender, com urgência de criar métodos, formas, maneiras de conduzir a criança para um lugar seguro. Com isso, a razão deve ser vigida, a inteligência corrigida, a memória reforçada. Toda uma aprendizagem da cognição é formada para que a criança exercite seus processos inventivos em um padrão modelar.

Quando essa criança promove variações, uma equipe de pedagogos e de psicólogos se mantém à espreita, nada pode ficar fora do lugar, mesmo os processos inventivos, fabuladores que tanto fazem as crianças. Mapas são produzidos, imaginação voa, mãos rabiscam muros, cadeiras, portas; porém, dentro do espaço escolar tudo isso é imediatamente corrigido, medicalizado ou patologizado, mas as variações continuam. Contudo, segundo diz Deleuze (2004), o pior de tudo isso não é a esterilização que atravessa a educação, mas é o esmagamento de tudo aquilo que passa pelo meio, pelo entre. Ora, existe em toda parte multiplicidades que não se deixam binarizar, dicotomizar, paralisar. Existem centros

com vazamentos que não se deixam aglomerar. "Há linhas, que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e que escapam à estrutura, linhas de fuga, de devires" (DELEUZE, 2004, p. 38).

Por isso, para além dessa unidade despótica, entende-se que o rosto é inumano, desde o início, ele é *close*, com suas superfícies brancas, com seus buracos negros, com suas cavidades, com seu vazio, seu tédio, sua angústia, seus desejos, suas ruínas, suas alegrias, seus desamparos, suas aberturas impossíveis. Se há um destino para o homem, esse será escapar do rosto universal para tornar-se a si mesmo.

Para além da educação do rosto unívoco, se anseia por um modo de educação imperceptível e clandestino, traçado pelas minoridades, por campos de fendas de individualidades. O muro branco deve ser quebrado, pois no rosto há um mundo inexplorado, mundo de futuros-presentes, instantes, velocidades vitais, que nenhuma lógica linear poderá navegar.

Não é tranquilizador escapar, porque a todo o momento não se sabe para onde ir, por qual linha escapar, em que meio entrar, qual fissura atravessar, em que onda nadar. É algumas vezes um terror. Por isso, buscar um rosto não é encontrar ou procurar, não é fomentar um conceito, mas um conjunto de experimentações, pois ao rosto não se chega, não se chegará, já que ele não para de deslizar. Há toda uma vigilância, mas há também um processo viajante e sobre ele há uma guerra, uma labuta diária. O que pode um rosto? Experimentações éticas, políticas... Ele atrai censura, mas também desejo, liberdade.

Para um rosto, há todo tipo de *corpus* que não deixa a experimentação sossegada. Assim, o rosto está sempre no meio desde que ele se compreendeu como máquina. Prudência, a regra da experimentação do rosto para comportar os [im] possíveis. Sim, pois a máquina abstrata se perde dela mesma por suas multiplicidades de agenciamentos, fazendo conexões que percorrem as individualidades ao invés das subjetividades. Assim, o que pode a educação a favor dessas passagens? O que pode a educação quando não sustenta essa superfície, pois nela os buracos deixam vazar experimentos desviantes? O rosto, mesmo, é uma superfície esburacada, abrigando

sempre fissuras, passagens. Por isso, nem sempre as perguntas devem ou podem ser respondidas.

De outro modo, quando o entendimento fica obscuro, vale permitir o corpo sentir certos intervalos, percorridos por lentidões, latitudes, longitudes, conjuntos de afectos não subjetivados. Assim, é possível ter instantes, um dia, uma hora, um segundo de individuações que alimentam uma estação que se pode achar de *uma vida*. Isso independe da duração ou mesmo da regularidade. Um rosto? Maquinações que se distribuem por todos os lados, mas que não cessam de produzir seus intervalos, seus hiatos, seus vazios criativos para, quem sabe, ponderar um pouco de possível.

NOTAS

1. O termo é trabalho por Félix Guattari no artigo de 1969, intitulado “Máquina e Estrutura”, publicado em *Change*, n. 12, Suel. O autor procura fazer a distinção entre o que seria entendido por máquina e estrutura (Cf: GUATTARI, F. *Psicanálise transversalidade. Ensaios de análise institucional*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Aparecida/SP: Ideias & Letras, 2004). Também lança discussão sobre a problemática do sujeito e estrutura, indivíduo e estrutura. Há toda uma contextualização dessa discussão posta por François Dosse na sua obra biografia cruzada Gilles Deleuze e Félix Guattari. Cito-o: “Assim, Guattari falará de “Máquina e estrutura”. O alvo é designado, e sua intervenção poderia muito bem se intitular “Máquina contra a estrutura”. Ele identifica ali os ângulos mortos da grade de análise estrutural, e a noção de máquina que apresenta como operatória é destinada a pensar o recalcado do estruturalismo, à articulação dos processos de subjetivação e do acontecimento histórico. É o primeiro texto que se refere a Deleuze, a quem ainda não conhece, mas do qual leu e apreciou a tese, *Diferença e Repetição*, e *Lógica do Sentido* [...]. Contra a estrutura, que se define por sua capacidade de trocas de elementos particulares, a máquina proveria da repetição, mas no sentido entendido por Deleuze, isto é, a repetição como diferença [...]. O surgimento da máquina marca uma data, um corte não homogêneo [...] A essência da máquina é justamente essa operação de desprendimento de um significante como representante, como diferenciante, como um

corte causal, heterogêneo na ordem das coisas estruturalmente estabelecidas [...]. É o sujeito que interessa a Guattari, e ele o concebe como clivado, lacerado, na intersecção, no entre-dois, em tensão entre estrutura e máquina” (Cf: DOSSE, F. Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010, p.189–190).

2. Em *Mil Platôs* n. 5, os autores afirmam que a máquina abstrata poderia ser dita que “ num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Ideias platônicas, transcendentais e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos” [...] “são sempre singulares e imanentes [...] as máquinas abstratas ignoram as formas e as substâncias. Por isso são abstratas, mas também é esse o sentido rigoroso do conceito de máquina. As máquinas excedem toda mecânica [...]. As máquinas abstratas *consistem em matérias não formadas e funções não formais* [...]. Abstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais embora não concretas, atuais ainda que não efetuadas; por isso, as máquinas abstratas são datadas e nomeadas [máquina abstrata–Einstein, máquina abstrata–Webern, mas também Galileu, Bach ou Beethoven, etc.]. Não que remetam a pessoas ou a momentos efetuados; ao contrário, são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas, e a seu efetuado [...]” (DELEUZE–GUATTARI, 1997, p. 227–228).

3. O termo sujeito não está ligado aos aportes tradicionais, sendo concebido como a instância primeira e última do conhecimento ou como pura consciência pré-reflexiva, foco de unidade, de expressividade do saber unificador. O texto toma preferência pelo tratamento de subjetividade, esta não sendo passiva de totalização ou de centralidade. A subjetividade é efetivamente fabricada na cartografia social e cultural.

4. Aquilo que nos faz pensar, o que nos rouba a paz, que força o pensamento.

5. Dizem Guattari e Rolnik: “Seria conveniente dissolver radicalmente os conceitos de indivíduo e subjetividade. Para mim, os indivíduos são resultados de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado [...]. A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização. Uma coisa é a individuação do

corpo. Outra é a multiplicidade de agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente modelada no registro do social. [...] Parece oportuno partir de uma definição ampla da subjetividade, como a que estou tentando, para, em seguida, considerar como casos particulares os modos de individuação da subjetividade: momentos em que a subjetividade diz eu [...], momentos em que a subjetividade se reconhece num corpo ou numa parte de um corpo, ou num sistema de pertinência corporal coletiva (GUATTARI; ROLNIK, 2010, P. 40–41). Nessa perspectiva, uma observação relevante, não se está falando de uma subjetividade fincada na representação Moderna, em que a ideia de sujeito remetia a uma categoria fundadora, identitária. A ideia de subjetividade pressupõe uma maquinação, algo criado, produzido ou mesmo fabricado por várias determinações sociais, culturais, históricas, econômicas, políticas e que também faz parte de um campo de variação constante. Dessa forma, para além da ideia de um sujeito centrado, monolítico, produtor do conhecimento, Guattari e Deleuze pensam a ideia de subjetividade sem sujeito, fomentada por produção e modelada, sendo a mesma, transformada e adaptada.

6. Antonio Negri, interpretando os autores, diz que a significância “é a expressão do desejo” (Negri, 2010, p. 104).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; PARNET, C. (2004). **Diálogos**. Tradução: de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água editores.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. (1996). **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3**, Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34.

FOUCAULT, M. (1987). **Vigiar e Punir**. Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes.

GUATTARI, F. (1992). **Caosmose: um novo paradigma estético**; Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34.

GUATTARI, F.; RONILK, S. (2010). **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: RJ.

GIL GODINHO, A. (2010). **Como desfazer para si o seu próprio rosto?** São Paulo, SP: Cadernos

de Subjetividade. Publicação anual do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. p. 69–78.

NEGRI, A. (2010). Sobre Mil Platôs. In: **Revista Lugar Comum** (p. 95–112). Rede Universidade Nômade.

SOBRE A AUTORA

Maria dos Remédios de Brito é professora da Universidade Federal do Pará. Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Pará; Mestre e Doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba; Pós-Doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas.

PARTITURA >>> VALÉRIO FIEL DA COSTA

QUARTETO MÍNIMO

(para 2vnos, 1vla, 1Vc)

de Valério Fiel da Costa
São Paulo, Agosto de 2002

Instruções Preliminares:

- As partes individuais são independentes, podendo ser estudadas separadamente e só juntas no ensaio geral ou mesmo no momento da performance.
- Cada intérprete possui como material básico notas curtas (que possuem um ponto de staccato) e notas longas (que possuem uma linha de prolongamento).
- O andamento fica a critério dos músicos.
- Cada um dos Movimentos da peça utiliza o mesmo material, sendo que, para cada um, há uma instrução diferente sobre como abordá-lo:

1. NORMAL FLAUTADO: notas tocadas sul tasto (som flautado), sendo que as notas curtas devem conter um pequeno acento e um envelope dinâmico tipo barriga (<>) e as notas longas não devem ser tocadas com vibrato. O âmbito dinâmico deve ficar entre mp e mf;

2. SILENCIOSO RAREFEITO: notas tocadas sul ponticello, sem vibrato, sendo que as notas curtas não devem ser acentuadas e as notas prolongadas devem durar pelo menos o dobro do tempo que duraram no primeiro movimento. O âmbito dinâmico deve ficar entre ppp e p;

3. DESTACADO AGRESSIVO: notas longas tocadas com pizzArco ou com sfp < ff e notas curtas com

pizz normal ou bártok. Inserir silêncios tensos entre um evento e outro. O âmbito dinâmico deve ficar entre f e fff;

4. LIGADO SONORO: posição normal do arco, trocar notas curtas por notas longas e proceder com vibratos generosos. A articulação geral deve ser bastante legato podendo o intérprete realizar glissandos à vontade (notas curtas devem destacar-se pela duração relativa). O âmbito dinâmico é o mais amplo da peça e deve ficar entre p e f;

* Como os andamentos individuais são necessariamente distintos, ocorrerão defasagens entre os intérpretes, inclusive na passagem entre um movimento e outro. Cada parte possui um tempo em segundos obrigatório, ao final do movimento, seguido da instrução attacca para evitar soluções em bloco. Isso faz com que ocorra uma mistura de materiais respectivos a movimentos diferentes. A peça, porém, só deve concluir-se quando todos chegarem à sua nota final (depois das quatro repetições). Esta deve ser sustentada e, uma vez que se formar o acorde de quatro notas esperado, cada um deve realizar um decrescendo gradual até o silêncio.

Quarteto Mínimo

Violino I



Valério Fiel da Costa
São Paulo, agosto de 2003

Quarteto Mínimo

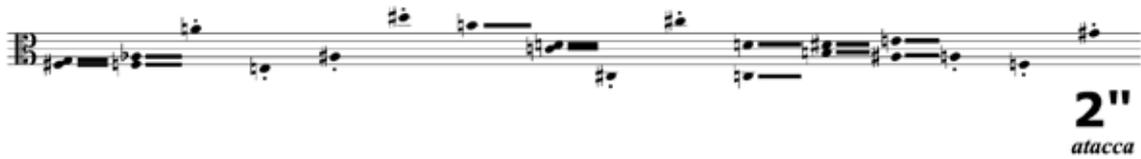
Violino II



Valério Fiel da Costa
São Paulo, agosto de 2003

Quarteto Mínimo

Viola



Valério Fiel da Costa
São Paulo, agosto de 2003

Sobre o autor

Valério Fiel da Costa possui graduação em Música (2000), mestrado em Música (2003) e doutorado em Música (2009) pela UNICAMP. Professor Adjunto Nível I do DEMUS do CCTA/UFPB, pesquisador frente ao laboratório COMPOMUS (composição musical). É líder do Grupo de Pesquisa "Estudos em (des)Territorialização da Performance". Lançou em 2016 o livro "Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical" pela Editora Prismas. Atualmente é coordenador do Programa de Pós Graduação em Música – PPGM/ CCTA/UFPB. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição musical, Musicologia e Estética, atuando principalmente nos seguintes temas: criação musical, análise morfológica, forma aberta e piano preparado.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905