

Urbano Palco

estudos de performances urbanas

Genilda Alexandria [orgs.]
Vânia Dolores Estevam de Oliveira [orgs.]



O difuso conceito de performances culturais abarca uma gama quase infinita de possibilidades temáticas, como nos ensina Richard Schechner (2006) ao pontuar que nem tudo que acontece é performance, mas quase todas as atividades humanas podem ser analisadas enquanto performances culturais. Por sua vez, **as cidades em suas múltiplas formas e dimensões**, comportam um cenário que envolve os elementos urbanísticos, como ruas, praças, avenidas, mas em verdade, é fruto de muitos outros detalhes e componentes. Constitui-se assim um organismo vivo, em **constante devir**, composta de corpos que a produzem, alteram e sofrem suas interferências; composta também de instituições e organizações formais e informais que causam nela outro tanto de modificações. Nessa perspectiva, o espaço urbano, tanto de grandes metrópoles quanto de pequenos núcleos urbanos próximos ao espaço rural, é analisado como **palco, cenário e contexto de performances culturais**, na perspectiva da teoria e da história da arte, da teoria e da história da arquitetura e do urbanismo, da sociologia urbana, da antropologia, da história cultural, e também do patrimônio, da memória social e da museologia.

Urbano Palco



Diálogos *Transdisciplinares* **em Educação**

Diretor da série:

Herlon Alves Bezerra

Comitê Científico e Editorial:

Caroline Farias Leal Mendonça; Leandro de Proença Lopes
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Redenção/CE, Brasil

Helder Manuel Guerra Henriques
Instituto Politécnico de Portalegre, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Portalegre, Portugal

Bernadete de Lourdes Ramos Beserra; Léo Barbosa Nepomuceno; Mariana Tavares Cavalcanti Liberato
Universidade Federal do Ceará – Fortaleza/CE, Brasil

Carlos Alberto Batista Santos; Juracy Marques
Universidade do Estado da Bahia – Brasil

Aline Lima da Silveira Lage
Instituto Nacional de Educação de Surdos – Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Carlos César Leal Xavier; Pablo Dias Fortes
Escola Nacional de Saúde Pública/Fiocruz – Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Ana Carmen de Souza Santana; Dilsilene Maria Ayres de Santana; Francisco Gilson Rebouças Porto Júnior
Universidade Federal do Tocantins – Palmas/TO, Brasil

Carlos Eduardo Panosso
Instituto Federal do Tocantins – Palmas/TO, Brasil

Edson Hely Silva
Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE, Brasil

Alexandre Franca Barreto, Eliana de Barros Monteiro, Marcelo Silva de Souza Ribeiro
Universidade Federal do Vale do São Francisco – Petrolina/PE, Brasil

Ana Patrícia Frederico Silveira, Ana Patrícia Vargas Borges, André Ricardo Dias Santos, Antônio Marcos da Conceição Uchôa, Bartolomeu Lins de Barros Júnior, Clécia Simone Gonçalves Rosa Pacheco, Cristiano Dias da Silva, Edivânia Granja da Silva Oliveira, Eduardo Barbosa Vergolino, Francisco Kelsen de Oliveira, Gabriel Kafure da Rocha, Juliano Varela de Oliveira, Márcia Farias de Oliveira Sá, Maria Alcione Gonçalves da Costa, Matheus Henrique da Fonseca Barros, Rodolfo Rodrigo Santos Feitosa, Sebastião Francisco de Almeida Filho, Tito Eugênio Santos Souza, Valter Cezar Andrade Júnior
Instituto Federal do Sertão Pernambucano – Petrolina/PE, Brasil

Urbano Palco

Estudos de performances urbanas

Organizadoras:

Genilda Alexandria

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

φ editora fi

Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Genilda Alexandria

Revisão: Olívia Saraiva Rodrigues

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. "This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série Diálogos Transdisciplinares em Educação — 24

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

ALEXANDRIA, Genilda; OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de (Orgs.)

Urbano Palco: estudos de performances urbanas [recurso eletrônico] / Genilda Alexandria; Vânia Dolores Estevam de Oliveira (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

183 p.

ISBN - 978-85-5696-467-0

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cultura; 2. Performances; 3. Arte; 4. Estudos; 5. Teatro; I. Título

CDD: 306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura e instituições

306

Sumário

Introdução.....	9
-----------------	---

Visualidades Urbanas

1	17
---------	----

Aspectos da construção de Brasília em letras de canções

Luciano Pontes; Sebastião Rios

2	51
---------	----

Uma cartografia dos protestos: performance e sensibilidades nas imagens das manifestações públicas na luta contra a extinção da Fundação Piratini (rádio e televisão)

Nádia Maria Weber Santos; Newton Pinto da Silva

3	79
---------	----

O inusitado pela cidade – performances culturais do Beco da Codorna

Genilda Alexandria; Vânia Dolores Estevam de Oliveira

4	107
---------	-----

Paisagem é invenção do olhar em ações performativas

Sainy C. B. Veloso

Cidade e Linguagens Artísticas

5	133
---------	-----

Performances e transgressão no Teatro Experimental do Negro

Luciene de Oliveira Dias; Jackson Douglas Leal Silva

6	151
---------	-----

A Expressão do Artista de Rua Através das Imagens no X Encontro Goiano de Malabares e Circo

Lua Barreto; Vânia Dolores Estevam de Oliveira

7	165
---------	-----

Um cinema entre as performances Desenleando conceitos

Wertem Nunes Faleiro; Lisandro Nogueira

Introdução

O Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais oferece em seu núcleo de optativas, a disciplina Performances Urbanas, que tem como escopo perscrutar os mistérios das performances nos espaços das cidades. O difuso conceito de performances culturais abarca uma gama quase infinita de possibilidades temáticas, como nos ensina Richard Schechner (2006) ao pontuar que nem tudo que acontece é performance, mas quase todas as atividades humanas podem ser analisadas enquanto performances culturais. Por sua vez, as cidades em suas múltiplas formas e dimensões, comportam um cenário que envolve os elementos urbanísticos, como ruas, praças, avenidas, mas em verdade, é fruto de muitos outros detalhes e componentes. A urbe, como nos diz Kevin Lynch (1960), “não é apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidades, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares” (p. 12). Constitui-se assim um organismo vivo, em constante devir, composta de corpos que a produzem, alteram e sofrem suas interferências; composta também de instituições e organizações formais e informais que causam nela outro tanto de modificações. Nessa perspectiva, o espaço urbano, tanto de grandes metrópoles quanto de pequenos núcleos urbanos próximos ao espaço rural, é analisado como palco, cenário e contexto de performances culturais, na perspectiva da teoria e da história da arte, da teoria e da história da arquitetura e do urbanismo, da sociologia urbana, da antropologia, da história cultural, e também do patrimônio, da memória social e da museologia.

Nesse sentido, na disciplina Performances Urbanas, são vistas as relações entre paisagem, práticas espaciais, significado, simbolismo, identidade, conflitos socioespaciais; enfim, os problemas, virtudes e questionamentos urbanos. O Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, interdisciplinar tanto em sua proposta e vocação, como na composição de seu corpo docente, também o é na procura e seleção de discentes em busca do Mestrado e Doutorado. As quatro turmas que cursaram a disciplina até a edição deste livro foram integradas por estudantes das mais diversas formações: professores e professoras de educação física, historiadores, artistas circenses, designers, músicos, atores e atrizes, dançarinos e dançarinas, arte educadores, produtores e produtoras culturais e também museólogas.

Os projetos de pesquisa desses discentes trouxeram temas ainda mais diversificados, versando sobre os artistas circenses de rua, as quadrilhas juninas, sobre Mercedes Baptista – a primeira bailarina negra do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro -, sobre as performances excludentes dos museus, o design e patrimônio urbanos, as folias de Reis de Goiânia e tantos outros. Essa diversidade apareceu nas discussões e debates em sala de aula e, sobretudo, nos trabalhos finais da disciplina que, quase sempre, contribuíram para aprofundamento das discussões a serem realizadas em seus respectivos textos de dissertações e teses.

Surge agora o momento de trazer a público alguns dos artigos produzidos ao longo das quatro primeiras edições da disciplina, as contribuições que trouxeram para o campo das Performances Culturais e para cada área de conhecimento específica de onde seus autores eram oriundos. Este livro que ora se apresenta é fruto desses exercícios de entrelaçamentos inter e transdisciplinares e reúne artigos elaborados entre 2013 e 2017 por alguns discentes, bem como por docentes do Programa que enfocam questões urbanas em suas pesquisas e que atenderam ao convite para contribuir com este trabalho.

Embora todos tragam o fenômeno urbano como fio condutor que os agrega, os textos aqui reunidos foram agrupados em dois eixos temáticos. O primeiro eixo – VISUALIDADES URBANAS – composto por quatro textos, enfoca a paisagem e a imagem urbana em suas múltiplas facetas. O segundo, que reúne três textos – CIDADE E LINGUAGENS ARTÍSTICAS – aborda as convergências entre a questão urbana e as diversas linguagens artísticas, seja pelo viés da música, do cinema, do teatro ou da cultura popular.

Já no primeiro eixo temático, o texto do Professor Luciano Pontes - doutorando e professor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG -, em coautoria com o seu orientador, Professor Dr. Sebastião Rios, e identifica aspectos da construção de Brasília em letras de canções, partindo do pressuposto de que a arte não é uma prática isolada, sendo, antes, construída pelo ser humano a partir da relação entre o artista e seu espaço. As letras foram analisadas sob a luz das performances culturais, por meio da discussão de conceitos como ritual, memória, identidade e espaço. A pesquisa comprovou que a música acompanha lado a lado o processo de urbanização pesquisado, dando voz a conflitos, interesses políticos, disputas de poder, sentimentos e até mesmo estados liminares.

O artigo da Profa. Dra. Nádia Weber, em parceria com o jornalista Newton Pinto da Silva, parte de imagens tomadas ao vivo e nas redes sociais, em atos de protestos dos servidores da Fundação Piratini (fundação estadual de comunicação pública do Rio Grande do Sul, gestora da TVE e rádio FM Cultura 107.7), que está em vias de extinção pelo governo do Estado, intentando estudar os processos pelos quais as performances dos gestos, dos corpos e das atitudes dos cidadãos nas referidas manifestações públicas relacionam-se a expressões humanas de luta e de embates e representam, num contexto contemporâneo de combate à onda reacionária que assola o país, rituais [culturais e sociais] de passagem.

O terceiro artigo, assinado pelas organizadoras deste livro, trata-se de um exercício de pensar o inusitado como performance urbana, observando processos de agenciamentos e atravessamentos

na cidade de Goiânia, pelo protagonismo do chamado Beco da Codorna, “que pode ser descrito como um espaço público, no limite do privado, plural, inconstante e desafiador da imobilidade que seria natural e correspondente aos artefatos imóveis”.

O artigo da Profa. Sainy Veloso, que completa o primeiro bloco temático deste livro, traz o tema da paisagem como invenção do olhar de seu criador; assim, as paisagens são frutos de olhares díspares de seus criadores, em diferentes temporalidades, não satisfeitos com as concepções instituídas e a concretude do mundo. Veloso sustenta sua afirmação analisando três obras de diferentes espacialidades e temporalidades: uma iluminura do Livro das Horas do Duque de Berry, da Idade Média, a obra Caixas, de Alexandre Liah, e a obra Horizonte pessoal de Odinaldo Costa.

O segundo eixo temático traz três artigos que abordam as questões urbanas a partir de diferentes proposituras e enfoques artísticos. O artigo, assinado pela Profa. Dra. Luciene Dias e pelo Professor Ms. Jackson Douglas Leal Silva, pontua que o habitar as cidades demanda a compreensão de corpos e espaços urbanos e em sua polifonia, multiplicidade e as escritas intertextuais há muitas ‘performatividades possíveis’. Os autores enfocam o Teatro Experimental do Negro (TEN como um fomentador de performances negras urbanas e, a partir de sua trajetória, defendem que a sua pedagogia foi transgressora na medida em que construiu verdadeiras comunidades de aprendizado. Seu texto recupera o papel do corpo negro na construção espacial e simbólica das cidades, constituindo-se também em uma tentativa de romper com o lugar imposto pelo racismo às pessoas negras no Brasil.

O artigo assinado pela Profa. Ms. Lua Barreto e pela Profa. Dra. Vânia de Oliveira, avalia de que modo os artistas de rua que participaram do X Encontro Goiano de Malabares e Circo, realizado em 2017, deixam transparecer nas imagens tanto suas visões de mundo quanto seus discursos artísticos. Nesse artigo, as imagens foram confrontadas com a fala dos artistas colhidas em entrevistas

semiestruturadas, feitas nas atividades de campo para a dissertação de mestrado em Performances Culturais, defendida em maio de 2017¹.

O texto seguinte vem da parceria entre o Prof. Dr. Lisandro Nogueira e seu orientando, Wertem Nunes Faleiro, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, e a partir da pesquisa sobre a vigência da “imaginação melodramática” no Cinema contemporâneo de Narrativa Clássica, sob o viés interdisciplinar das Performances Culturais, elencou as origens, a etimologia bem como os caminhos teóricos e práticos pelos quais o conceito de performances se desdobrou. Buscou desenlear o conceito e oferecer um esclarecimento que permita discernir como abrigar os estudos do Cinema de Narrativa Clássica entre as Performances.

Os sete artigos aqui agrupados oferecem um breve panorama das possibilidades temáticas oferecidas pela junção entre os estudos das performances culturais em consonância com fenômenos urbanos. Coexistem nas cidades as forças das temporalidades, das experiências vividas que gestam memórias palpáveis e ausências sentidas, da alteridade que se exprime em fronteiras visíveis ou invisíveis, ampliando sobremaneira os entendimentos possíveis dos sentidos dos territórios. Da mesma forma, nos estudos que se debruçam por sobre o espaço citadino, deixa-se esmaecer as bordas da disciplinaridade e, sob o guarda-chuva das performances urbanas, vemos a projeção e os desdobramentos do pensar urbano possível, indistinto, plural e diverso. Acreditamos que, sob esse espectro, muitas outras combinações são possíveis ao caminhar atento pelos espaços das cidades. Entremeio a narrativas da experiência urbana, esperamos que a leitura deste livro – como a metáfora do caminhar do *flanneur* – sirva de inspiração e motivação para percorrer, desbravar ou deflagrar outras tantas trilhas de conhecimento.

Bom passeio!

¹ Publicada em 2018 sob o título *Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas*, pela Editora Espaço Acadêmico.

Visualidades Urbanas

Aspectos da construção de Brasília em letras de canções

Luciano Pontes¹

Sebastião Rios²

Introdução

Os espaços urbanos são constituídos de características plurais, e segundo Lynch (1960, p. 11) "todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade [...]". Cada sujeito traz para esta relação seus próprios signos e significados que entram em contato com a subjetividade de outros indivíduos.

Segundo Santos (2007, p.33), as pessoas atribuem ao contexto espacial "significados, representações, desejos, sonhos que dão um sentido ao espaço para quem nele habita", ou seja, toda ação humana é carregada de subjetividade e significados que interferem diretamente no espaço. Não se pode negar a presença de memórias e identidades na relação dos múltiplos sujeitos com o espaço, e a identidade está diretamente ligada à construção das memórias, que

¹ Bacharel em Música com habilitação em Violino pela UFG (2005), mestre em Música pela UFG (2012), doutorando em Performances Culturais pela UFG. Professor assistente da Universidade Federal de Goiás /Escola de Música e Artes Cênicas. Violista do Quarteto Henrique Oswald. Membro da Associação Brasileira de Violistas.

² Bacharel em História, mestre em Literatura pela UnB. Doutor em Sociologia (UnB / Universidade de Innsbruck – Áustria. Professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais / UFG.

por sua vez legítima a identidade (FREITAS BORGES; CAVALCANTE JUNIOR, 2010).

O espaço geográfico constitui-se então como parte imprescindível no processo de identidade que não ocorre apenas historicamente, mas dentro de um contexto temporal e espacial, envolvendo dados materiais e simbólicos (MONDARDO, 2009).

Esta relação do ser humano com seu espaço nem sempre acontece de forma amistosa, mas muitas vezes de forma turbulenta e carregada de conflitos, disputas de poder, sentimentos, mobilizações, atos de silenciamento, afirmações, infrações de normas e até mesmo quebrando a unidade social dentro do espaço urbano. Assim, buscando entender como esses conflitos, disputas e rupturas aparecem em algumas letras de música, relacionadas com a construção de Brasília, buscamos apoio na teoria do drama social de Victor Turner (2015) para orientar este ensaio, tentando identificar os processos de rupturas, crises e restaurações que permeiam as ações humanas dentro do contexto espacial.

Com a mesma intenção, buscamos o conceito de ritual trabalhado por Schechner para ajudar a esclarecer o tema abordado. Segundo este autor, apesar de rituais acontecerem "em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados" (SCHECHNER, 2012, p. 70), espaços cotidianos podem se tornar espaços rituais, ganhando sentido na medida em que empregamos sobre eles nossas significações e sentidos construídos nas nossas relações interpessoais.

Nossa análise do contexto da construção de Brasília está focada na discussão das representações construídas em algumas letras de músicas produzidas neste período. A música pode oferecer importantes informações quanto às práticas humanas dentro dos espaços urbanos, como por exemplo: sobre o entendimento sócio-cultural a respeito das manifestações dramáticas relativas a um determinado espaço, sobre as imagens e memórias que configuram certos espaços, sejam rurais, urbanos, religiosos, entre outros.

Este ensaio objetiva, assim, identificar aspectos da construção e transferência da capital para Brasília em letras de canções brasileiras, partindo do pressuposto de que a arte é fruto de toda uma trama social carregada de significações que compõem os espaços onde está a sociedade (FISCHER, 1987).

Tomaremos o conceito de espaço como sendo aquele onde ocorrem as relações socioculturais e onde os sentidos das ações humanas são produzidos; o que envolve igualmente as mudanças no próprio espaço. Além disso, a noção de espaço é construída a partir do diálogo entre o objeto e o não objeto, o material e o imaterial, resultado da não separação entre ações e objetos. Neste sentido, não podemos desconsiderar a relação entre lugar e espaço, onde o primeiro orienta a compreensão da “forma pela qual o espaço se torna objetivo e visível” (MENEZES, 2000, p. 172).

Lily Kong (1995) enumerou cinco tendências principais de pesquisas que envolvem música e geografia. Castro (2009, p. 14) observa que a primeira estaria ligada à "distribuição espacial das formas musicais, atividades, artistas e personalidades". A segunda visaria "a exploração dos locais de origem musical e sua difusão, usando conceitos como contágio, relocação e difusão hierárquica". A terceira estaria associada à busca de se "delimitar áreas que partilham certos traços musicais, sendo que essa delimitação ocorre em várias escalas, tais como global e regional". A quarta tendência investigaria as especificidades identitárias de certos lugares a partir de letras de músicas e a quinta propõe possibilidades de estudo dos processos de identidade de um compositor relacionado com seu espaço. Neste ensaio, concentraremos nossos esforços na elucidação das duas últimas tendências.

A nossa intenção não é citar todos os aspectos que compuseram os processos de urbanização no Brasil, mas relatar apenas alguns que consideramos relevantes a fim de ilustrar imagens deste processo em letras de canções brasileiras. Concentraremos esforços em informações relacionadas à segunda metade do século XX, pois consideramos que boa parte dos

acontecimentos mais marcantes neste processo convergem para este momento, quando se efetiva a transferência da capital. Procuramos identificar canções, cujas letras pudessem nos fornecer informações que se conectassem de alguma forma com o assunto ora discutido.

Aspectos das relações dos indivíduos com o espaço

Lynch (1960, p. 11) cita que "todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e sua imagem está impregnada de memórias e significações". As memórias dentro do espaço urbano são construídas pela ação do cidadão frente àquilo que o cerca, seja transformando ou construindo. O autor ainda observa:

A cidade não é apenas um objecto perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas das mais variadas classes sociais e pelos mais variados tipos de personalidade, mas é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares (LYNCH, 1960, p. 12).

As pessoas que vivem dentro do espaço urbano não são simplesmente espectadores, conforme observa Lynch (1960), mas atribuem ao contexto "significados, representações, desejos, sonhos que dão um sentido ao espaço para quem nele habita" (SANTOS, 2007, p. 33). Estes significados são diferentes, pois os indivíduos são dissemelhantes nas suas percepções e formas de compreender e atuar no espaço:

Cada um constrói individualmente e coletivamente um significado do seu espaço conforme sua imagem e experiência cotidiana. Esses significados podem ser positivos ou negativos do urbano, que vão delineando o espaço social e concreto no qual vive hoje grande parte da sociedade. (SANTOS, 2007, p. 34).

Toda ação humana é carregada de subjetividade e significados que interferem diretamente no espaço. Neste processo bilateral de relação do ser humano com a cidade, Lynch (1960) observa:

Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte activa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é composto resultante de todos eles (LYNCH, 1960, p. 12).

A percepção íntegra da cidade torna-se complexa, pois cada indivíduo traz para a relação com o espaço urbano suas próprias significações, além da presença da mídia, dos gestores, dos três poderes que influenciam neste processo e, conseqüentemente, na forma com que o espaço é construído e percebido.

A partir do ponto de vista dos autores aqui discutidos, não podemos desvincular as memórias e identidades que se formam durante este processo de relação do homem com seu contexto. A identidade é um dos fatores primordiais para que um objeto tenha sentido na sua relação com o espaço, pois por ela é possível gerar imagens e memórias que produzem significados afetivos e emocionais ao observador. Raffestin (1993) citado por Silva (2013, p. 198) relata que "as relações de identidade e pertencimento ao lugar são desenvolvidas no processo de apropriação e territorialização do espaço, ou seja, quando se desenvolvem, neste local, valores ligados aos sentimentos e a sua identidade cultural e simbólica [...]". Adiante discutiremos mais sobre a relação de pertencimento do indivíduo com seu espaço.

A identidade está diretamente ligada à construção das memórias, que, por sua vez, legitima a identidade (FREITAS BORGES; CAVALCANTE JUNIOR, 2011). Não se pode negar a presença de memórias e identidades na relação dos múltiplos

sujeitos com o espaço, afinal "a cidade não está construída apenas para um indivíduo, mas para grandes quantidades de pessoas, com antecedentes altamente variados, com temperamentos diversos, de diferentes classes, como diferentes ocupações" (LYNCH, 1967, p. 123).

Dourado e Vargas (2013, p. 3) relatam que as identidades são responsáveis pela organização dos significados, pois dão a eles sentido, portanto, constituem-se "como fonte de mudanças, traduzindo anseios, lutas, novas rotas, outros rumos". Percebamos que as relações de poder estão presentes neste processo de construção da identidade dentro do espaço, manifestando-se na forma de conflitos e disputas, ações e sentimentos, mobilizações, silêncios, afirmações, etc.

Haesbaert (2007) observa que todas as relações de poder mediatizadas em um espaço produzem identidade pela sua condição de controlar ações dentro do contexto urbano, onde acontecem as experiências sociais que organizam o espaço.

O espaço de referência identitária refere-se ao recorte espaço-temporal, é onde se realiza a experiência social e cultural, onde se desdobram as práticas materiais (uso, formas de organização do espaço, produção, consumo, circulação) e as representações espaciais (simbolização, formas de significação) (DOURADO; VARGAS, 2013, p. 6).

Nota-se que as autoras consideram o espaço como o campo das relações humanas onde desenvolve-se toda a trama sociocultural. Considerando que os espaços são ocupados, construídos e transformados pelo homem, não se pode negar que a identidade promove um sentimento de pertencimento do indivíduo em relação a determinado espaço, conforme apontam Dourado e Vargas (2013):

A consciência socioespacial de pertencimento diz respeito ao sentido de pertença, dos laços de solidariedade, ao sentido de pertencer e de se reconhecer como ator/sujeito ou grupo em

relação a uma comunidade, a um lugar, a um território. Esse sentimento não é algo natural, mas é uma construção humana/social e, portanto, histórica, que se desenvolve a partir das práticas que são estabelecidas no território e das representações espaciais (DOURADO; VARGAS, 2013, p. 6).

O espaço geográfico constitui-se, então, como parte imprescindível no processo de construção da identidade que ocorre historicamente, dentro de um contexto espaço-temporal, envolvendo dados materiais e simbólicos, tornando, então, a identidade "aberta, múltipla, relacional, [...] um processo de produção, um ato performático e político, discursivo e narrativo, que pode produzir consentimento e ação" (MONDARDO, 2009, p. 134).

Neste processo de construção da identidade em um contexto espaço-temporal, a memória ocupa papel de destaque, especialmente por comparecer como elemento legitimador da identidade. Vejamos o que Nora (1993) escreve sobre memória:

[...] a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória instala a lembrança no sagrado [...]. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto (NORA, 1993, p. 9).

Notamos que tanto objetos materiais como bens imateriais podem ancorar memórias. Nora (1993, p. 21) considera que um lugar somente é "de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria [de lugar de memória] se for objeto de um ritual". Segundo o autor, este tipo de memória pode emergir de lugares considerados "mistos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel" (p. 22).

Neste contexto, Halbwachs (1990, p. 131) cita que memórias vão além do plano individual e não podem ser atribuídas unicamente ao sujeito, mas são frutos da sua relação com a sociedade, onde "as imagens habituais do mundo exterior são inseparáveis do nosso eu" e o "nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros". O autor ainda observa que "não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial [...]", é no espaço "que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças" (p. 143).

As imagens produzidas no mundo exterior – espacial – estão incrustadas no indivíduo e a memória individual está enraizada em diferentes contextos. Ela se transpõe de sua condição individual para "se converter num conjunto de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva" (LEAL, 2012, p. 3).

A memória individual é então construída a partir da relação do sujeito com grupos, e, posteriormente, atua dentro do próprio grupo na construção de uma memória coletiva; "não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio" (HALBWACHS, 1990, p. 133). Notamos que a relação do ser humano com seu espaço constitui-se de forma dialética, onde ele interfere, mas também sofre interferências.

A constituição da identidade e da memória passa pelo contexto no qual o indivíduo está inserido. Em cada contexto específico, os espaços são dotados de objetos materiais que podem ser quantificados e observados em um determinado período. Há de se destacar ainda, que os processos de construção de identidade em um determinado espaço e tempo também estão carregados de manifestações imateriais.

Além disso, a construção das memórias e identidades na relação ser humano x espaço nem sempre acontece de forma amistosa, mas, muitas vezes, de forma turbulenta e carregada de conflitos, disputas de

poder, sentimentos diversos, mobilizações, atos de silenciamento, afirmações, infrações de normas e até mesmo quebrando a unidade social dentro do espaço urbano. Neste enquadramento, o conceito de drama social de Victor Turner (2015) poderá nos auxiliar a compreender alguns aspectos da conjuntura de urbanização ocorrida no Brasil, principalmente a partir do século XX.

Ritual, lugar e memória

Turner (2015) observa que toda experiência social é carregada de significações, trazendo consigo muitas rupturas e fricções em relação a passado e presente. Contextos de atritos e rupturas são alguns dos sinais do drama de Turner que emerge da ação social na tentativa de separação ou junção entre dados do presente com alguns do passado. Ao longo da vida, todo o indivíduo já passou por processos de transformações provocados por eventos de ordem externa ou interna, que interferiram nos modos cotidianos de vida, como por exemplo, casamentos, funerais, entrada na escola, entrada no exército, formaturas, entre tantos outros.

Conforme demonstra Turner (2015), o indivíduo em todas as culturas necessariamente toma lugar de pertencimento em grupos, e muitos deles são considerados pelo autor como institucionalizados, por exemplo, a escola, a empresa, a família, a faixa etária entre outros. Alguns grupos são obrigatórios para o indivíduo, já outros são escolhidos por cada sujeito segundo seus gostos e interesses. Esta necessidade de organização humana em grupos gera conflitos, que são a base para o conceito de drama social do autor:

As pessoas tomam partido, formam facções, e a menos que o conflito possa ser isolado rapidamente dentro de uma área limitada de interação social, a tendência é a ruptura aumentar até coincidir com algum cisma dominante no conjunto maior de relações sociais relevantes ao qual os partidos em conflito pertencem (TURNER, 2015, p. 98).

Dentre os vários grupos que o indivíduo participa, seja de caráter social, político ou religioso, Turner (2015, p. 97) cita 'o(s) grupo(s) estrela' como sendo um dos principais na vida do sujeito, lugar onde o indivíduo geralmente "procura amor, reconhecimento, prestígio, autoridade e outros benefícios e compensações tangíveis e intangíveis". São estes grupos que também contribuem para que o sentimento de pertencimento a determinado espaço seja construído no indivíduo.

Nota-se que a experiência social é o grande fundamento da teoria de Turner, justamente por ser muito subjetiva e caracterizar-se por um campo passível de profundas reflexões. Ainda destacamos que a experiência vivida no drama pode modificar permanentemente o sujeito e até mesmo comunidades, instituições e grupos.

"O drama social se manifesta inicialmente com a ruptura com a norma, a infração de uma regra de moralidade, lei, costume ou etiqueta em alguma arena pública" (TURNER, 2015, p. 97). O drama surge justamente a partir de problemas e conflitos gerados pela falta de unidade, onde sistemas socioculturais manifestam-se cheios de contradições e embates em sua estrutura; Turner (2015) divide o drama em quatro fases: ruptura, crise, reparação e integração ou reconhecimento do cisma.

O drama se inicia com a ruptura a alguma norma, lei, costume ou regra que ameace a ordem social de indivíduos que fazem parte de um mesmo grupo, família ou comunidade, violando algum 'protocolo' que normatiza a relação entre os envolvidos. Então, instaura-se a segunda fase denominada de crise, expondo o conflito entre as partes incursas no processo. A ruptura tende a ampliar-se caso não seja utilizado na terceira fase, intitulada remediação da crise, certos mecanismos de ajuste e reparação, que podem variar de acordo com a profundidade e significado da crise. A última fase depende de como os líderes conduzirão o processo de pacificação e quais ferramentas serão utilizadas, podendo promover a reintegração do grupo envolvido ou consolidar-se a crise instalada entre os envolvidos de forma irremediável; estas ferramentas podem

incluir inclusive segundo Turner (2015, p. 99) a "performance de rituais públicos".

Nos interessa neste processo a fase liminar por ser provavelmente aquela que oferece mais possibilidades transformadoras para um indivíduo ou grupo, e conseqüentemente mais significações dentro do processo. A fase liminar, segundo Schechner (2012, p. 63), constitui "uma fase criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais". Ainda sobre esta fase o autor reconhece:

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isso-nem-aquilo, nem aqui nem lá [...]. Durante este tempo elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes de identidade. [...] durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes (SCHECHNER, 2012, p. 63).

A fase liminar fica mais evidente em rituais de passagem, onde o indivíduo é tirado de uma condição social anterior e inserido em uma fase de transição em que ele se sente entre dois papéis, nem parte da conjuntura passada e nem da presente, ficando desprovido da sua identidade que o identificava como pertencente a uma família, grupo ou comunidade. Nota-se que os rituais ganham importância dentro do drama social, principalmente por requerer dos envolvidos valores relacionados a sua forma de ver, sentir e se posicionar no mundo.

Schechner (2012, p. 70) relata que rituais acontecem "em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados". Porém, espaços cotidianos podem se tornar espaços rituais, principalmente se considerarmos que ritualizamos diariamente ações carregadas de sentidos e significações, que simbolizam transições entre várias atividades diárias desempenhadas por nós enquanto indivíduos. Os lugares tendem a sair da condição de meramente cotidianos na

medida em que são empregados sobre eles as significações e sentidos construídos nas nossas relações interpessoais.

Segundo Costa (2015, p. 103), quando determinados lugares, como igrejas, templos, entre outros, são submetidos a realizações rituais constantes, acontece sobre eles a construção de uma liminaridade. "Já quando se tratam de lugares com outras configurações cotidianas ocorre a ressignificação e o transporte destes que se transfiguram em lugares rituais", sendo que este transporte temporário ocorre apenas durante o ato ritual. Podemos afirmar que as significações empregadas sobre o espaço certamente tiram-no da condição de espaço meramente físico, onde eles passam a posicionar-se "na margem e no centro da sociedade. São periféricos e descolados da realidade cotidiana e por outro lado se colocam no centro das práticas simbólicas (p. 104)".

Não podemos ignorar a relação entre lugar e espaço, onde o primeiro oferece importantes informações sobre as ações praticadas no segundo. Ainda que uma ação ritual aconteça em determinado lugar, o espaço acaba ecoando sobre o indivíduo as marcas do ritual ali realizado, sendo "constituído por um ambiente integral onde todos os elementos estão conectados e tem uma razão de ser e estar" (p.104). O lugar ritual pode posicionar-se na contramão da estrutura social, revelando inclusive uma condição de antiestrutura em relação ao contexto.

A memória é outro componente que está imbricado no processo ritual que, por sua vez, pode criar, reforçar ou apagar memórias. Schechner (2012, p. 49) observa que "rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações". Não seriam apenas memórias superficiais, mas, segundo Costa (2015, p. 114), estariam no "corpo, nos objetos, nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ritual" e se manifestariam em "todos e em cada um dos elementos simbólicos, materiais e imateriais do ritual".

Na fase liminar, as memórias podem causar no indivíduo um sentimento de estranhamento em relação a determinado espaço e às

ações que lá acontecem, bem como promover uma condição de reconhecimento ou simplesmente as duas coisas, onde o sujeito não se sentiria pertencente ao seu lugar presente e nem àquele de origem. Segundo Costa (2015, p. 117), "a memória pode ser entendida como os ecos das ações rituais e que ressoam antes, durante e depois dos próprios rituais".

Essas reflexões de Turner e Schechner podem ser úteis na análise de fenômenos rituais que, de alguma forma, tem na sua base a execução e audição de música. Vilela (2011, p. 203) observa que "quase sempre a música está ligada a um ritual, seja ele sagrado ou profano". Neste contexto de rituais, dramas, memórias e espaço, a música pode nos orientar a obter informações em relação ao entendimento sociocultural de determinado espaço e a questões dramáticas que integram as relações entre grupos. A música como mediadora das relações humanas é fruto de uma construção social em contexto espaço-temporal.

A música e sua necessidade dentro dos espaços

Fischer (1987) cita que a arte nunca foi uma prática construída apenas pelo ser humano individualmente, mas é fruto de toda uma integração social, carregada de significações, que compõe os espaços da sociedade. As funções sociais desempenhadas pela arte ao longo dos tempos estão de alguma maneira presentes no âmbito social e são moldadas pelas relações que ocorrem dentro dos contextos socioculturais de cada época.

As inúmeras possibilidades e formas de expressão da arte e a sua capacidade de moldar as pessoas e se transformar, juntamente com o indivíduo no tempo e espaço, provavelmente se deve ao fato de ela estar incrustada nas ações da sociedade. "A arte [entretanto] não serve apenas para questões socioeconômicas e lazer, mas também pode instigar as pessoas a conhecerem a si mesmas, e a sociedade, para propor, ou não, mudanças" (CHAVES, 2011, p. 14). O artista não é um ser desconectado do mundo ou passivo em

relação aos seus acontecimentos, mas um espectador assíduo, participante, que observa e interage com os sujeitos nas suas relações com o mundo (MEDEIROS, 2005).

Neste contexto, entendemos que a música, mesmo com suas altas doses de subjetividade, pode reproduzir, a partir da relação do seu criador com a trama social que o cerca, questões extra sonoras como lembranças do espaço urbano ou rural, do passado, de pessoas, de ambientes, de situações rituais etc.

A música tende a acompanhar os processos de transformações presentes nos espaços, sendo produto da relação do seu criador com o contexto que o cerca, e "cada ritmo desenvolve uma dinâmica específica na relação entre distintos grupos sociais e seus interesses na formação de suas práticas e representações" (COELHO, 2004, p. 81).

Há de se observar que muitas vezes as sonoridades citadinas estão ligadas a questões visuais, como por exemplo a TV, o cinema, a internet, entre outros. Em linhas gerais, podemos afirmar que a dimensão sonora está ligada às ações que ocorrem no plano urbano:

[..] a dimensão sonora aparece muitas vezes em função da imagem, o que favorece um certo grau de dependência do som em relação à imagem. E isso nos leva a uma segunda situação, que é o fato de a música, na vida, aparecer sempre integrada a outras linguagens, seja a visual, seja a verbal, seja a da cena, seja a dos movimentos. Em suma, além da abstração inerente à linguagem musical em si, nosso meio social tende a colocar a música em espaços nos quais ela acontece em cumplicidade com outras linguagens e não de modo autônomo (NASSIF; SCHROEDER, 2014, p. 104)

Nota-se que a música pode ser produzida a partir de uma imagem, ou seja, determinado compositor pode sentir-se influenciado ou motivado para compor, inspirado em imagens que podem ser produzidas em outras formas de manifestações, seja visual, através de gestos ou movimentos. Torres (2010) cita que:

Os sons de um lugar, assim como a música, representam a paisagem e a cultura nela presente. A música retrata o lugar e seus valores, com sonoridades peculiares e elementos culturais, harmonizando e compondo parte da paisagem sonora (TORRES, 2010, p. 124).

Torres e Kozel (2010, p. 129) observam que "cada cidade, cada lugar tem sua identidade sonora, numa variação de sons entre um lugar e outro e também entre tempos e as culturas", sendo a identidade sonora construída a partir da matéria-prima sociocultural oferecida pelo espaço urbano. O compositor se posiciona dentro da sociedade de uma forma capaz de evocar, descrever, imitar e narrar seu contexto através dos sons.

O compositor com a 'pena esferográfica' em mãos consegue responder de várias formas as representações de identidades, memórias e imagens que compõem o espaço urbano, conseguindo retratar com notas musicais manifestações extramusicais inerentes ao cenário que o cerca. Desta forma, um compositor não tem como fonte inspiradora apenas suas próprias experiências individuais, mas também a "memória coletiva de sua comunidade ou seu povo" (CASTRO, 2009, p. 13).

Conforme discutido anteriormente, no espaço urbano ocorrem intensas trocas simbólicas entre indivíduos e objetos, fazendo emergir memórias passadas que atuam diretamente na construção identitária. Todos esses estímulos e trocas são compartilhados entre os sujeitos por meio de relações sociais, gerando signos e significados que interferem na construção da imagem cidadina. Neste contexto, "a cultura, a paisagem e o lugar concedem as bases para a construção musical, que em diferentes contextos assimilou os sons presentes no espaço [...] (TORRES; KOZEL, 2010, p. 128).

Ao analisar determinada composição, não se deve deixar à margem o contexto em que ela foi composta, bem como as questões que constituem a trama social na qual ela está inserida,

principalmente se levarmos em consideração o que escrevem Torres e Kozel (2010):

A música de um lugar pode oferecer ao estudo geográfico elementos para a leitura do compartilhamento e da construção da memória e dos símbolos nele existentes, visto que ela, segundo Carney (2007, p. 145), tanto reflete quanto influencia as imagens que as pessoas possuem de lugares e a forma como essas imagens mudaram significativamente as atitudes das pessoas para com esses lugares (TORRES; KOZEL, 2010, p. 128).

Nota-se, na passagem citada, como a música atua nas relações das pessoas com os lugares. Ela não está presente apenas como uma moldura, mas atua dentro da paisagem oferecendo elementos importantes que podem orientar análises de como as pessoas se relacionam com determinados lugares. Deste modo, a música oferece dados que podem orientar o estudo da identidade de determinado local.

Retomando as últimas duas tendências da relação entre a Música e Geografia citadas por Lily Kong, cumpre lembrar que Castro (2009, p. 14) relata que a quarta tendência estaria ligada à investigação do caráter e da identidade dos lugares a partir das letras das canções e a quinta, à exploração da "relação de identidade dos compositores com seu espaço", sendo que esta última estaria conectada às características da percepção de mundo do compositor, expressas através da melodia, da instrumentação, das letras, e às sensações ou impactos sensoriais transmitidos pela música.

A partir dessas sugestões analíticas, apresentaremos alguns aspectos socio-históricos e geográficos presentes em letras de canções que tematizam a construção de Brasília.

Aspectos do processo da construção de Brasília em letras de canções

O projeto de transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro para o Planalto Central foi fundamentado em justificativas diversas, que vão desde a tentativa de “resgate do 'Brasil esquecido' até as propostas de modernização da infraestrutura (produção de energia e indústrias de bens de capital) do país e de industrialização do setor produtivo de bens de consumo” (OLIVEIRA, 2006, p. 487). A ideia de transferência da capital – aventada desde os escritos de José Bonifácio, nos primórdios da independência política, passando pela constituição republicana de 1891 e o lançamento da pedra fundamental, em 1922, nos 100 anos da independência – começa a ganhar contornos mais nítidos nos idos de 1940, momento em que a questão da identidade da nação brasileira era um tema central no debate público.

Embora o então deputado federal Juscelino Kubitschek tenha votado pela transferência da capital para Araxá, no Triângulo Mineiro, na Assembleia Constituinte de 1946, a construção de Brasília comparece como meta síntese de sua plataforma desenvolvimentista durante a campanha presidencial de 1955, tornando-se um emblema do governo JK (1956 – 1960).

Em que pese o apoio de amplos setores da sociedade, a construção de Brasília teve também uma oposição barulhenta, na qual destaca-se a atividade do então deputado federal Carlos Lacerda – futuro governador da Guanabara (1960 – 1965) – e de seu jornal *Tribuna da Imprensa*³. Para os defensores da transferência da capital, no entanto, a construção de Brasília era vista como símbolo de planejamento e modernidade, significando, nesta ótica, “um ato de fundação do novo Brasil” (OLIVEIRA, 2006, p. 489,). O tipo de nacionalismo que o governo JK “queria construir e consolidar” na

³ A apresentação dos distintos discursos de modernidade envolvidos na transferência da capital extrapola o escopo do presente ensaio. Aos interessados, ver Magalhães (2011), Moreira (1998), Silva (1997).

sociedade – "nacionalismo patriótico" e "internacionalista" – encontrava em Brasília um emblema perfeito" (RODRIGUES, 1990, p. 39).

"A nova capital como que daria materialidade, anunciaria, por si só, o advento de uma nova era, de um "Brasil novo", como diria Juscelino ainda candidato a presidência" (RODRIGUES, 1990, p. 41). Os ideais de ocupação do interior do Brasil, bem como as propostas de trazer a modernização para o Planalto Central, considerada até então como uma região atrasada, compõem na letra da canção 'Rojão de Brasília', de Jackson do Pandeiro (1919-1982) e João do Vale (1934-1966)⁴: [...] Está ficando povoado / Todo o meu Brasil central / Riqueza, progresso e glória / Trouxe a nova capital.

O discurso de modernizar o Brasil passava ainda pelos convites feitos para que famílias e operários não apenas viessem ocupar e trabalhar na construção de Brasília, mas indiretamente era um chamado para as pessoas se juntarem ideologicamente ao projeto de modernização do país, que naquele momento subentende ter a nova capital como o maior símbolo. Na letra da canção 'Rojão de Brasília' percebemos também esta mensagem convidativa e incentivadora para quem desejar ir para Brasília: [...] Quem tiver de malas prontas / Pode ir que se dá bem [...]. E os autores, sinceros, deixam ainda um aviso aos homens: mas levem seu xodó, porque mulher lá não tem.

O engajamento no discurso modernizador representado pela participação na construção da nova capital tinha como contrapartida, para quem aderisse ao projeto, a promessa de uma melhora de sua situação econômica; promessa efetivada mais para os funcionários públicos que se mudaram do Rio de Janeiro para Brasília do que propriamente para os operários da construção civil. Esta promessa aparece em versos da marchinha carnavalesca 'Vamos pra Brasília', de Átila Bezerra (s.d.), Sebastião Gomes (s.d.) e

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKO9rO6YoRk>, acesso em 15 de outubro de 2018. Próximo do coco e do baião, o rojão é um ritmo dançante muito praticado no nordeste. Seu andamento faz lembrar também do maxixe.

Valdir Ribeiro (s.d.)⁵, gravado por Jorge Veiga, em 1958, que soava como um convite: Está na hora Emília / É agora Emília / Deixa o Rio / Vem comigo pra Brasília / A ideia não é má / Nasceu de JK / Então vamos pra lá / Que vai ser um chuá.

Com uma arquitetura que incluía superquadras, prédios homogêneos, parques, ruas largas e arborizadas, Brasília tornava-se um grande atrativo para imigrantes que lá se instalaram vindo de várias partes do país. Esta forma arquitetônica, considerada 'futurista' para a época, era também uma forma do governo começar a produzir novas imagens e memórias sobre os espaços urbanos brasileiros, que em muitos aspectos eram considerados carentes de modernização. Esta construção de imagens e memórias não estariam apenas no discurso ideológico, mas na prática, em todos os elementos simbólicos, materiais e imateriais na construção da nova capital. A intenção era que as marcas daquele processo ritualizador da construção de Brasília ecoassem sobre os indivíduos.

Há de se destacar também que foram empregados muitos significados e sentidos neste processo, tornando os espaços de Brasília um contraponto à realidade cotidiana da região Centro-Oeste, que era de não desenvolvimento. A transferência da capital do Rio de Janeiro para Goiás pode ser percebida como um processo liminar, cheio de dúvidas e indagações. A construção e transferência da nova capital se posicionava na contramão da estrutura social da região, constituindo o que Turner (2015) chama de antiestrutura em relação ao contexto sócio-histórico do Planalto Central, considerado por muitos habitantes da antiga capital – litorânea e sede da corte –

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2wO3LjPtXQ>, acesso em 15 de outubro de 2018. Lembrando o estilo musical das marchas tocadas pelas fanfarras militares, as marchinhas se popularizaram a partir do segundo quartel do século XX, especialmente nos salões de baile e nos desfiles de rua no carnaval. De melodias e letras simples, de modo a permitir o rápido aprendizado e reprodução, o estilo foi bastante utilizado para comentar acontecimentos cotidianos, tanto em sentido apologético como crítico, constituindo recurso artístico para a manifestação contra crises, problemas sociais e políticos.

um local pouco habitado e desenvolvido, dotado em grande medida de vegetação virgem inviolada e mesmo de índios selvagens⁶.

Observar a construção de Brasília como um ritual, nos faz perceber a divisão liminar de opiniões sobre a transferência da capital. Alinhados com o discurso de Carlos Lacerda, alguns cariocas clamavam contra a transferência, conforme percebe-se no samba 'Não vou pra Brasília' de Billy Blanco (1924-2011)⁷: Eu não sou índio nem nada / Não tenho orelha furada / Nem uso argola / Pendurada no nariz / Não uso tanga de pena / E a minha pele é morena / Do sol da praia onde nasci / E me criei feliz / Não vou, não vou pra Brasília / Nem eu nem minha família / Mesmo que seja / Pra ficar cheio da grana / A vida não se compara / Mesmo difícil, tão cara / Eu caio duro / Mas fico em Copacabana.

Neste processo de disputa de poder simbólico sobre a localização da capital, o Samba não fica de fora. Há que notar, entretanto, que embora o samba já fosse identificado como estilo nacional por excelência na época da construção de Brasília, a gravação de Billy Blanco, – com voz e violão e o recurso dos acordes alterados – se aproxima da bossa nova, que tem seu epicentro justamente nas praias de Copacabana e Ipanema; o que ajuda a compreender a recusa a abandonar o modo carioca – classe média / bossa nova / Copacabana-Ipanema – de vida, mesmo com a promessa de ganhos financeiros.

A imagem do planalto central que comparece na letra de Billy Blanco é a de um local atrasado, terra de índios e aldeias, de pouco desenvolvimento e nenhum conforto. Tal imagem foi enfatizada pelos opositores ao projeto de JK, de modo a criar uma percepção da região Centro-Oeste como um local inapropriado e incapaz de receber a nova capital federal. Percebe-se na letra que a recusa de

⁶ Esta percepção estereotipada condiz pouco com a realidade sócio-histórica de ocupação do Brasil Central desde o século XVIII e ignora, especialmente, a presença das fazendas na região e dos núcleos urbanos preexistentes à transferência da capital: Formosa, Planaltina, Luziânia e Santo Antônio do Descoberto. A este respeito cf. Bertran (2011), Magalhães (2011), Magalhães & Eleutério (2008).

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJsBRTnZ-50>, acesso em 15 de outubro de 2018.

alguns cariocas em vir para Brasília também estaria ligada às memórias dos espaços cariocas, associadas ao seu sentimento de pertencimento à ‘civilização’ e à ‘corte’, o que implica o reconhecimento do sujeito carioca em constante relacionamento com seu espaço. Este tipo de sentimento é construído e estabelecido, como vimos, de acordo com as práticas diárias do sujeito em seu cotidiano. Nota-se em uma parte da letra, forte ligação do carioca com os espaços praianos: E a minha pele é morena / Do sol da praia onde nasci. A antítese litoral desenvolvido / sertão atrasado serve ainda de véu para encobrir um tema desagradável aos cariocas, que não queriam perder o status de moradores da capital do Brasil (VIDAL, 2012). Desta forma, muitos compositores recalavam esta perda expressando seu preconceito contra o sertão.

A preocupação do carioca em perder uma parte significativa de sua identidade, associada ao carnaval, comparece na marchinha 'Nova Capital'⁸, de Aldacir Louro, Sebastião Mota e Edgard Cavalcanti: [...] Dizem, é voz corrente / Que em Goiás será a nova capital / Leve tudo pra lá, seu presidente / Mas deixe aqui o nosso carnaval / O carioca chora da lágrima cair / Se o reinado de momo / Também se transferir.

Este receio do carioca em perder o carnaval mostra como as manifestações culturais dentro de um espaço podem influenciar diretamente na sua identidade, pois é a relação do homem com os dados materiais e imateriais do contexto espacial que legitima determinada manifestação cultural.

A identidade carioca foi uma das questões fundamentais para que não houvesse uma identificação da parte de muitos cariocas com Brasília. Os sentidos que foram dados pelos opositores da construção e transferência da capital, geraram a percepção de um local inapropriado para receber a nova capital; local que muitos cariocas só conheciam pelas imagens e outros nem isso.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwSFV5cpBo0>, acesso em 15 de outubro de 2018.

Há de se destacar que o samba e a marchinha, como elementos musicais mais marcantes do carnaval carioca, faziam parte da paisagem sonora que representava a identidade daquele local. Tentar tirar o carnaval do Rio de Janeiro seria o mesmo que tentar apagar imagens e memórias que davam formas e contornos à cidade. Este grande clamor em torno da não saída da capital do Rio de Janeiro reflete as memórias individuais e coletivas que havia nos compositores em relação a sua terra – natal ou adotiva –, construídas não de forma isolada, mas dentro de um grupo "submetido à influência da natureza material [...]" (HALBWACHS, 1990, p. 133).

Já em Goiás, o espírito era o inverso, prevalecendo a receptividade da nova capital. É o que se percebe na canção de Zé Micuim, Goiá e Goiazinho (Trio da Amizade) intitulada 'Brasília'⁹:
Um dia um engenheiro / Teve um grande ideal / Trazer para o planalto / A capital federal / E foi então que surgiu / a Rádio Brasil Central / Fundação Coimbra Bueno / pela nova capital / O engenheiro Coimbra Bueno / Que tanto já tem lutado / Pra realizar este sonho / Que os goianos têm sonhado / O Palácio do Catete / Pra Goiás ser transportado / Será um feito de glória / Para este grande estado / Brasília, Brasília / O teu nome está guardado no coração / Brasília, Brasília / Quer dizer progresso e grandeza de uma nação / Brasília, Brasília / Tu és o sonho e a esperança de um povo bão / Brasília, seu nome é sonhado / por todos esperado / com grande emoção.

Esta guarânia, gravada em 1955, não apenas profetiza a transferência da capital para o estado de Goiás, como mostra a grande expectativa local pelo crescimento e desenvolvimento – um feito de glória que representaria o progresso e a grandeza de uma nação – e o engajamento de parte significativa dos goianos no movimento pela transferência da capital durante a campanha

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Mamy3vI8ZE>, acesso em 15 de outubro de 2018. A guarânia é um ritmo ternário de origem paraguaia, prontamente incorporado no repertório tradicional do cancionário caipira a partir de sua introdução na virada da década de 1930 para 1940.

presidencial de JK; movimento que teve justamente na Rádio Brasil Central um de seus fortes pontos de apoio.

Na comparação entre as canções, fica claro que a possibilidade da transferência da capital federal instaura uma diferença de perspectiva na construção das memórias de goianos e cariocas. De um lado, o 'Rojão de Brasília', a marchinha 'Vamos para Brasília' e a guarânia 'Brasília' se alinham com a defesa da transferência da capital e seus benefícios relativos ao desenvolvimento econômico do Brasil Central e da possibilidade de melhora de vida para os pioneiros. No lado oposto, a marchinha 'Nova capital' e o samba – bossa 'Não vou para Brasília' expressam os receios do carioca de perderem sua identidade ligada ao carnaval e suas desconfiças em trocar a civilização do litoral pelo atraso do sertão. Nos extremos dessa polaridade, a guarânia do Trio da Amizade traz uma percepção relativa ao passado, presente e futuro do Centro-Oeste diametralmente oposta daquela expressa na letra do samba / bossa nova 'Não vou pra Brasília', de Billy Blanco.

Aqui vemos em plena operação como os processos de construção das identidades configuram-se como responsáveis pela organização dos significados das crenças e ações de indivíduos e grupos, dando a eles forma e sentido.

Pensando a construção da nova capital e a transferência do poder político da nação para o planalto central no enquadramento teórico de um drama social, podemos perceber este momento como uma fase liminar de um ritual que envolve disputas políticas em torno da ideia da nação. Neste drama, o sentimento de estranhamento e não pertencimento a certo contexto é comum a cariocas e goianos. No caso dos cariocas, é notório que se ressentiam quanto a uma transformação – indesejada – da sua identidade e de sua forma de ser como 'cariocas', habitantes da corte, da sede do poder e da cidade paradigma dos valores e confortos da civilização. No outro polo, os goianos percebem também a transferência da capital como uma mudança – desejada – de sua identidade e veem a

transferência da capital como uma possibilidade de participarem de um modo central no processo de modernização do país.

A liminaridade, por ser um processo ambíguo, onde o sujeito não se sente nem 'lá e nem cá', costuma promover também um novo reconhecimento e uma nova identificação do sujeito com certo espaço urbano onde ocorrem determinados rituais. E isso fica evidente no empenho consciente dos goianos para sediar a construção de Brasília, identificada com o “progresso e a grandeza de uma nação”.

A disputa de poder é algo imanente ao drama social, conforme a formulação de Turner (2015):

Dramas sociais são, em grande medida, processos políticos, ou seja, envolvem concorrência por fins escassos – poder, dignidade, prestígio, honra, pureza – através de meios específicos e da utilização de recursos também escassos – bens, território, dinheiro, homens e mulheres' (p. 100).

No caso em que o drama gira em torno das disputas pela sede do poder político da nação, esse aspecto se torna ainda mais evidente. O Rio de Janeiro não queria perder o prestígio e a honra de ser o território sede da capital federal e Goiás, por sua vez, não desejava abdicar da chance de galgar à dignidade de lugar desenvolvido, próspero e atrativo, que adquiriria como sede do poder nacional e pedra angular da fundação de uma nova era.

Essa perspectiva de uma refundação do país evidencia-se nos ideais exaltados por JK em seus discursos em 'A voz do Brasil' relacionados à construção de Brasília':

Fundação de uma nova era; benefício de todos, conquista dos nossos imensos espaços interiores e de suas inexploradas riquezas, ocupação do imensurável e até aqui vazio interior do nosso território, ponte de comando de nossa viagem de conquista do oeste brasileiro e Brasília: fundamento da era industrial do nosso país [...] (RODRIGUES, 1990, p. 43).

Há de se considerar que a inserção dessas ideias no imaginário popular foi um processo progressivo que se deu ao longo do tempo. JK, dentro desse ritual transformador, posiciona-se na condição do que Turner (2015) chama de membros estrelas, que seriam:

[...] "os protagonistas, os líderes das facções, os defensores da fé, a vanguarda revolucionária, os arquirreformistas" [...] que seriam responsáveis por persuadir, influenciar e utilizar a força de convencimento nos processos de dramas sociais (TURNER, 2015, p. 101).

JK pode também ser visto neste processo como o que Schechner (2011) chama de um performer bem treinado para executar a performance que naquele instante objetivava transportar o povo brasileiro a uma nova e possível realidade; *expert* na manipulação da simbologia do poder, o presidente vai paulatinamente inculcando na mente da população a ideologia do nacional desenvolvimentismo, que se pautava pela necessidade de reformulação econômica e social, através da formação de uma imagem material e imaterial das grandes e rápidas transformações rumo ao progresso – rodovias, hidrelétricas, fábrica de automóveis –, que tem Brasília como símbolo e meta síntese do programa / slogan '50 anos em 5'. A impressão que nos dá é que, quando JK convoca as pessoas para construir e ocuparem Brasília, ele sabia exatamente que elas atribuiriam ao espaço urbano brasiliense "significados, representações, desejos, sonhos" (SANTOS, 2007, p. 33) que dariam um sentido àquele local. E suas imagens pessoais revelam a convicção de que esse sentido seria justamente aquele proposto pelo presidente, o grande comandante daquela epopeia.

Não somente os moradores e operários que lá se instalaram foram importantes para a construção das primeiras imagens cidadinas de Brasília, mas ainda os demais simpatizantes da ideia que contribuíram para criar uma percepção daquele projeto que atendesse os propósitos de JK. Filmada e fotografada por pessoas de renome internacional, durante o período da construção e em seus

primeiros anos como capital federal, esse esforço de divulgação dessa imagem envolve também inúmeras pessoas que não a conheciam diretamente.

Um objeto, ainda que não seja familiar para determinado sujeito, pode vir a sê-lo por, provavelmente, relacionar-se com algum estereótipo conhecido pelo observador (LYNCH, 1960). E as imagens produzidas da construção e da inauguração de Brasília propagaram, por todas as partes do país e também no exterior, uma representação capaz de familiarizar a nova imagem com o estereótipo desenvolvimentista que se formava naquele momento.

A partir do momento em que JK apropria-se de ideais que culminaram em um ritual de transformações dentro do território brasileiro, ele também interfere na identidade do país construída até aquele momento. Como essa identidade é fortemente ancorada na relação do sujeito com o seu espaço urbano, Brasília comparece como matriz geradora de um novo país: um novo homem em um novo espaço urbano.

Paralelamente à afirmação desta nova identidade, ocorre então uma tentativa de se apagar memórias e identidades ligadas a imagens territoriais formadas anteriormente: de uma nação atrasada, arcaica, rural e subdesenvolvida. Nesse contexto, a música seguiu seu caminho acompanhando como trilha sonora a transferência e implantação da nova capital, enfatizando, apagando, recriando, negando ou fortalecendo memórias, e descrevendo e dando voz e sentido às ações que compuseram o processo de construção e transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro para Brasília.

Considerações finais

O processo de construção e transferência da capital para Brasília constitui uma fonte de produção de memórias. A grande 'floresta de concreto' que hoje compõe os espaços brasilienses, apesar de serem dotadas de objetos imóveis, foi resultante da ação

humana dentro daquele contexto, projetando sobre os indivíduos da época marcas e sinais que se transformaram em memórias que, conseqüentemente, construíram neles um sentimento de pertencimento ou estranhamento em relação à nova capital.

Memória e ritual se entrecruzaram no processo da construção de Brasília. As memórias passaram por uma fase liminar no contexto de um ritual de refundação do país; ritual especialmente evidente para cariocas e goianos que tiveram suas identidades diretamente alteradas pelas mudanças em seus espaços urbanos e nas relações com os objetos materiais e simbólicos da cidade que deixou de ser a capital, no caso dos primeiros, e da que foi construída no Planalto Central, no caso dos segundos.

As memórias não são resultado da ação de um único indivíduo, mas é o produto da relação do indivíduo com os outros, com o contexto da sociedade, com o espaço urbano que projeta continuamente imagens do mundo exterior sobre o 'eu'. Nesse sentido, os espaços geográficos mineiro e goiano constituíram elementos primordiais no processo de construção da identidade das pessoas que viriam ali habitar. Confrontando as memórias de seus locais de origem, o espaço urbano escolhido para a construção da nova capital influenciou fortemente essas pessoas em relação à aceitação ou não do novo local.

Temos, entretanto, que considerar que a percepção de uma cidade é extremamente complexa e cada indivíduo pode apresentar sua ótica particular, pois cada um traz consigo suas próprias significações produzidas na relação com seu espaço de origem. Afinal, os significados produzidos sobre uma cidade podem ser positivos ou negativos e as percepções do indivíduo quanto a determinado espaço urbano podem ser múltiplas e, eventualmente, contraditórias.

Quanto à forma de abordagem do tema, defendemos que a teoria do drama social de Victor Turner pode nortear trabalhos que desejem investigar questões relativas à sociabilidade nos espaços urbanos, entendendo as atividades das pessoas como performances

urbanas cotidianas. As relações sociais acontecem normalmente em um tempo e espaço ritualizados. E a teoria de Turner pode facilitar a percepção de como os efeitos ritualísticos e performáticos atuam sobre determinado espaço e sobre quem o compõe¹⁰.

A teoria do drama social nos orientou na compreensão de alguns aspectos relativos à construção da nova capital, ajudando-nos a perceber de que forma ocorreram as experiências sociais neste contexto e seus eventuais processos liminares. A partir dos dados levantados sobre a transferência da capital, constatamos que a música permeou este processo de mudança da sede de governo, revelando imagens dos espaços goiano e carioca e atuando, em muitos momentos, como porta-voz de grupos sociais, expressando expectativas, insatisfações e descontentamentos nesse transcurso.

A identidade sonora de determinado cenário varia de acordo com o contexto sócio-histórico. A formação dos sons depende do que o espaço urbano oferece para o compositor, como se pode notar no ecletismo das músicas utilizadas neste trabalho. "Cada ritmo desenvolve uma dinâmica específica na relação entre distintos grupos sociais e seus interesses na formação de suas práticas e representações" (COELHO, 2004, p. 81). A grande variação da paisagem sonora de um espaço para outro faz emergir uma pluralidade de estilos, composições e letras. E a música atuou decisivamente nesses processos de (re)construção de identidades, trazendo à tona memórias antigas – apagando-as, modificando-as ou reafirmando-as – e trazendo elementos para construção de novas memórias e identidades.

As músicas e letras das canções oferecem valiosas informações sobre determinados contextos urbanos, principalmente se considerarmos que a música pode dar voz a conflitos, interesses políticos, disputas de poder, sentimentos, estados liminares rituais, rupturas, ou até mesmo a recomposição da unidade em determinada

¹⁰ No escopo deste ensaio, evitamos aprofundar distinções conceituais sobre 'ritual' e 'performance'. A este respeito ver Peirano (2006).

estrutura social. Nesse sentido, o estudo da música e das letras pode ajudar a entender o sentido das ações humanas, desempenhadas em determinado tempo e espaço, abrindo espaço para uma abordagem metodológica interdisciplinar que envolve música e performances urbanas.

No caso específico que nos ocupou neste ensaio, vimos que, no processo de construção e instalação da nova capital, a música comparece como um fio condutor, revelando o tom e o ritmo das práticas socioculturais nesses locais, bem como realizando a leitura da realidade por meio da lente do compositor e do intérprete, que participam das ações sociais no tempo e no espaço.

A comparação entre as canções selecionadas para análise mostrou que a mudança da sede do poder político da nação instaurou uma marcante diferença de perspectiva entre elas. De um lado, temos as canções alinhadas com a defesa da transferência da capital e dos benefícios gerais relativos ao desenvolvimento econômico do interior do país, além de apontarem as vantagens individuais que se apresentavam como promessas para os pioneiros. De outro, sobressai um sentimento de não pertencimento e certo repúdio em relação ao processo de construção da nova capital da parte de muitos cariocas que temem perder uma parte importante de sua identidade de habitantes da corte instalada no litoral “civilizado”.

Visto com certa distância histórica, passados sessenta anos do início da construção da capital, queda patente que parte dos receios dos cariocas era infundada, uma vez que algo de sua alma ligada à tradição do choro, do samba e das marchinhas de carnaval, com seu espírito irreverente, migraram para Brasília, onde entraram em contato também com outras tradições do país. Por outro lado, nem todas as promessas se cumpriram para os pioneiros que buscavam uma melhora de vida, notadamente para os candangos trabalhadores da construção civil, que logo foram alijados das benesses do novo espaço urbano do plano piloto. Além disso, o projeto modernizador preconizado pelos goianos não se mostrou

exatamente idêntico ao da sociedade central que se movia do litoral para o sertão e também muitos goianos foram alijados das benesses da modernidade que se instalou no Planalto Central. Tendência que é acirrada com a predominância da modernização conservadora que se acentua após o golpe militar de 1964. Mas isso já é outro movimento da sinfonia tragicômica da história.

Referências

- ADORNO, Theodor. A arte é alegre: In: PUCCI, Bruno et al. Teoria estética e educação. Campinas/Piracicaba: Autores Associados / Unimep, 2001. p. 11-18.
- ADORNO, Theodor. Prismas – Crítica, cultura y sociedad. Trad. de Manuel Sacristá. Madrid: Aguilar, 1984.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, Paisagem-matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, Lobato Roberto; ROZENDAHL, Zeny (Orgs.). Paisagens, textos e identidade. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- BERTRAN, Paulo. História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal. Do indígena ao colonizador. Brasília: EdUnB, 2011.
- CABRAL, Luiz Otávio. A paisagem enquanto fenômeno vivido. Geosul. Florianópolis, v. 15, n. 30, p. 34-45, jul./dez. 2000.
- CASTRO, Daniel de. Geografia e Música: a dupla face de uma relação. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul./dez. 2009.
- CHAVES, Bárbara Sant'ana. Arte e Função Social: Uma reflexão do papel do artista na contemporaneidade diante das problemáticas sociais levantadas na montagem "Os gatos morrem no asfalto", de André Amaro. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- CHELOTTI, Marcelo Cervo. Reterritorialização e identidade Territorial. Sociedade & Natureza, Uberlândia, v. 22, n. 1, p. 165-180, abr. 2010.

- COELHO, Frederico Oliveira. Espaço Urbano e Música Popular no Rio de Janeiro
Diálogos e conflitos. Acervo, Rio de Janeiro, v. 17, nº 1, p. 81-95, jan/jun 2004.
- COSTA, Grasielle A. Ritual Em Richard Schechner e Victor Turner: Aspectos De
Um Diálogo Interdisciplinar. 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado
Interdisciplinar em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes
Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.
- DOURADO, Auceia Matos; VARGAS, Maria Augusta, M. Entre Tradições E
Traduções: Identidade Territorial Nos Assentamentos De Reforma Agrária.
In: Seminário Regional Norte e Nordeste de Pós-Graduação em Geografia,
3., 2012, João Pessoa. Anais... João Pessoa: UFPB, 2013. p. 1-14.
- EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Trad. De Mauro Sá Rego Costa. Rio de
Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FERRARA, Lucrécia d'Alessio. Cidade, Imagem e Imaginário. Porto Alegre: Editora
da Universidade/UFRGS, 1997.
- FISCHER, Ernest. A Necessidade da Arte. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan,
1987.
- FREITAS BORGES, João Carlos de; CAVALCANTE JUNIOR, Ildemar Gomes.
Território, Identidade e Memória: Tramas conceituais para pensar a
pauisidade. In: Anais do X Simpósio de Produção Científica e IX
Seminário de Iniciação Científica. Terezina: UESPI, 2010, p. 1-10.
- HAESBAERT, Rogério. Identidades Territoriais: Entre a Multiterritorialidade e a
Reclusão Territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das
identidades). In: ARAÚJO, Frederico Guilherme B. de; HAESBAERT,
Rogério. (Org.). Identidade territórios: questões e olhares
contemporâneos. Rio de Janeiro: Acesso, 2007, p. 33-56.
- HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo: Vértice, Editora Revista
dos Tribunais, 1990.
- KONG, Lily. Popular Music in Geographical Analysis. Progress in Human
Geography, Colorado University, 19(2), p. 183-98, jun. 1995.
- KUBITSCHKE, Juscelino. 50 anos em 5: Meu Caminho para Brasília. Rio de
Janeiro: Bloch, 1974, 1976, 1978.

LEAL, Luana Aparecida Matos. Memória, Rememoração e Lembrança em Maurice Halbwachs. *Linguagem*. São Paulo, v. 18, p. 1-8, 2012.

LOPES, Jecson Girão. As especificidades de análise do espaço, lugar, paisagem e território na geográfica. *Geografia Ensino & Pesquisa*, vol. 16, n. 2, maio/ago. 2012.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fonte, 1960.

MAGALHÃES, Luiz Ricardo. *Sertão Planaltino: uma outra história de Brasília*. Curitiba: CRV, 2011.

MAGALHÃES, Luiz Ricardo; ELEUTÉRIO, Robson. *Estrada Geral do Sertão. Na rota das nascentes*. Brasília. Ed. Terra Mater Brasilis, 2008.

MEDEIROS, Maria B. *Aisthesis: Estética, Educação e Comunidades*. Chapecó: Ed. Argos, 2005.

MENEZES, Marluci. Do Espaço ao Lugar. Do Lugar às Remodações Sócio-Espaciais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 155-175, jun. 2000.

MONDARDO, Marcos Leandro. Identidades territoriais e globalização: a relação entre espaço, política e cultura no processo de des-reterritorialização. *Geo UERJ*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, p. 111-137, 2009.

MOREIRA, Vânia Maria Lousada. *Brasília: A Construção Da Nacionalidade: Um Meio Para Muitos Fins*. Vitória: EdUFES, 1998.

NASSIF, Silvia Cordeiro; SCHROEDER, Jorge Luiz. *Música e Imagem: Construindo Relações de Sentido*. *Leitura: Teoria & Prática*. Campinas, v. 32, n. 64, p. 99-114, jun. 2014.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. *A Problemática dos Lugares*. *Prog. História*, São Paulo, PUC-SP, (10): 7-29, 1993.

OLIVEIRA, Márcio de. O ISEB e a Construção de Brasília: correspondências místicas. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 2, p. 487-512, mai/ago. 2006.

PEIRANO, Mariza. *Temas ou Teorias? O Estatuto Das Noções de Ritual e de Performance*. Campos. Curitiba, v. 7, n. 2, p. 9-16, 2006.

- PIMENTEL, Carlos Eduardo.; GUNTHER, Harmut. Percepção de Letras de Músicas como Inspiradores de Comportamentos Antissociais e Pró-Sociais. *Psico*. Brasília, v. 40, n. 3, p. 373-381, jul/set. 2009.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: Formação e Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Georgete M. Ideologia, Propaganda e Imaginário Social na Construção de Brasília. Dissertação de Mestrado. 1990. 257 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília. 1990.
- SANTOS, Eliete Moreira dos. A Produção do Espaço Urbano e a Imagem da Cidade pelo Migrante Jovem. *Caminhos de Geografia*. v. 8, n. 24. Dez/2007. p. 33 - 45.
- SANTOS, Fábio Alexandre dos. Urbanidade e Salubridade na Cidade de São Paulo, 1911-1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., Londrina. Anais... Londrina: Editorial Mídia, 2005. p. 1-8.
- SASAKI, Fábio. O Legado de Problemas da Ditadura Militar no Brasil. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/blog/atualidades-vestibular/o-legado-de-problemas-da-ditadura-militar-no-brasil/>. Acesso em 03 de ago. 2017.
- SCHECHNER, Richard. *Antropologia e Performance de Richard Schechner*. Ligiéro, Zeca (org). São Paulo: Hucitec, 2012.
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. De 2011.
- SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A Construção de Brasília: Modernidade e Periferia*. Goiânia: EdUFG, 1997.
- SILVA, Michele Nascimento da. Identidade, Pertencimento e Sociabilidade no Espaço Urbano: Observações Sobre a Percepção dos Usuários do Bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 14, n. 34, p. 194-210, ago./dez. 2013.

TORRES, Marcos Alberto. Os Sons no/do Espaço: Fazendo Música, Pensando Geografia. In: Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações, 2., 2007, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2007, p. 1-13.

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. Paisagens Sonoras: Possíveis Caminhos aos Estudos Culturais em Geografia. R. RA´E GA, Curitiba, n. 20, p. 123 - 132, 2010.

TURNER, Victor. Do Ritual ao Teatro: A Seriedade Humana de Brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VIDAL, Laurent. As Lágrimas do Rio: O Último dia de uma Capital. 20 de abril de 1960. Martins Fontes, 2012.

VILELA, Ivan. Cantando a Própria História. 2011. 351 f. Tese de Doutorado - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

Uma cartografia dos protestos: performance e sensibilidades nas imagens das manifestações públicas na luta contra a extinção da Fundação Piratini (rádio e televisão)¹

Nádia Maria Weber Santos²

Newton Pinto da Silva³

Avant-propos

Partindo de imagens tomadas ao vivo e nas redes sociais, em atos de protestos dos servidores da Fundação Piratini (fundação estadual de comunicação pública do Rio Grande do Sul, gestora da TVE e rádio FM Cultura 107.7), a qual está em vias de extinção pelo governo do Estado, intenta-se estudar os processos pelos quais as performances dos gestos, dos corpos e das atitudes dos cidadãos nas

¹ Este texto é uma reflexão a partir do projeto de pesquisa homônimo que a primeira autora desenvolve no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da UFG, onde atua desde maio de 2018 como professora visitante. O segundo autor do texto é jornalista, Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS e é servidor concursado da TVE-RS há 19 anos, sendo convidado para escrever o artigo na qualidade também de depoente de uma das pesquisas que a autora desenvolve na Fundação Piratini, como Bolsista de Produtividade do CNPq. Sua colaboração como intelectual, mas também como peça fundamental da luta pela comunicação pública no Rio Grande do Sul, enriquece nossa escrita.

² Doutora em História pela UFRGS, Pós-doutora pela Université Laval, Quebec/Canadá. Bolsista de Produtividade do CNPq. Atualmente é professora visitante do PPGIPC da UFG.

³ Jornalista e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS. Servidor concursado no cargo de Repórter de Televisão da Fundação Piratini.

referidas manifestações públicas relacionam-se a expressões humanas de luta e de embates e representam, num contexto contemporâneo de combate à onda reacionária que assola o país, rituais [culturais e sociais] de passagem. Também será utilizado o depoimento de um servidor, que é o segundo autor deste texto, e que corrobora nossas análises, fazendo-se importante no contexto do Movimento dos servidores e em seus atos performáticos. Enquanto funcionário concursado da Fundação Piratini (FP), jornalista e repórter de televisão, ele vem acompanhando há anos as dificuldades para implantação do sistema público de comunicação, em seus entraves nos sucessivos governos estaduais. São reverses que envolvem desde a falta de recursos para a inovação tecnológica (característica constante dos meios de comunicação) até as armadilhas impostas pelos executivos estaduais na tentativa de transformar a comunicação de caráter público em meros veículos produtores do discurso oficial e estatal.



Figura 1

Movimento dos servidores da Fundação Piratini. Ângulo lateral. 26-12-2016

Fonte: Autoria e acervo da pesquisadora Nádia Maria Weber Santos



Figura 2

Movimento dos servidores da Fundação Piratini. Ângulo frontal. 26-12-2016
Fonte: Autoria e acervo da pesquisadora Nádia Maria Weber Santos

As figuras acima, 1 e 2, foram tomadas pela autora, em 26 de dezembro de 2016, no dia em que os servidores da **Fundação Piratini** foram impedidos de entrar para trabalhar no prédio das emissoras TVE e Rádio FM Cultura 107.7, após a votação na Assembleia Legislativa, do projeto de lei (PL 246) que autoriza a extinção da fundação, depois de 42 anos de funcionamento da televisão e 27 anos da rádio (completados em 2016). Eles estão com mordaças, no pórtico de entrada das emissoras e reivindicam poder ingressar em seu ambiente de trabalho, uma vez que, até aquele momento, tanto as demissões dos funcionários quanto a extinção efetiva da Fundação Piratini, previstas na lei então aprovada, teriam prazo de 180 dias para serem concretizadas e dependeriam dos trâmites burocráticos e trabalhistas que envolvem uma proposta como esta. A imagem desse ato de protesto é carregada de significados e demonstra, em sua materialidade performática, uma práxis de luta que atualiza dinâmicas coletivas e representa, no tempo presente, memórias de outras lutas.

Neste texto, intentamos pensar as imagens das pessoas (servidores e cidadãos da urbe) nas manifestações de luta contra as intransigências do governo, tomadas, aqui, enquanto performances

paradigmáticas de situações de lutas, que têm seus antecedentes em alguns mitos universais e rituais da humanidade. As imagens serão examinadas e analisadas pelos parâmetros teóricos e metodológicos apontados mais adiante, relacionados ao campo das Performances Culturais.

A Fundação Piratini como objeto de pesquisa acadêmica

Em 2014, a TVE – emissora inaugurada em 1974 e que deu origem à Fundação Piratini – completou 40 anos⁴. Este foi o mote principal para iniciar a senda de pesquisar a TVE-RS em diversas instâncias, que constituiu dois projetos de pesquisa anteriores: exame das fitas do acervo, que revelam a memória imagética e o patrimônio da sociedade gaúcha e brasileira – projeto da autora, com financiamento FAPERGS, já finalizado; e entrevistas (história oral) com pessoas direta ou indiretamente ligadas à emissora pública e depoimentos da população em geral em redes sociais, a fim de identificar as sensibilidades que este dispositivo de cultura proporciona às pessoas da cidade e do Estado – projeto da bolsa produtividade CNPq, em andamento⁵. Em ambos, foram

⁴ A emissora de rádio FM Cultura 107.7 Mhz foi inaugurada em 1989. O site oficial da fundação é: <<http://www.fundacaopiratini.rs.gov.br/>>. Já os sites das emissoras são encontrados nos seguintes links: <<http://www.tve.com.br/>> e <<http://www.fmcultura.com.br/>>.

⁵ O projeto de pesquisa *Uma cartografia dos protestos: performance, sensibilidades e arquétipos nas imagens das manifestações públicas na luta contra a extinção da Fundação Piratini (rádio e televisão)*, do qual extrai-se este primeiro artigo, é um desdobramento do projeto em andamento *A importância da TVE da Fundação Piratini como dispositivo de cultura e de sensibilidades para a memória da sociedade*, que foi apresentado ao edital PQ 2015/CNPQ e foi aprovado para receber *BOLSA de Produtividade em Pesquisa (PQ)*, com vigência de 01-03-2016 a 28-02-2019 (36 meses), onde se trabalha com fontes orais (depoimentos) e fontes da mídia social (rede sociais, Facebook e Instagram). Este, por sua vez, foi articulado com um outro projeto já finalizado, do qual a autora foi coordenadora, *Memória e Patrimônio da Fundação Cultural Piratini: o acervo audiovisual da TVE*, com financiamento Fapergs (edital PQG gaúcho 2014), também relativo à memória da TVE da Fundação Piratini, onde foram coletados dados nas fitas de imagens produzidas nos 42 anos de existência da emissora, que constituem o acervo audiovisual da TVE. Os produtos finais deste projeto, custeados pela FAPERGS, foram: um livro sobre a TV Pública no Brasil (*TVs Públicas: Memória de arquivos audiovisuais*, organizado por mim e por professora do PPG em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero de São Paulo, Dra. Ana Luiza Coiro Moraes, São Leopoldo: editora OIKOS, 2016), que conta com a colaboração de 38 pesquisadores experts na temática de IES brasileiras, totalizando 22

evidenciados e trabalhados aspectos da memória social e cultural da emissora, na sua relação com a comunicação pública, enfatizando a importância de seu acervo audiovisual como patrimônio da sociedade, bem como do papel de cidadania que exerce junto à comunidade de telespectadores gaúchos. O que foi feito até então em termos de pesquisa serve de referencial de contingência e base empírica para atual pesquisa, sendo que, neste artigo, dar-se-á ênfase ao campo das performances, analisando as imagens de protestos e de lutas que constituem o atual momento pelo qual passa a Fundação e suas emissoras de rádio e televisão públicas.

Explica-se: neste meio tempo das pesquisas acadêmicas citadas, desde 2015, surgiram boatos cada vez mais fortes sobre a possível extinção da Fundação Piratini, o que fez surgir um movimento capitaneado pelos servidores, chamado Movimento dos Servidores da TVE e FM Cultura. No atual governo estadual, existiu, desde seu início, uma ‘sombra’ em relação aos instrumentos de cultura de nosso Estado, tendo o atual governador Ivo Sartori, do PMDB, logo no início de seu mandato, em 2015, ameaçado extinguir alguns órgãos de cultura, bem como seus financiamentos, incluindo a TVE-RS e a FM Cultura 107,7. Além disto, não foram admitidos profissionais concursados recentemente, etc. Assim, desde o início de 2015, eclodiram vários movimentos dos cidadãos porto-alegrenses (a capital do RS, Porto Alegre, é a sede do Governo e também da emissora Fundação Piratini) em redes sociais e em manifestações públicas. Há muitas documentações disto em jornais do Estado, bem como em redes sociais.⁶ Note-se, também, que a

capítulos; um DVD (documentário) de imagens da pesquisa (*making off*) e do material coletado (DVD **O acervo audiovisual da TVE-RS – memórias de uma pesquisa em emissora pública**).

⁶ Por exemplo, há no Facebook (rede social amplamente utilizada no Brasil para manifestações de toda ordem, incluindo aquelas que são sérias reivindicações) um grupo aberto em prol da preservação da TVE, ameaçada de fechamento pelo governador do RS, Sr. Sartori, chamado Movimento para preservação da TVE e FM Cultura (grupo criado por artistas, intelectuais e defensores da comunicação pública), cujos conteúdos podem ser acessados no seguinte link <https://www.facebook.com/groups/793536650682242/>, acesso em 15 de outubro de 2018. Outra página que trata do tema foi criada pelos empregados públicos concursados, que atuam na Fundação

TVE tem sua transmissão veiculada para as principais cidades gaúchas, não somente para a capital. É com esta luta e as imagens produzidas por ela que este artigo ocupar-se-á.

Remontando, brevemente, ao início da emissora, para poder compreender melhor o que hoje acontece e a importância de pesquisas acadêmicas no âmbito da História, da memória, do Patrimônio e outras áreas do saber, como Performances Culturais, afirma-se que foram várias as lutas travadas para que ela permanecesse ativa e atuante na comunicação pública do Estado.

O início da TV brasileira remonta a 18 de setembro de 1950, quando a TV Tupi de São Paulo, PRF-3 TV, canal 3, foi inaugurada. Era a concretização do sonho de um pioneiro da comunicação no Brasil, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, o “Chatô”, que já controlava uma cadeia de jornais e emissoras de rádio, o grupo Diários e Emissoras Associados. A TV Piratini foi ao ar no dia 20 de dezembro de 1959, com sede em Porto Alegre, como uma das emissoras integrantes do grupo que ao longo da década de 1950 também inaugurou estações em Curitiba, Salvador, Recife, Campina Grande, Fortaleza, São Luís, Belém e Goiânia (STRELOW, 2009) e durou até 1980.

A TVE-RS atualmente está situada no mesmo prédio em que a TV Piratini fora instalada. Algumas lutas travaram-se, entre grupos e governo (principalmente nas décadas de 1960-70 do período ditatorial) para que as emissoras pudessem ter seus espaços de concessão garantidos pelo Governo.

A TVE foi criada em 1974 na Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS/PUCRS), a partir de um acordo do Governo do Estado com a instituição de ensino. Sua programação era voltada para a educação e servia de laboratório aos alunos do curso de Jornalismo (SILVA, 2008). Tendo ocorrido um incêndio nas

instalações da TVE na Famecos em 1980, a administração da emissora reivindicou o espaço pertencente à extinta TV Piratini, no Morro Santa Teresa (Avenida Corrêa Lima), local em que permanece até hoje. A TVE herdou da TV Piratini acervos filmográficos, torre e equipamentos. Mas em 1983, após uma reformulação e modernização tecnológica, um novo incêndio destruiu algumas instalações da TVE e todo seu arquivo de imagens, composto por “documentos produzidos pela emissora e por toda herança filmográfica da extinta TV Piratini” (SILVA, 2008, p. 26). Segundo este autor, a maioria das latas de filme foi queimada e o restante foi depositado nos porões do prédio principal da TVE, onde permaneceram até a década de 1990, quando então, num repasse, os equipamentos, filmes e fitas do incêndio foram levados para o Museu de Comunicação Social Hypólito José da Costa, onde permanecem até hoje, muitos em precário estado de conservação. O acervo atual de fitas da TVE data, portanto, do início dos anos 80 e é constituído por 16 mil fitas em formatos diversos (U-Matic, DVCpro, VHS e DVD, entre outras mais antigas, como as Quadruplex, mas que não há equipamentos para visualização).

Muitas outras transformações aconteceram na TVE, como a transmissão a cores em 1983, a interiorização do sinal para outros municípios do Estado, a reformulação (nos anos 1990) da estrutura organizacional (passando a chamar-se Fundação Rádio e Televisão Educativa) e a realização de um acordo de cooperação técnica com a Fundação Padre Anchieta de São Paulo – TV Cultura, que propiciou a troca de programas entre as grades de programação (SILVA, 2008, p. 28) e, mais recentemente, a migração para o sinal digital em 2015.

Seu percurso histórico é, assim, permeado por lutas políticas, entraves institucionais, incêndios, inúmeras mudanças de grades de programação, passagem do sinal analógico para digital (muito recentemente) e presidências que trocam a cada 4 anos com os governos eleitos – e, portanto, está em constante altos e baixos, conforme os governos, que indicam os presidentes (‘trocas’ políticas, como todos sabem) e os cargos comissionados (CCs), estes nem

sempre ligados às áreas da comunicação ou cultura. Há um Conselho Deliberativo⁷, criado em 1995, formado por representantes da sociedade civil e entidades, mas que nem sempre consegue ter voz ativa em determinadas deliberações. Foi a partir da criação deste conselho que a TVE-RS passou a se denominar televisão pública (TORVES, 2006). Há, também visivelmente, um constante conflito entre os servidores concursados e os funcionários CCs, pois estes últimos exercem cargos importantes, como direção de programação, direção de projetos especiais, setor de Marketing, entre outros e nem sempre tem o conhecimento do *métier*.

Mais recentemente, em novembro de 2016, o governador Sartori (PMDB) enviou para votação na Assembleia Legislativa (AL) os projetos-lei (PLs 246, 240 e 301) de extinção de nove fundações públicas do RS (ligadas à cultura, ciência, pesquisa, saúde e tecnologia⁸), alegando necessidade de enxugamento de gastos no Estado (dentro de uma votação maior, do pacote de ajustes fiscais) - e prevê a demissão de aproximadamente 1200 funcionários, entre servidores e cargos de comissão. O PL 246 (que incluía a Fundação Piratini) foi aprovado por 30 a 23 votos na AL. Este processo ocasionou uma grande disputa entre os servidores, a sociedade e o Estado e seus governantes, culminando em dias de guerra na Praça da Matriz em Porto Alegre, dias estes que antecederam a noite da votação do pacote na AL, 21 de dezembro. Desde os meados do segundo semestre de 2016, foram criados movimentos para preservação da Fundação

⁷ O Conselho Deliberativo é um órgão colegiado representativo da sociedade civil envolvido com a gestão cultural e comunicação pública, regulamentado no Estatuto da Fundação Piratini. O Conselho Deliberativo mantém uma página na rede social Facebook para divulgar suas ações e deliberações aos telespectadores e sociedade, através do seguinte link: <<https://www.facebook.com/Conselhofundacaopiratini/>>, acesso em 15 de outubro de 2018.

⁸ Fundação de Ciência e Tecnologia (Cientec); Fundação Piratini (que mantém a TVE e a FM Cultura); Fundação para o Desenvolvimento de Recursos Humanos (FDRH); Fundação de Economia e Estatística (FEE); Fundação Estadual de Pesquisa Agropecuária (Fepagro); Fundação Estadual de Produção e Pesquisa em Saúde (Fepps); Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (FIGTF); Fundação de Zoobotânica (FZB); Fundação Estadual de Planejamento Metropolitano e Regional (Metroplan). Ver detalhes em <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2016/11/governo-extingue-nove-fundacoes-e-reduz-numero-de-secretarias-no-rs.html>>. Acesso em 16/07/2017.

Piratini por parte dos servidores e as redes sociais (principalmente *Facebook*) ficaram repletas de imagens, depoimentos, notícias, gritos de embates – a grande maioria contra a extinção da Fundação Piratini. Alguns atos-shows-debates foram organizados pelos artistas e intelectuais da capital, principalmente em duas praças públicas relevantes da cidade (Parque Farroupilha/Redenção e Praça da Matriz, onde ficam as sedes dos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário) e mobilizaram milhares de pessoas.

O foco do artigo ora apresentado são as manifestações públicas desta luta travada entre os servidores e a sociedade gaúcha (com seus artistas, intelectuais e população em geral) contra os desmandos do governo e a possível extinção, porém privilegiando a produção e a leitura de imagens em seus aspectos performáticos, arquetípicos e atuais.

Cabe ressaltar, ainda, que os servidores das Fundações em vias de extinção utilizaram seus direitos de cidadãos e de profissionais e acionaram várias instâncias do judiciário gaúcho (TRT, MPT, MPC, TRF, MPF), as quais deram pareceres e sentenças favoráveis a eles e foram contrárias ao governo em relação às extinções e às demissões. Portanto, as Fundações ainda existem e seus servidores foram recolocados em seus cargos desde janeiro de 2017, não tendo ocorrido a demissão em massa, conforme planejavam os PLs, apesar da intenção do governo manifesta em sucessivos recursos judiciais e rodadas de negociação com sindicatos mediadas pelo TRT. Mas a luta não parou e os movimentos seguem atuantes e em frequentes atos de protestos e de manifestações públicas, veiculadas pela internet e suas redes sociais e realizadas, no concreto, em praças públicas da capital gaúcha, em frente a órgãos públicos do judiciário, em eventos coletivos da cidade, entre outros.

Partimos do seguinte questionamento: de que forma a luta dos servidores da Fundação Piratini (FP) - TVE e Rádio Cultura FM - cria imagens de embates coletivos e se tornam práticas simbólicas de resistência? Tentamos compreender se as práticas empreendidas pelos movimentos de protesto dos servidores da FP e suas

performances têm influenciado a opinião pública e, mais, as estratégias de poder do governo. E, ao final, refletimos sobre como as teorias das Performances Culturais poderiam colaborar para pensar as lutas sociais do momento.

Performances e imagens – Algumas discussões teóricas

O objetivo geral deste texto é expor uma primeira aproximação com o tema das Performances Culturais na sua relação com os atos de protestos, que podem ser identificados como performances coletivas de atos de resistência e ou como rituais sociais e culturais de passagem na sociedade contemporânea.

A noção de representação permeia este artigo no que tange ao estudo de imagens de performances. Imagens são narrativas que se prestam à decifração e atestam/representam a passagem do homem através das épocas, re-apresentam o ausente (CHARTIER, 1998). Neste sentido, as imagens fornecem rastros do presente ou do passado e, fixas ou em movimento, são um tipo de linguagem cuja finalidade é comunicar. Dotadas de sentido e produzidas por ações humanas intencionais, as imagens partilham com outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas e dotadas de sentido, são ações humanas dotadas de significação. “Imagens são representações da realidade que se colocam no lugar das coisas, dos seres, dos acontecimentos do mundo. É da natureza da imagem oferecer-se à contemplação, dando-se a ver.” (PESAVENTO, 2008, p. 100). Na função de representação do real, contudo, uma imagem porta significados somente quando nela incide o olhar humano, que já traz consigo outras imagens, do “arquivo da memória”, de seu “museu imaginário”.

O estatuto da imagem enquanto “acontecimento visual”, qualquer que seja ela, transforma-a em “vestígio ou fragmento de verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.58). E este é o motivo pelo qual uma imagem, mesmo deteriorada “devido ao seu contato com o real (como testemunho ou imagem de arquivos), e por pouco que

se tenha tornado possível conhecê-la ao relacioná-la com outras fontes (como montagem ou imagem construída), ‘salva a honra’, isto é, salva pelo menos do esquecimento, um real histórico ameaçado pela indiferença”. (p.226).

Ainda, seguimos Didi-Huberman (2010) quando refere que uma imagem autêntica deveria dar-se como uma imagem crítica, uma imagem ‘em crise’, que critica a própria imagem e nossa maneira de vê-la. Remontando ao aspecto da ‘aura’ em Walter Benjamin, afirma também que o ‘tesouro simbólico’ surge no momento da visão da imagem que nos olha a cada momento do ver. “Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente ‘singular’ a partir de um objeto visível, por um lado ela o faz literalmente ‘aparecer’ como um acontecimento visual único, por outro, o transforma literalmente.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150)

Assim, será a partir deste estatuto da imagem como “acontecimento visual”, e na dialética da representação/vestigio/fragmento com um real histórico, que tomaremos as imagens dos atos de protestos e resistência dos servidores e da população porto-alegrense na oposição aos atos governamentais como imagens críticas.

E, na medida em que as imagens são tidas como testemunhos imediatos da memória, neste caminho é que buscaremos estudar a sensibilidade a partir do ponto de vista de quem trabalha na emissora que está sensibilizada com a possibilidade de fechamento da Fundação Piratini.

No que tange às sensibilidades dos envolvidos, em relação à comunicação pública, principalmente nestes momentos de embates, uma passagem do texto de Pesavento (2005)⁹, sobre o trabalho com as sensibilidades na História, vem ao encontro do que se pretende dizer: “[...] mesmo as sensibilidades mais finas, as emoções e os sentimentos, devem ser expressos e materializados em alguma

⁹Referência na web, sem página. PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, Puesto en línea el 04 febrero 2005, consultado el 14 abril 2013. Disponível em : <<http://nuevomundo.revues.org/2292>>.

forma de registro passível de ser resgatado pelo historiador”. Para esse último, assim, a narrativa – aqui, no caso, a narrativa dos atos de protesto enquanto performances – deve se fundamentar nas “marcas de historicidade”, deixadas pelas fontes ou pelos registros de algo que aconteceu um dia “e que, organizados e interpretados, darão prova e legitimidade ao discurso historiográfico”.

Como enfatizam Bauman e Briggs (2006) é importante ao campo das Performances dar atenção ao contexto sociocultural da performance examinada, salientando como a organização poética (diríamos ‘sensível’ do ‘evento’) “extrai discursos de certos eventos de fala e explora sua relação com uma diversidade de contextos sociais”. (BAUMANN E BRIGGS, 2006, p. 190)

A poética dos corpos, em seus atos/estados de luta, como evidenciam as imagens aqui analisadas, permitem que os vejamos em seu caráter vivo e mutante como suportes das imagens dialéticas que possuem, intrinsecamente, um saber. (ROYO, 2015)

Em uma sociedade contemporânea caracterizada por discursos esgotados em seus cenários espetaculares e midiáticos, a extinção da Fundação Piratini – responsável por dois veículos de comunicação pública, a TVE e a FM Cultura (que propõem a discussão de temas que não estão presentes nas emissoras privadas) – configura-se no silenciamento de um importante espaço emancipatório de comunicação da sociedade gaúcha. Assim, entendemos as manifestações e os atos de protestos dos servidores como meios de expressão e organização performativa que dão voz à opinião pública contrária à extinção. Interessa-nos visualizar tais manifestações como rituais coletivos de participação cidadã e práticas simbólicas de resistência (DIÉGUEZ CABALLERO, 2007).

Cartografando os protestos: Os primórdios da luta¹⁰

O dia 21 de dezembro de 2016 foi um divisor de águas para o movimento dos servidores da TVE e FM Cultura e das demais oito fundações atingidas pela votação, na AL, das leis que autorizaram a extinção das instituições, com base na proposta apresentada pelo executivo estadual do governo de José Ivo Sartori. Durante toda daquela quarta-feira, nós, os funcionários concursados das fundações estaduais, acompanhávamos perplexos o desenrolar dos tristes acontecimentos. Há quase um mês, estávamos acampados na Praça da Matriz de Porto Alegre para denunciar o desmantelamento de importantes instituições que prestam serviços essenciais à sociedade gaúcha nas áreas da cultura, comunicação, ciência e tecnologia.

Especificamente, na Fundação Piratini, começamos a articular e tornar públicas nossas preocupações sobre o futuro das emissoras de comunicação (TVE e FM Cultura) a partir de maio daquele ano, quando criamos e colocamos no ar nossa página oficial na rede social Facebook. Naquele momento, já havia rumores extraoficiais de que o governo Sartori planejava tomar medidas para modificar o caráter público das emissoras, fato que preocupou o conjunto de funcionários e respectivos sindicatos dos jornalistas e radialistas.

Curiosamente, no final de março do ano anterior (2015), durante as festividades de 41 anos da TVE e 26 anos da FM Cultura, o governador Sartori compareceu ao estúdio da emissora, em um concerto especial de aniversário oferecido pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, e desejou “vida longa à TVE e à FM Cultura”. Pouco mais de um ano depois, o mesmo governador anunciou em uma entrevista coletiva o pacote de medidas e projetos de lei que propunham a extinção das nove fundações estaduais já citadas neste

¹⁰ Especialmente o conteúdo desta seção configura-se, também, em um depoimento do segundo autor deste artigo que, além de intelectual na área do Teatro e das Performances, é, como já referenciado acima, jornalista e servidor concursado da TVE-RS e que teve participação ativa na luta a que nos referimos.

artigo. Como se não bastasse a incongruência entre o prometido anteriormente (“vida longa à TVE e à FM Cultura”) e o novo discurso (o projeto de extinguir as emissoras), o absurdo da situação ganhou pinceladas que beiram o sadismo quando o governo solicita à direção da Fundação (formada por cargos de confiança - CCs) que a coletiva de imprensa fosse transmitida ao vivo pela TVE. Com isso, os próprios servidores concursados das emissoras tiveram que cobrir o anúncio da intenção do governo de extinguir a fundação na qual trabalhavam e, o mais grave do ponto de vista pessoal, a futura demissão do quadro funcional (mais de 1.200 pessoas em todas as instituições atingidas pelo pacote).

De maio de 2016 até o final de dezembro do mesmo ano, o movimento dos servidores e dos sindicatos saiu à luta. Tal movimento buscou mobilizar todos os setores da sociedade e recebeu apoio institucional de dezenas de entidades de todas as áreas (professores, universidades, associações de classe, artistas, intelectuais e abaixo-assinado da população em geral). Para dar conta do trabalho que se fazia necessário, informar à população sobre a importância das emissoras (função educativa, registro da memória cultural, tradução de sensibilidades, alteridade, da diferença e de identidades, etc.), os servidores se dividiram em diversas frentes e grupos de ação: político, comunicação, produção e realização de eventos, entre outros.

Artistas e intelectuais gaúchos e de todo o país enviaram vídeos, publicados na página do movimento, com depoimentos defendendo a continuidade das atividades desenvolvidas pela Fundação Piratini. Os funcionários responsáveis pela articulação política, com o apoio de artistas e intelectuais de destaque do RS, visitaram o gabinete de cada deputado estadual, apresentando a farsa dos números divulgados pelo governo sobre a economia nas contas públicas, a inexistência de estudos prévios que sustentassem as extinções e a falta de planejamento sobre como seriam executadas

as funções das referidas fundações após o seu fechamento, caso aprovado pelo Legislativo.¹¹

Os servidores do grupo de comunicação, com o apoio dos funcionários envolvidos com a realização de eventos, ainda no primeiro semestre de 2016, lançaram o slogan “Salve Salve TVE e FM Cultura” em eventos públicos, shows e redes sociais. O slogan imediatamente conquistou cidadãos e entidades contrários ao projeto de lei que previa o encerramento das entidades. O setor de produção confeccionou camisetas, pirulitos, informativos, *folders* e outros materiais de divulgação que foram distribuídos à população ao longo do ano. Enquanto isto, a página do Movimento dos servidores da TV e FM Cultura (que na data da realização deste artigo tem cerca de 11.500 seguidores) publicou notícias, informativos, fotos, vídeos e manifestos que foram compartilhados sucessivamente pelos seguidores, gerando um envolvimento de público que garantiu a visibilidade das ações.

No entanto, a participação massiva da comunidade gaúcha que se comprometia com a continuidade das atividades da Fundação Piratini, mantendo o caráter público e constitucional das emissoras, não sensibilizou a maioria dos deputados que compõem a base do governo e que votou pela extinção das instituições. Em oposição ao que demonstrava a opinião pública naquele momento, os deputados que integravam as bancadas de apoio ao executivo decidiram seguir a orientação dos líderes partidários. O lamentável resultado frustrou a todos nós que passamos aquela madrugada do dia 21 na Praça da Matriz e que, durante a semana de votação, protestamos em frente às sedes dos poderes executivo, legislativo e judiciário estaduais, enfrentando a repressão policial e bombas de efeito moral, apesar do caráter pacífico das manifestações.

Toda esta situação e a reprovável vitória dos projetos de lei do governo Sartori obrigaram a uma mudança de rumo das ações do

¹¹ A página onde podem ser acessados depoimentos, vídeos e manifestos em defesa da Fundação Piratini está disponível em: <https://www.facebook.com/MSTVEFMCultura/>, acesso em 15 de outubro de 2018.

movimento. Se até então os atos buscavam a conscientização da população das intenções obscuras do governo (conscientização que se mostrou crescente e efetiva) e pressão dos deputados para que entendessem e votassem contrários às leis (parcialmente inócua na medida em que o voto seguiu as orientações partidárias), buscou-se planejar e implementar outros caminhos (em especial, a judicialização) que trouxessem garantias efetivas para atrasar, estancar e, se possível, impedir a concretização das extinções aprovadas pelo legislativo estadual.

Poucos dias antes daquela semana fatídica, nós, servidores da Fundação Piratini, decretamos greve de 19 a 23 de dezembro de 2016, com o objetivo de manifestar nosso protesto contra as extinções e para poder atuar livremente nas manifestações públicas na Praça da Matriz, durante o período no qual se concentrava a votação do pacote do governo. Ocorre que na segunda-feira, dia 26 de dezembro daquele ano, quando iríamos voltar ao trabalho, encerrada a greve, encontramos os portões fechados na sede da Fundação Piratini no Morro Santa Tereza, por ordem da direção da instituição, além de presenciar o policiamento militar ostensivo que ali se encontrava a pedido do governo.

Impedidos de ingressar no nosso local de trabalho, ficamos perplexos com a situação e a forma com a qual fomos recebidos, que nos retirava o direito ao exercício de nossas funções públicas como servidores concursados. Diante da arbitrariedade da decisão da direção das emissoras, permanecemos durante todo o dia na frente do prédio em protesto contra o abusivo e autoritário ato do governo. Não satisfeito com a aprovação da lei que autorizava as extinções e possíveis demissões, o governo parecia dar sinais de que os funcionários da emissora (que, ressalta-se, ainda não tinham sido demitidos) não eram mais bem-vindos no local em que desempenhavam suas funções. É sobre essas imagens, dos protestos daquele dia, que debruçamos o olhar a partir de agora. Optamos em fazer este recorte, devido ao simbolismo que ele suscita em suas imagens.

Imagens e sensibilidades dos protestos

As fotografias das imagens a seguir (3, 4 e 5), de autoria do fotógrafo jornalístico do periódico online Sul21, Guilherme Santos, tomadas no dia 26 de dezembro de 2016 e publicadas no mesmo dia, representam ações de um dia de protesto em frente ao portão principal das emissoras, em uma manhã de sol e cercada por um aparato policial da Brigada Militar de Choque do Estado (figura 6).¹²

O que mais chama a atenção nestas imagens, sucedâneas das imagens 1 e 2, colocadas ao início do texto, é a utilização das mordanças, pretas ou brancas, ou feitas pela própria camisa usada (foto da figura 3), simbolizando o fato de serem impedidos de falarem, de se manifestarem, de serem calados – o que remonta a momentos ditatoriais pelo mundo todo ou momentos repressivos (vide mais recentemente as mulheres que usaram mordanças no centro do Rio de Janeiro em protesto à morte da vereadora Marielle Franco e explicaram que se sentiam representadas por ela e, com seu assassinato, calaram sua voz e sua representatividade).

De fato, todos esses servidores trabalham em emissoras de comunicação pública (rádio FM Cultura e TVE), as quais têm voz ativa na comunidade porto-alegrense e, também, sul-rio-grandense. A voz que é calada é a voz de cada um deles, comunicadores, mas também é a voz da própria comunicação pública.

A mordança é uma imagem que se utiliza para representar tudo aquilo que não pode ter mais voz. Mais um exemplo contemporâneo, é a Lei da Mordança, como acabou por ser conhecida a lei do PL 193/2016, que inclui o “Projeto Escola sem partido”, pois entende-se que os professores e os alunos têm o direito de se manifestarem em sala de aula, neste binômio que se constitui o ensino e a aprendizagem da realidade em que vivemos, e que, se forem

¹² Optou-se em manter as imagens em sequência, a seguir, sem serem entremeadas por texto, para afirmar seu poder crítico e simbólico quando tomadas em conjunto pelo olhar de quem as observa.

amordaçados, o debate crítico, que condiz com a verdadeira educação, será eliminado.

Há várias representações, através das épocas, de mordanças conotando castigo, submissão, ausência de cidadania. Por exemplo, algumas representações pictóricas da época da escravidão no Brasil mostram os negros com espécies de mordanças nas bocas, que conotam castigos impostos pelos seus ‘senhores’. Atualmente, algumas religiões africanas no Brasil também mostram imagens de orixás e entidades afrodescendentes com mordanças, simbolizando as agressões que a religião e seus seguidores têm sofrido atualmente.

A teatralidade que emerge dos corpos, aqui nessas imagens, denuncia o aniquilamento do sistema de comunicação pública. Ao ritualizar a metáfora do silenciamento de suas vozes, o movimento criou situações performativas que potencializaram as imagens que seriam difundidas na imprensa e nas redes sociais sobre o absurdo daquele momento. O espaço que ocupavam (a frente do prédio da FP) foi transformado em piquete, ambiente de resistência e de protesto dos cidadãos/servidores. O drama social que estavam vivendo foi traduzido em mordanças (impossibilidade de falar) para tornar público um discurso revelador: um cenário às avessas no qual as emissoras deixariam de se expressar como principal instrumento de informação e cultura da maioria da população.

Ao ocupar o pórtico com seu “grito mudo”, os manifestantes transformaram a realidade em discurso não verbal (metáfora que simbolizava a crise). A aprovação da lei das extinções, que poderia ter sido naturalizada pela mídia como ato que seguiu os ritos da legalidade na AL, recebeu uma energia extra cotidiana por meio da teatralidade dos gestos dos servidores. O roubo oficial da voz, da fala e da opinião da sociedade, foi representado através de um texto único: o coro silencioso de jornalistas e radialistas que transformaram a sua indignação em um vigoroso acontecimento de linguagem. Com suas mordanças, punhos erguidos e postura corporal de guerreiros, os protestantes reivindicavam o prosseguimento das atividades da FP e de suas emissoras

(responsáveis por espaços midiáticos emancipatórios, informação independente e consciência cidadã). Uma imagem crítica que, ao ser olhada por nós, revela-se crítica deste olhar, simbolizando de súbito a memória da luta já travada há alguns anos e a reivindicação de seu oposto: que a comunicação pública não seja calada. Um grito mudo, mas que é um grito. “É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa “floresta de símbolos”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.150)

A resposta política dos servidores ante a desconstrução do ideal de comunicação pública e a crueldade instalada em suas vidas pessoais, com o fantasma do desemprego iminente, convidava a sociedade a repensar as medidas aprovadas pelos parlamentares. Para tornar ainda mais visíveis a situação, as pessoas portavam cartazes e faixas que aludiam ao slogan do movimento “Salve, Salve, TVE e FM Cultura” ou frases de protesto como “O que será do acervo da TVE?” e “Governo Sartori demite servidores concursados, mas mantém CCs #ForaSartori”.



Figura 3 – Movimento dos servidores da Fundação Piratini. Ângulo lateral. 26-12-2016 ¹³



Figura 4

Movimento dos servidores da Fundação Piratini. Ângulo lateral. 26-12-2016 ¹⁴



Figura 5

¹³ Fonte: Sul21. Autoria Guilherme Santos.

¹⁴ Fonte: Sul21. Autoria Guilherme Santos.

Movimento dos servidores da Fundação Piratini. Ângulo frontal. 26-12-2016 ¹⁵



Figura 6

Viaturas da Brigada Militar do Estado do Rio Grande do Sul. 26-12-2016 ¹⁶



Figura 7

¹⁵ Fonte: Sul21. Autoria Guilherme Santos.

¹⁶ Fonte: Sul21. Autoria Guilherme Santos.

Manifestantes conversam com policiais militares. Ângulo frontal. 26-12-2016. ¹⁷

A censura é aqui também representada pela imagem da polícia de choque instalada com suas viaturas à frente dos manifestantes (Figura 6), porém, ao mesmo tempo, observamos que os policiais estão voltados para a vista da paisagem (imagens do Rio Guaíba de Porto Alegre) e de costas para a manifestação (que, como vimos estão no portão principal das emissoras de rádio de televisão da FP (Figuras 1 e 2). Em outra imagem (Figura 7), um dos policiais encontra-se conversando pacificamente com os manifestantes, e estes sem as mordanças, ou seja, ali suas vozes, com os ‘representantes da ordem’ do Estado, pareciam ser ouvidas. A situação é bem diferente do que ocorrera dias antes, durante a semana de votação do pacote do governo, na Praça da Matriz, quando servidores e manifestantes foram reprimidos com violência pela Brigada Militar. Já na mobilização do dia 26-12-2016, na qual ambos autores estavam presentes, podemos afirmar que tudo transcorreu sem incidentes e de forma pacífica.

O fato de os policiais estarem de costas para os manifestantes, na Imagem 6, denota que os atos performáticos de luta tinham a repressão militar presente, mas não atuante. No entanto, tal possibilidade iminente de repressão configura-se como gesto simbólico de força e poder autoritários do governo Sartori. Aqui, a imagem ‘sabe’ (ROYO, 2015), ela é ‘autêntica’; na relação dialética do que ela representa com o olhar daquele que a percebe, ela que, num momento é inócua (os policiais militares conversando pacificamente com os manifestantes ou então de costas para eles), e em outro está a dar-se como risco, risco de repressão, risco de silenciamento. “...esta imagen dialéctica, que plantea una crisis en las operaciones que realiza, capaz de una eficacia teórica y que obliga a mirarla y a observar sus mecanismos de construcción y aparición, es una imagen auténtica.” (ROYO, 2015)

¹⁷ Fonte: Sul21. Autoria Guilherme Santos.

As sensibilidades dos envolvidos, de servidores e cidadãos, em sua forma mais marcante, deram-se, ao nosso olhar, no momento em que seu grito de luta, “Salve, Salve, TVE e FM Cultura”, ecoava pela rua e chegava às pessoas que assistiam, contagiando a todos, incluindo funcionários de estabelecimentos próximos. Este slogan, que se tornou ícone do movimento, estampado tanto nas faixas de mão, nas imagens veiculadas coletivamente, nos cartazes, nas camisetas e nos sites de redes sociais, como na voz e gritos das inúmeras manifestações, toma uma força performática sensível e torna a memória compartilhada do movimento um paradigma do contexto histórico social. “Salve, Salve” também ecoou nas vozes dos servidores das outras fundações em via de extinção, contagiados que foram pelos colegas da FP. E “Salve, Salve” também retrata uma dialética performática, em sua linguagem (BAUMAN e BRIGGS, 2006): salvar a comunicação pública mas também saudar - saudar os únicos veículos públicos cidadãos de nosso estado, para os quais a população precisava ser sensibilizada em respeito ao que estava acontecendo.

Os corpos, os gestos, os discursos nestes momentos de protestos foram além de sua concretude para se tornarem imagens críticas de um movimento, cuja extinção é iminente. Ficam na memória da sociedade e reatualizam o passado nesta luta do presente, com mordanças e punho erguido.

Considerações finais

Os estudos no campo das Performances Culturais, na sua interdisciplinaridade inerente, proporcionam dar um significado mais abrangente e profundo aos movimentos sociais de nossa atualidade e os fazem ganhar força e sentido histórico, seja por suas possibilidades de atualizar um imaginário coletivo – que tem força simbólica por si só –, seja por construir imagens críticas que serão testemunhos, no futuro, de lutas por justiça e por um mundo democrático. A memória do Movimento dos servidores da TVE e FM Cultura em prol da Comunicação Pública e cidadã do Rio Grande do

Sul ficará registrada nas inúmeras imagens produzidas e veiculadas nas redes sociais contemporâneas, as quais se configuram como novas fontes para historiadores e pesquisadores da memória. As diversas sensibilidades que o movimento acarreta na população, desde sentimento de indignação, passando por impotência diante de um governo autoritário, e indo até os sentimentos de esperança e nobre luta, por estarem fazendo o que é certo em relação ao bem público e coletivo, são manifestas nos comentários da *Web* e demonstram não somente solidariedade como também o despertar de algo maior entre todos: a necessidade urgente de uma cooperação democrática entre as várias instâncias sociais e culturais.

No exato momento de finalização deste texto, último dia de maio de 2018, a situação tornou-se absolutamente crítica, exatos dois anos após a primeira manifestação de protesto dos servidores.

Desde as primeiras notícias, no primeiro semestre de 2016, de que o governo José Ivo Sartori pretendia fazer mudanças estruturais na política de comunicação pública do Estado do Rio Grande do Sul, o movimento organizado dos servidores da Fundação Piratini começou uma intensa mobilização política e na sociedade para denunciar o processo que estava por se instaurar. Já em maio daquele ano, o movimento lançou sua página na rede social Facebook e, no final do mesmo mês, precisamente no dia 30, deflagrou uma paralisação das atividades como protesto às intenções do governo. De lá para cá, foram muitas lutas, manifestações, batalhas jurídicas, negociações coletivas e liminares a favor dos interesses dos servidores. Houve também reverses que garantiram ao executivo estadual implantar parte de seus objetivos, inclusive, com a demissão de alguns funcionários não garantidos por liminar do Tribunal Regional do Trabalho da 4ª Região (TRT), a promoção de um Plano de Demissão Voluntária e a realocação de servidores concursados em outras instituições do Estado.

Fazendo um balanço especificamente do quadro funcional até novembro de 2017, quando se iniciaram o PDV e os atos potestativos que resultaram em demissões, a Fundação Piratini tinha 226

servidores do quadro, 18 CCs e 6 diretores (incluindo o presidente). Depois houve 27 adesões ao PDV, 19 atos potestativos, um falecimento, um pedido de demissão e outros seis pedidos de aposentadoria com proventos, restando 172 servidores no quadro.

Por uma trágica ironia do destino, exatamente dois anos após a primeira paralisação, no dia 30 de maio de 2018, os servidores foram novamente surpreendidos. Depois de derrubar a liminar do Tribunal de Contas do Estado que impedia a extinção e aproveitando a brecha jurídica, o governo Sartori publicou decreto no Diário Oficial do Estado, anunciando o fim das atividades da Fundação Piratini. Com isto, a TVE e FM Cultura passam a estar diretamente vinculadas à Secretaria de Comunicação e seus funcionários foram realocados em um “Quadro Especial” da SECOM. A decisão, segundo o movimento dos servidores, ameaça “os princípios da autonomia e independência – requisitos mínimos para qualificar uma emissora como pública de fato”. O decreto extinguiu ainda o Conselho Deliberativo e criou um Conselho Consultivo da Programação que não teria poder de decisão, segundo os servidores: “o número de membros caiu de 26 para 11, mas as 3 cadeiras do governo estão mantidas. Não haverá representação sindical, e os representantes da sociedade civil serão indicados pelo governador”¹⁸. Além disso, foram demitidos outros seis servidores em ato potestativo e 15 CCs, restando no quadro da fundação apenas 3 diretores que serão responsáveis pela extinção completa.

Nessa data, os servidores foram dispensados de suas funções por quatro dias. No entanto, parte do grupo compareceu ao pórtico da Fundação Piratini para mais um ato de protesto que resultou em um vídeo postado na página do movimento. No vídeo, enquanto os servidores exibem seus crachás para a câmera, uma jornalista fala em nome do coletivo de funcionários, manifestando indignação e protesto contra o ato do governo: “Nós, funcionários concursados da TVE e da

¹⁸ Postagem do Movimento dos servidores da TVE e FM Cultura em 30 de maio de 2018 com o título “Governo encerra atividades da Fundação Piratini”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MSTVEFMCultura/videos/2127847147473825/>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

FM Cultura, estamos aqui em frente do prédio da Fundação Piratini, viemos trabalhar apesar da greve dos caminhoneiros e fomos surpreendidos por uma decisão da presidência que nos dispensou das atividades hoje. E isso por quê? Porque hoje foi publicado no Diário Oficial um decreto encerrando as atividades da Fundação Piratini. Sabe o que isso significa? Significa o fim da comunicação pública aqui no Estado. Significa que a partir de agora, nós, que somos funcionários de uma fundação, que é para ter autonomia, vamos ficar ligados à Secretaria de Comunicação do governo. E com isso, o governo do Estado, o governador Sartori vai ter uma televisão para chamar de sua em pleno ano eleitoral, para fazer propaganda política com funcionários que são concursados e que recebem para fazer a comunicação pública que é uma obrigação do Estado. Comunicação pública livre de interesses comerciais, livre de pressões de anunciantes e para mostrar os públicos e os temas que não aparecem nas TVs comerciais que recebem muito dinheiro, muitos impostos do governo. Pois, essa comunicação pública foi enterrada hoje com o decreto do governador e nós que somos funcionários públicos estamos aqui protestando contra isso. Salve, salve, TVE, salve, salve, FM Cultura. Diga não à extinção”.¹⁹

Referências

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>>. Acesso em: 31 maio de 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/06x>.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1998.

¹⁹ No momento em que este artigo está sendo finalizado, o vídeo em questão aparece com 11 mil visualizações e 470 compartilhamentos no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/MSTVEFMCultura/videos/2127847147473825/?hc_ref=ARR2mvKSPEWTvIFECumm4KbNHu5fgF3g3a_GNg4jIHwLLqD_NH8-tM52Y6VLuWVVdYtg&fref=nf>. Acesso em 31 de maio de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIÉGUES CABALLERO, Ileana. **Escenários liminales : teatralidades, performances y política**. – 1a. Ed. – Buenos Aires: Atuel, 2007.

GOMES, Luís Eduardo (texto); SANTOS, Guilherme (fotos). **Impedidos de trabalhar, jornalistas da TVE e FM Cultura protestam contra extinção e demissões**. Sul 21, Porto Alegre, 26 dez. 2016. Disponível em < <https://www.sul21.com.br/areazero/2016/12/impedidos-de-trabalhar-jornalistas-da-tve-e-fm-cultura-protestam-contr-extincao-e-demissoes/> >. Acesso em: 27 de maio de 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997 [1987].

PESAVENTO, S. J. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, S. J.; SANTOS, N. M. W.; ROSSINI, M. (Orgs). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em História Cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SANTOS, N.M.W., COIRO-MORAES, A.L. **TVs Públicas – memórias de arquivos audiovisuais**. São Leopoldo: OIKOS, 2016.

SILVA, Newton Pinto da. **Palcos da vida: o vídeo como documento do teatro em Porto Alegre nos anos 1980** / Newton Pinto da Silva; orientador: Clóvis Dias Massa. Porto Alegre, 2010. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26199> >. Acesso em: 27 de maio de 2018.

SILVA, Yuri Victorino Inácio da. **A produção da informação audiovisual na televisão: um estudo preliminar sobre os documentos U-Matic do Arquivo da TVE-RS**. TTC UFRGS. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Arquivologia. 2008. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31680> >.

STRELOW, Aline. A televisão chega ao Rio Grande do Sul: breve histórico da TV Piratini. **Anais do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação**, GP História do Jornalismo, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009.

Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/strelow-aline-a-televisao-chega-ao-rio-grande-do-sul.pdf> >. Acesso em: 30 de abril de 2014.

ROYO, Victoria Pérez. Imagen dialéctica y cuerpo en escena hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado. Pausa 37 (2015). Disponível em: <http://www.revistapausa.cat/imagen-dialectica-y-cuerpo-en-escena-hacia-una-nueva-comprension-de-la-fidelidad-al-pasado/> Acesso em: 31 de maio de 2018.

O *inusitado* pela cidade – performances culturais do Beco da Codorna

*Genilda Alexandria*¹

*Vânia Dolores Estevam de Oliveira*²

Introdução

Produto da criação humana, para a geografia, a cidade é uma área urbanizada, que em conformação física se opõe ao campo. Mas o que há pela cidade quando se percorre as suas ruas ou calçadas ladeadas de construções, quando se supera as quebras lineares da continuidade do caminhar, quando notam-se as mudanças da paisagem, abruptamente ou não, quando o senso de se localizar estabelece pra si referências, orienta e demarca, quando os espaços tornam-se únicos e/ou memoráveis?

Para Kevin Lynch (1980 [1960]), são elementos que estruturam a imagem da cidade; caminhos, limites, bairros, pontos nodais e marcos. E, como imagem, o conteúdo e as reverberações do levantamento da pesquisa desse urbanista americano nos ajudam a perceber e a identificar a cidade, em sua morfologia e peculiaridades

¹ Designer, especialista em Patrimônio Cultural, mestre em Cultura Visual e doutoranda em Performances Culturais pela Faculdade de Ciências Sociais – UFG. Atualmente, é professora e coordenadora do curso de Design da PUC Goiás.

² Museóloga, com mestrado e doutorado em Memória Social (UNIRIO) e pós-doutorado em Artes (UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Bacharelado em Museologia, na Faculdade Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

do contexto urbano material, com conteúdo simbólico à medida que se resvala em nossas experiências próprias. Lynch se debruçou pelo reconhecimento da cidade enquanto singularidades para seus habitantes, desenvolveu a ideia de que cada pessoa se identifica com alguns elementos norteadores na cidade e usa deles para fazer associações impregnadas de lembranças. Sua pesquisa foi pautada pela experimentação e por entrevistas com habitantes de algumas cidades norte-americanas e, por fim, não se torna relevante apenas pelo caráter do registro da relação entre as pessoas e as cidades, mas pela forma como seus estudos inspiram o pensar, planejar e construir a cidade legível e portadora de identidades significativas.

Ainda em percurso, sem precisar de muita ousadia, é possível dizer que há mais pela cidade. Há, por exemplo, o imaginário pela cidade por entre ou no atravessar de seus elementos. Como um receptáculo de cultura que extrapola a configuração física pela densidade e heterogeneidade dos sentidos do urbano. O imaginário tratado aqui pode ser lido como um espectro amplo, composto de memórias, criações e impressões que não necessariamente devem ser vistas em campos distintos, mas como um universo poroso construído pelo eu. Por assim ser, ao mesmo tempo que se dá uma organização, coexiste a inconstância, a mutação e a tensão na paisagem urbanizada que é tomada para si, por cada um de nós.

Nesse sentido, o antropólogo argentino que se debruça sobre as questões da cultura e da pós-modernidade, Néstor García Canclini (2008, p.17) é categórico em afirmar que “nenhuma análise abarca a totalidade dos processos urbanos e dos imaginários que ela engendra. Ao contrário: sustentaremos que é próprio das cidades, sobretudo das megalópoles, nos proporcionarem experiências de desconhecimento”.

Há mais a saber sobre as cidades e suas relações e ainda delas esperar do que o que se pode ler, ou do que se pode entender como um texto – conjunto do já escrito, fazendo referência a aspectos do próprio urbanismo ou da etnografia clássica que se debruça por sobre os ombros da cultura (GEERTZ, 1989) que muitas vezes é

alheia ao pesquisador, assim como ele procura lhe ser estéril. Contudo, talvez exista mais o que se viver em uma imersão de campo, não apenas esforçar-se para traduzir o que vê o outro, mas deixar-se ver e ser visto (SCHECHNER, 2011). Interessa notar o percurso que o imaginário traça pela cidade, pondo em destaque a complexidade e a fragmentação, conectando-se não apenas a representações simbólicas, mas a desejos e necessidades inerentes de quem frequenta e habita a cidade.

Não há como passar incólume pelo conceito da memória no contexto que se discute aqui, no universo da cidade. Acessando o trabalho do sociólogo francês Maurice Halbwachs, alinha-se a cidade para com o coletivo, para com a memória coletiva. Para Halbwachs, a memória é um perfazer de construção e sua análise não deve se desprender de dois pontos em destaque: a sua característica não linear ou o entendimento de que não se trata de uma simples recuperação dos acontecimentos vividos para o contexto atual e que a memória se diferencia do vivido que pode ser evocado de um tempo e espaço definidos, mas que reflete o convívio social do indivíduo, conectando a memória individual ao grupo de influência e inserção desse mesmo. Pelas palavras do autor,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. Chego a Londres pela primeira vez e por ali passeio em muitas ocasiões, ora com um companheiro, ora com outro. Ora, um arquiteto, que atrai minha atenção para as edificações, suas proposições, sua disposição. Ora com um historiador, de quem fico sabendo que essa rua foi traçada em tal época, que essa casa viu nascer uma personalidade conhecida (...). Contudo, mesmo não tendo caminhado ao lado de alguém, bastaria que eu houvesse lido as descrições da cidade, compostas por todos esses variados pontos de vista, bastaria que alguém tivesse me aconselhado a ver tais ou quais aspectos dela ou, ainda mais simplesmente, que eu houvesse

estudado seu mapa. Suponhamos que eu passeie sozinho. Será que se poderá dizer que deste passeio guardarei apenas lembranças individuais, só minhas? (HALBWACHS, 2013, p. 30).

Memória e imaginário estão tão intrinsecamente amparados e residentes no percurso pela cidade que norteiam nosso entendimento e sentimentos dispensados a ela, todo o tempo. O contexto espacial desperta a memória e não nos desvinculamos dela quando vivemos a cidade. Como numa escala crescente, avançamos, então, da materialidade para a projeção do devir, do vir a ser; a cidade como um artefato capaz de alterar seu significado continuamente e assim alterar também sua forma, função e visualidade³.

O que foi feito aqui como um exercício introdutório, se assemelha a camadas de acesso fronteiriças das relações que se pode estabelecer com a cidade. Um pensar sobre o que há pela cidade que poderia seguir, talvez infinitamente, listando outras possibilidades. Contudo, nos interessa para essa lista restrita em sua seleção, ainda um outro ponto de contato – o *inusitado*, como uma performance urbana. Na sequência de suas características formais, de seu pensamento projetual, de suas imaterialidades permeadas pela memória e pelos desejos do imaginário, o *inusitado* liga-se à ação/intervenção sobre o espaço, permitindo uma análise plural e que busca dar conta das relações sujeito-objeto no mundo contemporâneo, para além do voltar os olhos para o objeto enclausurado em si. Segundo o etnógrafo canadense Dwight Conquergood (2002, p.145), atento aos Estudos das Performances,

Para acompanhar esse mundo, agora pensamos em "lugar" como um cruzamento de forte tráfego, um porto de escala e troca, em vez de um território circunscrito. Um limite é mais como uma membrana do que uma parede. Na teoria cultural atual, a

³ O sentido de visualidade que se deseja aplicar aqui se aproxima da propriedade da imagem socializada, não excluindo a perspectiva de influência política e as relações de poder que podem se estabelecer no campo da cultura visual.

"localização" é imaginada como um itinerário ao invés de um ponto fixo. Nossa compreensão do "contexto local" se expande para abranger os movimentos históricos, dinâmicos, muitas vezes traumáticos, de ideias, imagens, commodities e capital. Não é mais fácil classificar o local do global: as circulações transnacionais de imagens são retrabalhadas na base e redistribuídas para o local, lutas táticas. E os fluxos globais simultaneamente são engrossados e energizados por essas reformas locais. Estamos agora conscientes de que o "local" é uma construção com vazamento e contingente, e que as forças globais são ocupadas, lutadas e refratadas para propósitos do lugar-específico.⁴

Considerando esse aspecto fluido do lugar na contemporaneidade e apresentando a linha de raciocínio que compõe essa proposta de artigo, interessa olhar para a cidade em metamorfose, plena de mudanças para atender a seus habitantes ao mesmo tempo em que esses mesmos são a mudança em exercício, isso sem desconsiderar os aspectos formais e simbólicos do ambiente materializado. Esse movimento dinâmico que se busca pode ser interpretado, analisado ou vivido como uma performance, na medida em que as Performances Culturais estão no olhar crítico que se volta para as ações sociais da experiência humana, na analogia ou na metáfora da linha que se traça entre teatro e ritual. Dessa forma, essa breve incursão pela cidade encontra o rumo amparando-se nos sentidos desse campo de estudo:

Performances culturais são exames dos atos simbólicos da vida humana, que em si explicam a própria vida e são a própria vida, e que devem ser experienciados, vividos, registrados e construídos

⁴ O trecho em questão é uma tradução livre das autoras a partir da seguinte versão original: "In order to keep pace with such a world, we now think of "place" as a heavily trafficked intersection, a port of call and exchange, instead of a circumscribed territory. A boundary is more like a membrane than a wall. In current cultural theory, "location" is imagined as an itinerary instead of a fixed point. Our understanding of "local context" expands to encompass the historical, dynamic, often traumatic, movements of people, ideas, images, commodities, and capital. It is no longer easy to sort out the local from the global: transnational circulations of images get reworked on the ground and redeployed for local, tactical struggles. And global flows simultaneously are encumbered and energized by these local makeovers. We now are keenly aware that the "local" is a leaky, contingent construction, and that global forces are taken up, struggled over, and refracted for site-specific purposes." (CONQUERGOOD, 2002, p. 145)

em processo múltiplo de análise, em sua história, em sua pedagogia, comparativamente inseridos na sociedade que as contém (CAMARGO, CUNHA, PETRONILIO, 2015, p.13).

Como lugar de observação e ao mesmo tempo de imersão na experiência humana cidadina, elegeu-se aqui a cidade de Goiânia e, com um foco um pouco mais ajustado, o chamado Beco da Codorna, que pode ser descrito como um espaço público, no limite do privado, plural, inconstante e desafiador da imobilidade que seria natural e correspondente aos artefatos imóveis. Esse espaço, então, vem a ser um palco ou a própria representação do *inusitado*, exercício cerne que é proposto por essas linhas de texto que pretendem iniciar, sem esgotar, um passeio pelo que há de surpreendente na cidade.

O inusitado

A palavra *inusitado* é sempre inserida nesse texto em itálico, com um propósito de destaque intencional, isso porque o seu sentido e suas provocações são a coluna dorsal do que aqui se escreve. Na investigação de seu significado ou como resultado de uma simples busca no dicionário, descobre-se que *inusitado* é aquilo que não é usual. Assim, é feita a proposta de aderir a uma categoria de pensamento que parece ser adequada para análises aqui: aquilo que causa surpresa.

A semântica da palavra sugere aquilo que “não é corrente, que não se usa ou emprega com frequência, que foge a padrões costumeiros; incomum, insólito, estranho; inabitual”⁵. Em sua etimologia, o termo vem de uso – usual – não usual = *inusual – *inusitado*, do latim *inusitātus*. O prefixo *in* corresponde à privação, negação e a palavra *usitātus* ao sentido já mencionado de usual, corrente, empregado com frequência.

⁵ Verbetes retirado do Dicionário Houaiss, versão online. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-2/html/index.php#1.>> Acesso em: 12 de julho de 2017.

A decisão de lançar os olhos para a palavra permite uma certa atemporalidade de fala ou mesmo um deslizar desimpedido pelo tempo, o que é demonstrado nas percepções contemporâneas do uso e do sentido de *inusitado*, bem como ao explorar suas origens e intenções originais advindas de sua etimologia. Nesse caso, ver a forma como o pensamento antigo se exerce na contemporaneidade é um exercício reflexivo diacrônico, que permite ainda encontrar fios na meada do que se pretende explorar – a cidade em processos culturais.

O *inusitado* tem uma ligação muito forte com o rompimento de padrões, quebra da linearidade ou estabilidade, na medida em que irrompe o hábito. Contudo, não se elimina o *inusitado* do cotidiano, necessitando entender que há uma ligação desse sentido para com a noção de estratégia, de tática. O que não é usual vem muito da vontade ou necessidade da mudança, que é, por vezes, planejada taticamente. O historiador francês Michel de Certeau (1998 [1980], p.47) exemplifica esse esforço de raciocínio ao falar sobre a invenção do cotidiano:

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar refeições, etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das ‘maneiras de fazer’: vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’ (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem, etc.) pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcia de ‘caçadores’, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos. Essas performances operacionais dependem de saberes muito antigos. Os gregos as designavam pela *métis*.

A *métis* grega remete à mitologia, à Deusa Métis que é conhecida como a Deusa da prudência, mas também como a Deusa da astúcia. Métis teria o poder de assumir qualquer forma que desejasse, o poder de metamorfosear-se. Segundo os estudos dos professores franceses Detienne e Vernant, citados em nota por Certeau (1998 [1980], p.320) e que estão dispostos na obra *Les ruses de l'intelligence: La mêtis des Grecs* (1993), a *métis* grega é também

um conceito complexo, que envolve a ideia de um tipo particular de inteligência ou habilidade que é feito de artifícios, truques, estratégias e até mesmo de dissimulação. A inteligência, entendida nesse sentido específico, é indissociável da capacidade de sobrevivência no cotidiano, sendo isso um fazer antológico. Como performances, essas ações envolvem sim a tática, contudo mais ainda: envolvem o que as pessoas pensam sobre o que lhes é posto, determinado e desejam transformar a partir do que as envolve como grupo; e virá à tona o *inusitado*.

Nesse processo do agir, representar e significar a vida cotidiana, figuram em cena emoções, interesses, valores e atitudes em contextos sociais – expressão do conceito de “drama social”, desenvolvido pelo antropólogo britânico Victor Turner. Para Turner (1996 [1957]), o cerne do conceito se estabelece na metáfora que compara a estrutura do contexto social para com o drama no palco, processos com atos e cenas em que ambos, peculiarmente, vão culminar em um ápice. Também de Turner, a obra *O Processo Ritual*, traz em sua introdução a declaração que explicita e faz convergir as ações e tensões dos sistemas de relações e status sociais e culturais na cidade:

O drama da estrutura e antiestrutura termina no palco da cultura. Este fato me animou a passar do estudo das culturas tribais para as que possuíam grandes tradições no campo das letras. As pessoas da floresta, do deserto e da tundra reagem aos mesmos processos como as pessoas das cidades, das cortes e dos mercados. As revoluções e reformas podem ser estudadas empregando-se a mesma terminologia que se usa para o estudo dos produtos (outputs) culturais das grandes e estáveis civilizações. *O Processo Ritual* é uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência, bem como das disjunções, às vezes frutuozas, entre acontecimentos ordenados donde se origina o pensamento independente (TURNER, 1974, p.6).

O drama social de Turner é a revelação de pontos fora da curva. E, se pensarmos na relação estrutura – antiestrutura como

uma analogia para uma série de repercussões do que é estabelecido e do que irrompe com esse, é possível ter frutíferas reflexões sobre formações sociais, culturais, políticas e até mesmo artísticas.

A arte, em sua concepção clássica, aproxima-se bastante de uma estrutura convencionada para assim ser aceita. Em uma revisão de processos cronológicos da história da arte, a inserção do objeto como arte é uma representação *inusitada* da antiestrutura, cuja estrutura estabelecia até então um modelo limitado de arte em padrões e categorias (pintura, gravura, escultura) aceitos. Desde o Renascimento até Pablo Picasso, as evoluções artísticas foram acontecendo em relação à sua linguagem pictórica, a partir de concepções históricas da forma e da obra de arte. Com Marcel Duchamp, no início do século XX, essa trajetória se alterou e tomou rumos que mudaram completamente a concepção de arte atual. Essa alteração significativa e a raiz do *inusitado* na arte estão alinhadas com o perceber que tentar ler um sentido único do que é exposto como objeto artístico. Trata-se da grande vontade de encontrar sentido na arte, enquanto sua maior qualidade seria desobedecer à estrutura vigente da experiência comum.

Quando Duchamp age inusitadamente para colocar a vontade do artista soberana a suas técnicas, há uma rachadura estrutural no modo como se faria e se pensaria a arte pós-moderna e contemporânea após a obra *Fonte* – o mictório de porcelana assinado e datado por R. Mutt, pseudônimo utilizado por Duchamp. A *Fonte* fora censurada da maior mostra de arte dos Estados Unidos até então, em 1917, mas Duchamp e alguns amigos artistas tornaram pública a polêmica por meio de um artigo na revista *The Blind Man*, também assinado por Mutt, que contém o seguinte trecho:

Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto (apud TOMKINS, 2004, p. 209).

O objeto na arte, o *ready-made* é *inusitado* em sua essência por ser propositivo e questionador, o objeto do inusitado em outros contextos também será. Mas a ideia de *inusitado* traz ainda uma outra qualidade que seria a de ser efêmero, ainda sendo ambivalente para a arte e outros contextos. Isso porque, rapidamente, há a estruturação do que inicialmente foi antiestrutural, uma tendência pela qual o *inusitado* é sorvido pela rotina, pelo instituído e possivelmente replicado como forma estabelecida e conhecida. Contudo, parece não haver muitos limites ou entraves para o inusitado, quando sua expressão já nega a essência e se torna usual, o inusitado tende a emergir em outras formas, em outras brechas, como o verde que brota da rachadura da parede.

Ainda com o olhar sobre as artes, numa sequência de evolução temporal, mas ainda bem demarcada pelo século XX, algumas expressões da arte contemporânea mantêm fortes relações com a perspectiva do *inusitado* – a Arte Pop, o Minimalismo, a Land Art, a Arte Conceitual, a Op Art e o Happening, por exemplo. A estesia, o apelo sensorial, as experimentações que transitam pelos diferentes materiais, pelo estímulo, pelo choque, a alegoria e a ilusão conectam essa estética de vários estilos a uma relação com o psicodelismo.

O entendimento vem da psicologia. A ideia da psicodelia como um revelador da mente, passa pelas drogas para experimentar realidades múltiplas, pelas artes, teatro e música. Nessa linha, o *underground* e a *contracultura* se organizam como movimentos expressivos daquilo que não se quer usual e expressa-se em manifestações *inusitadas* que vão marcar com grande efeito, e mundialmente, os anos 60.

Importante lembrar que os anos 60 vão se expandir no contexto temporal e projetar-se também por pelo menos duas décadas seguintes. É nesse contexto que os chamados *Performance Studies* começam a se organizar com um campo científico. Richard Schechner, professor, diretor e pesquisador em teatro e precursor para os estudos das Performances Culturais, cita em uma entrevista que:

Os anos sessenta mais do que uma época são um conceito.
(...) Dito de outra forma: é um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão de cultura juvenil.
(...) E, nas artes havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo que era tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veementemente a todos os tipos de autoridade. Mas não éramos propriamente anarquistas, inclinávamo-nos mais para uma espécie de socialismo democrático (apud LIGIÉRO, 2012, p. 23).

Schechner é dotado de uma característica multifacetada. Define a ele próprio como quem não deixa de integrar prática e teoria em seu trabalho, unindo a prática do teatro com o rigor observador, analítico e reflexivo do cientista. É peculiar, *inusitado* e singular em sua forma epistemológica de abordar o mundo e a arte. Todo esse contexto e influências em que os estudos das Performances Culturais se consolidam reforçam a ideia da fertilidade de suas produções interdisciplinares, somadas às possibilidades abertas, aos deslocamentos, aos caminhos fronteiriços e liminares, não tão comuns em outros lugares de estudo. Décadas depois dos tais *sixties*, pensar o urbano contemporâneo pelo viés das performances traz ainda um aroma fresco da análise que considera a experiência, como diz Schechner (apud LIGIÉRO, 2012, p.25) “o mundo não se repete, mas gira sobre si mesmo, como num cone rotativo, ou numa espiral – em que gira sobre si mesmo, embora não exatamente da mesma maneira”.

Com o olhar das performances, pode-se dizer que o *inusitado* é ação e um resultado da experiência que incita a expressão, a arte, a produção, a mudança, o senso de ímpeto no cotidiano. A cidade contemporânea, por vezes território hostil e inóspito é palco para essa expressão que abriga vontades e desejos daqueles que ali vivem, precisam viver e fazem do espaço parte integrante de si mesmos.

Algumas páginas atrás, falava-se da obra de Detienne e Vernant – *Les ruses de l'intelligence: La mètis des Grecs* (1993) para uma reflexão acerca da *mètis* grega. Pois bem, se também nos atentarmos para a palavra *ruses*, haverá conexões possíveis para pensar algumas das mais astutas e cotidianas performances urbanas. Como numa transfiguração da obra desses autores, a Professora da École d'Architecture de Paris-Belleville e co-diretora do Laboratoire Architecture/Anthropologie e da rede LIEU da École d'Architecture de Paris-La-Villette; Alessia de Biasi, escreve sobre *Ruses urbanas como saber* (2006).

Em uma tradução livre do francês para o português, a palavra *ruses* significa truque. Em uma nota de tradução do texto de Alessia, consta o que pode ser entendido por *ruses urbanas*: “uma forma peculiar de se apropriar, conhecer e circular por determinados espaços urbanos, mistura de astúcia e experiência” (JACQUES; JEUDY, 2006, p.9). Pelo caminho percorrido até aqui, com a associação de palavras, significados, conceitos, campos de estudo, contextos e experiências desmitificadas, o que se propõe é justamente vislumbrar essas formas peculiares de apropriação como prováveis performances do *inusitado* na cidade. Alessia de Biasi (2006, p.105) descreve a experiência particular de acompanhar alguns habitantes de uma área marginal de um bairro em Paris, para uma investigação da possibilidade de implantação de políticas culturais. Ainda que francesa, a autora era uma estrangeira ali, incapaz de percorrer as passagens como *ruses*.

A *ruse* urbana não está estritamente ligada ao fato de se poder enganar a polícia a fim de escapar pelas vielas que terminam em ruas sem saída mas que, se são bem conhecidas, na verdade têm sempre uma janela que leva ao corredor do primeiro andar da construção ao lado, que por sua vez tem um pátio com uma grande árvore fácil de escalar, que dá num outro pátio de um edifício que tem um porão aberto, que se comunica com os esgotos... Tudo isso surgiu de um profundo e capilar conhecimento dos lugares, mas continua sendo, mesmo assim, um saber utilitário. A *ruse* urbana que propomos aqui designa, por outro lado, uma poética do habitar surgida de um

procedimento hábil nascido de um profundo saber local (no sentido espaço-sócio-temporal), que permite aos habitantes poder se “desviar” das arquiteturas e os espaços urbanos, assim como inventar artifícios para se apropriar e reinventar seus espaços.

Acredita-se que a poética do habitar se expressa inusitadamente não pela forma de *ruses*, mas por apropriações libertadoras do significado da vivência do lugar. Seguimos, então, com a observação de uma dessas apropriações inusitadas no espaço urbano central de Goiânia.

Goiânia

Falar sobre a cidade, como aqui proposto, é conhecê-la como *locus* de interações sociais e trajetórias singulares de grupos e/ou indivíduos cujo cotidiano se refere a formações culturais que as transcendem.

Goiânia, citada por alguns autores como cidade coração do Brasil Central, nasce com a missão de ser moderna e ressoa, em seu percurso no tempo, muitas vozes, mas também silêncios. É presente uma dualidade de entendimento quando se volta o olhar para sua intenção original. Há um discurso político forte, elitista, de uma cidade construída para ser apresentada ao mundo, símbolo do progresso, do desenvolvimento, uma cidade monumental que surge num Estado que três décadas antes se mantinha como o terceiro Estado mais pobre do Brasil (Manso, 2004). Suas intenções arquitetônicas e urbanísticas iniciais dão conta de espaços livres generosos, largas e convergentes avenidas principais, setorização de serviços e privilégios aos espaços administrativos com representativa monumentalidade da gestão denotada pela arquitetura, além de uma abundância de praças e parques. O que não se pode afirmar, por outro lado, é que essas intenções iniciais tenham sido mantidas em pouco mais de oito décadas de sua configuração como cidade. Se pudermos melhorar um pouco essa última conjectura... talvez seus habitantes não tenham se

apropriado das intenções originais dos pioneiros pensadores de Goiânia como se imaginava ser nas pranchetas de projeto.

Em 2002, Goiânia tem parte de seu acervo arquitetônico art déco reconhecido como patrimônio nacional, estilo este presente na construção dos prédios oficiais da administração pioneira, no próprio traçado da cidade e em alguns exemplares da arquitetura popular. A poligonal do tombamento gera agrupamentos, um conjunto – um centro histórico? O (re)conhecimento deste por parte dos moradores de Goiânia, até os dias atuais, é por vezes inexistente numa demonstração complexa da heterogeneidade da intenção e da apropriação urbana daqueles que de fato ocuparam a cidade, como pontua Silva e Veloso (2016, p.48):

(...) a identidade – performática que se evidencia na ‘apresentação do eu’ no seu viver cotidiano dos goianienses é expressa em sua performance cultural, marcada por representações simbólicas postas em signos ideológicos, ou seja, termina por existir uma associação direta entre a pessoa e o que essa pessoa consome.

Há que se considerar ainda condições contraditórias no próprio planejamento da cidade, ao longo de suas décadas, fazendo colidir com a tradição e modernidade e provocando sobretudo o declínio do espaço público. Um texto dos arquitetos Ivan Oliveira de Grande e Deusa Maria Rodrigues Boaventura, professores em Goiânia, levanta e descreve contradições no espaço central da cidade, indicando que o conflito entre propostas e usos remontam de fato aos momentos iniciais da cidade;

Assim sendo, o desenho proposto para a cidade, com os seus novos arranjos espaciais se mostrava estranho para uma população que acabava de chegar à nova capital, vinda de um passado de raízes coloniais. A “nova” praça cívica assemelhava-se a um grande cenário que havia sido pensado segundo princípios estético-culturais europeus. Mas, por outro lado, ela era um sinal de uma nova vida de sonho, promessas e oportunidades que o cidadão local ainda não conhecia (BOAVENTURA; GRANDE, 2015, p.78)

Há um apontamento (BOAVENTURA; GRANDE, 2015) de que a especulação imobiliária tenha provocado um crescente esvaziamento do centro da cidade do final da década de 40 até os anos 80, com a exploração de bairros recém-criados no entorno central e com a transferência de atividades antes exclusivas do centro para esses bairros. Uma transferência da vida urbana para novos espaços, provocando um gradual esvaziamento do centro e uma expansão notável da cidade, principalmente no período pós-Brasília, na década de 60, quando Goiânia recebe um considerável fluxo de novos moradores. Nas imagens abaixo, é possível observar o cartaz de divulgação de venda de terrenos da capital recém-construída, exaltando as facilidades de acesso, a monumentalidade e a boa estrutura de serviços disponíveis e, na sequência, o plano urbanístico de 1947 que revela expressiva expansão urbana.



Figura 1: Peça gráfica de divulgação da venda de lotes na capital recém-construída. ⁶

⁶ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartaz_Construcao_de_Goiania.JPG >. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

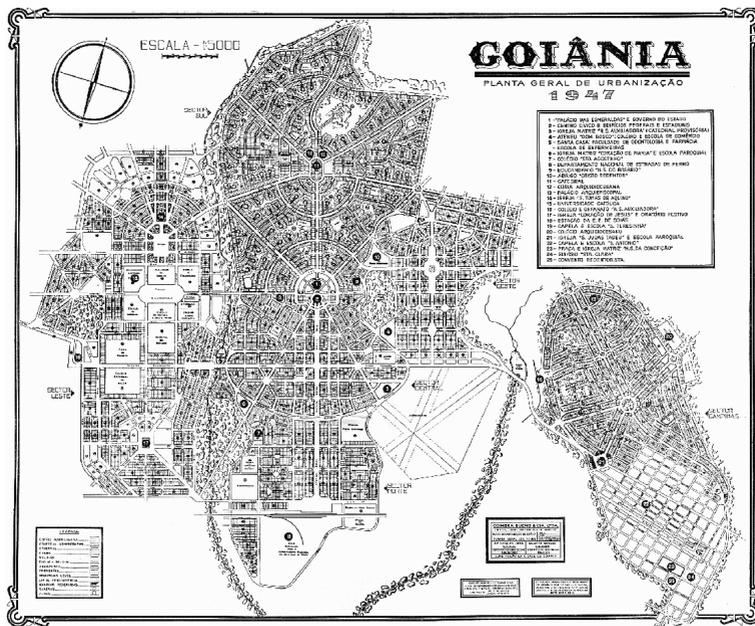


Figura 2

Goiânia, planta geral de urbanização, 1947 / E.P. Marques Lopes, Eng. Civil. ⁷

Com esse panorama, a região central se preenche de espaços residuais, enquanto a expansão urbana marcada pela desigualdade social se ocupa de espaços antes pensados como áreas livres. Em alguns lugares, a sensação é de que a cidade já não vive ali.

A Praça Cívica citada aqui, simbólica e representativa para o centro da cidade, teve importância seminal no projeto pioneiro, sendo planejada como centro cívico e como espaço acolhedor das funções administrativas e gestoras da cidade. Durante sua trajetória temporal, esse espaço perde sua conexão do caminhar contemplativo e da ocupação cívica para abrigar os carros, funcionando como estacionamento em seu espaço interno e como estrutura de circulação e parada de ônibus de transporte público em seus anéis circulares. Essa mudança drástica – associada ao deficitário sistema de transporte

⁷ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartaz_Construcao_de_Goiania.JPG >. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

público - reflete o exacerbado uso de carros na capital, preterindo de forma castradora os hábitos de se percorrer as distâncias urbanas caminhando, sobretudo em seus assim planejados bulevares. Recentemente a Praça Cívica foi foco de investimento do programa de aceleração do crescimento do Governo Federal, tendo seu espaço requalificado e o estacionamento interno proibido. Uma manobra institucional e política para devolver à praça a sua intenção de convivência social e cultural. Resta-nos esperar, aos poucos, o processo de apropriação próprio das pessoas, já que o movimento político estruturante não tem um sincronismo exato para com as ações particulares dos habitantes da cidade.

A implantação de shopping centers na cidade de Goiânia representou marcos comerciais significativos, mudou hábitos da população, ao mesmo tempo em que reforçou a fragmentação dos espaços urbanos, valorizando os hábitos individualistas e de consumo e negando a coletividade. Pouco a pouco, os espaços urbanos vão priorizando e sendo desenvolvidos para os carros e a própria rua torna-se um resíduo. O declínio do espaço público e da convivência popular se vê também na verticalização acelerada da cidade, que perde suas conexões históricas e culturais sem nem mesmo ter essa percepção, deixa de lado as vivências singulares e a experiência como que se esvazia de sentido.

As intervenções contemporâneas sobre os territórios culturais, as que são planejadas (ao contrário das *ruses** e apropriações inesperadas do espaço urbano) parecem cada vez mais desprovidas de corporalidade ou sem consistência. Obedecem a um ritmo de produção de exibicionismo cultural promovido pelas cidades. Como se transformam então as relações entre urbanismo e corpo, entre imagem e corpo, e entre o corpo urbano e o corpo do cidadão? A experiência corporal da cidade é o exato oposto da imagem urbana fixada por um logotipo publicitário. Pois uma experiência corporal singular não se deixaria reduzir a uma simples imagem de marca. Essa experiência da cidade feita pelo cidadão lhe dá um corpo, às vezes imaginário, um outro corpo

“urbano” que se move de maneira enigmática conforme a superabundância dos cenários (JACQUES; JEUDY, 2006, p.9).

Beco da Codorna

Há, na configuração das áreas comerciais do centro de Goiânia, corredores de serviços, pátios internos que têm seus acessos feitos por estreitos becos. Em sua intenção original, existia a proposta de servirem a usos de serviço dos estabelecimentos comerciais, como carga e descarga, retirada de lixos e etc., reduzindo essa movimentação das áreas frontais desses estabelecimentos e também do urbano que se contempla. Contudo, não tardou o momento em que os carros passaram a ocupar também esses espaços, como estacionamentos, em virtude da verticalização da cidade e do aumento vertiginoso do número de carros frente à queda do hábito de se fazer os percursos a pé e ao transporte público deficitário.

Por um olhar que observa as inconstâncias e as performances do *inusitado* no urbano, chama a atenção um desses becos em específico, e sua trajetória de usos e apropriações ao longo do tempo. O Beco da Codorna situa-se num dos pontos mais emblemáticos do centro da cidade, tendo sua saída única nos dias de hoje para a Avenida Anhanguera. Serve aos espaços comerciais de todo um extenso quarteirão que é circunscrito também pela Avenida Tocantins, rua 3 e rua 9. Curiosamente, hoje, a maioria dos estabelecimentos comerciais que poderiam fazer uso do serviço desse espaço fecharam seus acessos ali, o que torna a praça interna um grande e verdadeiro vazio.

Como se vê na imagem a seguir, especialmente o Beco da Codorna se desenvolve longilíneo e estreito, quase despercebido, para ecoar num amplo espaço, mas contido, recuado, sem saída. A contenção e o recuo dizem muito para a cidade, ou talvez seja a própria cidade dizendo para o beco que é mais seguro mantê-lo beco, e perspicaz poder ainda assim provocar um bem medido

deslumbramento. As imagens a seguir mostram o Beco em sua projeção urbana. A figura 3 é uma vista aérea e a figura 4 um panorama que se esforça em mostrar toda extensão leste do Beco e sua amplitude interna.



Figura 3

Vista aérea do Beco da Codorna, reprodução do Google Maps com demarcação da autora ⁸

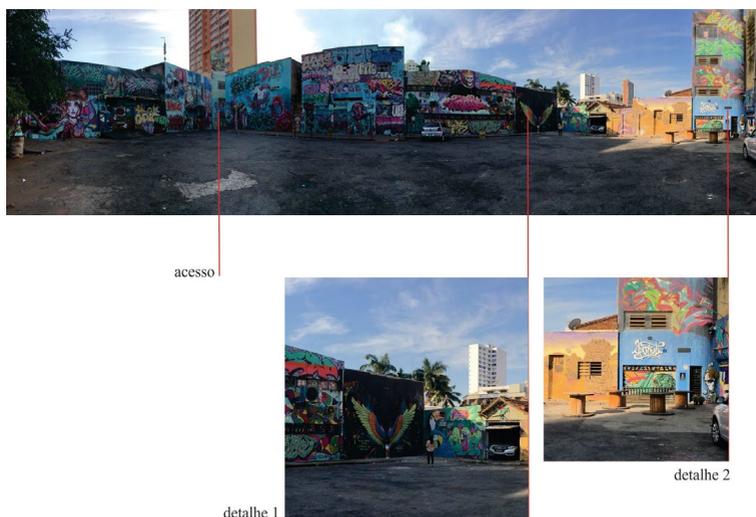


Figura 4

Foto em panorama tomada no dia 13 de agosto de 2017,

⁸ Fonte disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Beco+da+Codorna/@-16.6759232,-49.2604471,112m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1sox935ef161c6df04f5:0x79105d6ce87cdfd9!8m2!3d-16.6757494!4d-49.2606475>>. Acesso em: 4 de junho de 2017.

domingo, por volta das 16 horas.

Fonte: Fotografia da autora

Ainda sobre a figura 4, o detalhe 1 mostra, na mesma cena, pessoas utilizando os murais grafitados como cenário de fotos e um carro que acabara de chegar estacionando em uma garagem aparentemente privada, o que denota a ocupação sem uma necessária preocupação com tipologias de uso. Contudo, seria necessária uma investigação mais profunda para gerar conclusões. O detalhe 2 tem seu foco no estabelecimento comercial *Upoint*, que funciona como uma loja de arte e como sede da Associação dos Grafiteiros de Goiás.

Seria o beco então um espaço para uso público? Pensar o espaço público vai além de verificar setorizações e planos diretores que determinam a divisão da cidade em zonas e usos específicos, o espaço público é uma conquista democrática, ainda que seja um direito que o cidadão detém.

A grande questão é que, para a cidade contemporânea e seus desafios, a apropriação do espaço público não se apresenta como algo natural. As assimetrias sociais provocam uma desmedida criminalização do excluído com reflexos diretos na sociedade e nos espaços urbanos, atingindo em cheio os espaços públicos. O movimento que se observa é de renúncia desses espaços, especialmente pelas classes mais favorecidas, com o receio de sua segurança. As implicações desse pensamento e ações decorrentes são desastrosas, pois o medo e o abandono do uso amplificam a exclusão e a inércia. A dimensão que esse problema toma assola a vida urbana, com o risco de reduzi-la a um simulacro ou a um espetáculo, como pontuou o situacionista⁹ francês Guy Debord (1997 [1967], p.13); “toda a vida das sociedades nas quais reinam as

⁹ Refere-se a participantes do movimento que se convencionou chamar de Situacionismo, caracterizado por contundentes críticas sociais, culturais e políticas, reunindo poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais, de uma forma geral europeus. Tem como marco a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Arosca, Itália, em 1957.

condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”.

Numa tentativa de compreender como o Beco da Codorna se comporta frente a essas implicações urbanas contemporâneas, foi realizado um levantamento de reportagens sobre ele que figuraram no jornal goiano *O Popular*¹⁰ durante as últimas décadas. Em pesquisa no acervo do jornal, a mais antiga citação ao Beco da Codorna aparece na seção de classificados de 1989, página 11:

DODGE POLARA/80 - Vermelho,
bem conservado. Tr. Av. Anhanguera. (Viela da Star Chic). Bar
Beco da Codorna. Com Neusa.

Despretensiosa, a citação do Beco aqui mostra que, já no final da década de 80, o uso original não estava necessariamente corrente, dando lugar ao uso comercial pleno, um bar em atividade no beco! Ainda que se sabendo marginalizado e segregado, há uma performance do espaço que incita à participação e circulação de pessoas ali, naquele contexto temporal.

A próxima citação do Beco da Codorna nesse veículo de comunicação se dá apenas em 2014, agosto mais precisamente. A reportagem, já disponível em versão digital e online, convida para a mostra de música acústica *Offsina*, a chamada segue:

Domingo de muita programação da Mostra Acústica Offsina. Hoje (3), a programação do Festival segue no Beco da Codorna, com o som da banda Pó de Ser, a cantora Tati Ribeiro e Daniel Melo, a partir das 17 horas. O Beco da Codorna fica atrás do Centro Cultural Goiânia Ouro (Rua 3, esquina com a Rua 9, Centro).¹¹

¹⁰ O Jornal *O Popular* tem expressivo posicionamento como veículo de informação local, sendo um dos primeiros jornais a circular em todo o Estado de Goiás, com início em 1938.

¹¹ Disponível em: < <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/offsina-e-sons-de-mercado-movimentam-o-domingo-em-goi%C3%A2nia-1.624275>>. Acesso em: 7 de agosto de 2017.

Há, no entanto, um fato a tratar que foge aos registros de reportagens levantadas. Por meio de depoimentos de pessoas que participaram da ação, descobre-se que, em maio de 2014, um movimento *inusitado* muda a forma como as pessoas se apropriavam, usavam e viam o Beco da Codorna e o faz se aproximar do que ele é hoje. Atualmente, as informações que dão conta da primeira intervenção de caráter artístico no Beco está também disponível em alguns endereços da internet, mas não foi encontrada uma publicação que registrasse ou documentasse o que será tratado aqui como uma performance urbana do *inusitado*.

O começo da apropriação *inusitada* do Beco se deu de forma quase casual. Com planos de se utilizar de espaços culturais da cidade, um grupo de estudantes planejou um evento – Encontro Cena Urbana; que reuniria música e arte numa perspectiva underground. Dentro do que se planejava, o local para a realização seria o Centro Cultural Goiânia Ouro¹², que tinha uma ligação, uma passagem para o beco. Hoje, essa passagem foi fechada, mas em 2014, foi por ela que esse grupo de estudantes descobriu a possibilidade de utilizar o beco. A esse grupo se uniram artistas plásticos, grafiteiros, fotógrafos, skatistas e músicos que conversaram com moradores informais do beco e o desocuparam com autorização da Prefeitura Municipal. Em pouco tempo, as paredes estavam cobertas de desenhos e mensagens em cores vibrantes do grafite contemporâneo.

O Beco da Codorna é, agora, tomado por grafite, de grandes e pequenas proporções. Com cuidado, observa-se que as imagens chegam a lugares *inusitados* também: cantos, chão e grandes alturas, por exemplo. Pelo levantamento realizado, os registros, em reportagens do Jornal *O Popular*, são inúmeros, desde então até o presente ano. Contraditório é pensar que a intenção primeira do grafite é desenhar em lugar impróprio, o pixo, sua forma menos

¹² Ampliado em 2005/6, o Centro Cultural Goiânia Ouro é um complexo que abriga um cinema, teatro, bar, espaço de apresentações culturais e sala de leitura e está localizado no Setor Central de Goiânia.

glamourosa, tem ainda a intenção de sujar, marcar e às vezes até conspurcar um monumento, um marco, dando ao seu autor uma sensação de apropriação, uma transgressão estimada pela autoria.

A dualidade do picho e do grafite é complexa, limítrofe e, talvez, um pouco difícil de definir nos limites deste artigo, contudo, o que impressiona no Beco da Codorna não se desvincula desses entrelaçamentos. Para refletir sobre, basta pensar na ocupação do espaço, em sua performance, anterior e posterior ao grafite e como as pessoas se propõem, nesses momentos, a se relacionarem com esse espaço. Marcelo Peralta, um arquiteto e urbanista, interventor urbano pela imagem, que participou do processo de ocupação do beco em 2014, relata que antes do grafite, o Beco da Codorna se reduzia a um grande estacionamento durante o dia e um local de consumo de drogas à noite, e que, com o grafite, o espaço não deixa de ser o fundo, mas já abriga intenções voltadas para ele mesmo, há movimentação, contemplação e festa de tempos em tempos. A performance do *inusitado* se desdobrou na tática de ocupação e valorização urbana, aproximando as pessoas do espaço por meio da imagem, ainda que em uma aplicação que traz em seu íterim muitas questões de um território polêmico que envolve, inclusive, a arte.

Considerações finais

Com o tempo, foram surgindo e sendo percebidos os desdobramentos vários das ações culturais que reverteram o uso e a história recente do Beco da Codorna. Essa percepção pode ser conferida, por exemplo, em registros midiáticos e ao observar também o grande número de eventos acontecendo no local frequentemente, somados às visitas ocasionais e turísticas. Todo esse panorama parece configurar o Beco como um ponto turístico, um cartão-postal bastante contemporâneo da cidade. Isso acende ao *inusitado* sua característica efêmera e, ao mesmo tempo, à performance, molda-se a estruturação do que antes não seguia uma forma usual ou comum ao cotidiano. Já nos meses que se seguiram

àquele maio de 2014, o Jornal *o Popular* registrou uma reportagem em que um evento no Beco da Codorna seria promovido pela Prefeitura, parte do texto dizia:

Domingo no Beco movimentará centro de Goiânia

É com o apoio da Prefeitura de Goiânia, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, que a Produtora Nós realiza mais uma edição do Projeto Domingo no Beco. Ação surgiu com a proposta de levar cultura e arte para o Centro de Goiânia, em um dia relativamente pacato, o domingo.

O palco, montado no Beco da Codorna, receberá shows de bandas independentes, intercalados com sarau aberto. O espaço também é livre para que as pessoas possam vender, trocar e expor o que quiserem.

A reocupação dos becos, antes mal utilizados e dominados pelas drogas, reafirmam a intenção da prefeitura de revitalizar o centro da capital, levando programações culturais gratuitas e de qualidade para a população. Esta edição faz parte da programação especial em comemoração aos 81 anos de Goiânia.¹³

É no mínimo curioso a Prefeitura, em seu papel institucional, qualificar o beco planejado em sua intenção original como mal utilizado, ainda que os usuários dele não o tivessem apropriado para aqueles fins. O jogo aparente de relações que são travadas na cidade com sua gestão, seus habitantes, seus pichos, grafites e autores, quando da visibilidade exacerbada, corrobora o discurso debordiano já no momento em que ele define espetáculo, em sua Tese 4: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). Altamente crítico ao capitalismo, Guy Debord considera que a teatralidade e a representação dominaram a sociedade. Falar do grafite para o beco e suas repercussões posteriores, nessa perspectiva, é bastante propício ao considerar que a transgressão do

¹³ Disponível em: < <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/domingo-no-beco-movimenta-centro-de-goi%C3%A2nia-1.687958>>. Acesso em: 7 de agosto de 2017.

pichador e a arte do grafiteiro são ambas materializadas em imagens que se fundem à paisagem urbana e a (re)qualificam.

As performances do *inusitado* pela cidade parecem efetivamente conseguir modificá-la, mas é preciso cautela ao cogitar que “a idealização da cidade como território de exibição cultural pretenderia ultrapassar os limites da ‘sociedade do espetáculo’ criando a ficção simulada de uma utopia” (JACQUES; JEUDY, 2006, p.9).

Cabe o foco à experiência que alcança o íntimo do ser, põe em metamorfose o que parece imóvel – a cidade, e transforma o humano, revigora. A rua é o palco, como lembra Schechner (apud LIGIÉRO, 2011, p.159),

Se existe uma tradição (e não somente no Ocidente) de construir grandes monumentos especificamente para apresentar performances – arenas, estádios e teatros –, então, existe também uma longa história de performances não-oficiais ‘tomando lugar’ em (capturando bem como usando) locais que não foram arquitetonicamente imaginados, como teatros (...). Uma grande parte da celebração está experimentando a transformação do espaço de trabalho, ou espaço de trânsito, ou algum tipo de espaço oficial em um campo de jogos. Nos últimos 30 anos, experimentadores da performance, um ramo da arte da cultura não-oficial, têm se utilizado de espaços ao ar livre – pátios, ruas, muros, praias, lagos, topos de telhados, praças e encostas de montanha – para um número de propostas que se encaixa, estética, pessoal, ritual e politicamente.

Há, então, que continuar, pela vida e pelos becos no urbano.

Referências

BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues; GRANDE, Ivan Oliveira de. *Contradições no centro tradicional de Goiânia: usos e transformações no espaço da praça cívica e Avenida Goiás*. In: **Revista PerCursos**. Florianópolis, v. 16, n. 30, p. 74 – 98. jan./abr. 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de; PETRONÍLIO, Paulo; CUNHA, Fernanda. (Orgs.). **Performances da Cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Editora Kelps, 2015, v. 1.

CANCLINI, Néstor García. *Imagários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento*, in COELHO, Teixeira (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 9ª ed., Petrópolis: Vozes, 1998.

CONQUERGOD, Dwight. *Performance Studies Interventions and Radical Research*. In: **The Drama Review**, 46, 2 (T174), New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Les ruses de l'intelligence: La mètis des Grecs**. Paris: Flammarion, 1993.

GEERTZ, Clifford. *Uma Descrição Densa*. In: **A Interpretação da Culturas**. RJ: LTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JEUDY, Henri Pierre, JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corpos e cenários urbanos: territórios e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-FAUFBA, 2006.

LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de R. Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA FILHO, Manoel Ferreira e MACHADO, Láis Aparecida (org.). **Formas e tempos da cidade**. Goiânia: Editora UCG, Cànone Editorial, 2007.

LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras**. 2014 - Dissertação de mestrado - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" Instituto de Artes São Paulo.

- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- MANSO, Celina Fernandes Almeida (org.). **Goiânia Art Déco: acervo arquitetônico e urbanístico – Dossiê de tombamento** (v. 1, 2 e 3). Goiânia: Seplam, 2004.
- MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar**. Goiânia: Edição do autor, 2001.
- SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral**. In: Cadernos de Campo, n.20, 2011.
- SILVA, André C. C. I. da & VELOSO, Sainy C. B. *Imagens que falam: uma investigação fotoetnográfica da performance cultural goianiense* (2014-2016). In: VELOSO, Sainy C. B. (org.). **Performances Culturais em imagens**. São Paulo: Verona, 2016.
- SOARES, Bruno Brulon. *Entre o reflexo e a reflexão: por detrás das cortinas da performance museal*. **Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**. 4. 2012. Petrópolis. Anais. MAST/UNIRIO, 2012.
- TOMKINS, C. **Marcel Duchamp**. Tradução de Maria Thereza de Rezende C. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

Paisagem é invenção do olhar em ações performativas

Sainy C. B. Veloso¹

Paisagens são invenções de olhares díspares de criadores, em diferentes temporalidades, não satisfeitos com as concepções instituídas e concretude do mundo. Afora o obscuro mundo das pestes, dos demônios da Idade Média, a paisagem é, nas Artes, a conquista do artifício de um saber que anuncia um espaço mais além: de interposição entre o olhar e o olhado, descortinado sob a luz de uma janela aberta.

Olhar implica uma experiência única, individual e, ao mesmo tempo, coletiva, uma vez que depende de espaços correlatos e de suas “condições de possibilidade” (FOUCAULT, 1995), a saber, de suas relações com acontecimentos de ordem técnica, política, econômica e social. Entre os séculos XII e XIV, a economia medieval vivenciou uma época de ascensão com oferta de gêneros agrícolas, o desenvolvimento das cidades, a monetarização da economia e a consolidação de uma nova classe social pela burguesia (HUIZINGA, 2013). O estatuto da imagem é, nesses longínquos tempos, a validação de uma apresentação mimética de sua verdade.

¹ Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (2008), com pós-doutorado em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Altos Estudios Sociales (DAES), da Universidade de San Martín (UNSAM), em Buenos Aires (2014). Atualmente, é professora associada, da Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Artes Visuais e no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais.

Na iluminura do *Livro das horas do Duque de Berry*² (fig. 1), produto da Alta Idade Média e uma das primeiras apresentações da paisagem, a natureza, com suas montanhas, vales, rios, árvores, é concebida para mostrar um mundo além do visível, paradoxalmente nele apresentado. As florestas, os campos, as colheitas estão em uma rudimentar perspectiva – como se o observador olhasse do interior de sua residência –, em espaço topográfico que se desdobra à frente de sua janela. As iluminuras são de um naturalismo ingênuo que parece crer na paisagem existente por si mesma.



Figura 1 – *Livros das horas*. Setembro. Duque de Berry. Iluminura, 1979.³

O tempo é, então, o elemento da composição. É invisível na sensação da conquistada ilusão de profundidade dos planos, mas

² Calendário litúrgico, criado ao longo do século XIV, que tornava acessível aos leigos certos elementos do breviário utilizado pelos padres. Vários livros foram produzidos entre os séculos XII e XV, entre eles e o mais célebre *As Riquíssimas Horas*, pintadas pelos três irmãos Limbourg – Paul, Hermann e Jean –, artistas flamengos contratados pelo duque de Berry por volta de 1405.

³ Disponível em: <<http://www.escriitoriodolivro.com.br/historias/setembro.php>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

visivelmente representado como tempo cronológico, na parte superior das iluminuras, em horas, dias, meses, ano (fig. 2).

No *Livro das horas*, as imagens – assim como as demais outras usadas nesse texto – têm um funcionamento próprio como símbolos e não se restringem a limitações balizadas pelas restrições lineares e limitações sequenciais da escrita discursiva. Cada símbolo é um caminho para conceituação de ideias sobre as realidades aparentes e meio de comunicação com os demais outros. Dessa maneira, o símbolo funciona performativamente na inter-relação entre o corpo daquele que olha e a imagem projetada em *performance* (HASEMAN, 2015, p. 46). Como tais, “são envolvidas em



Figura 2 – Detalhe. *Livros das horas*. Duque de Berry. Iluminura, 1979. ⁴

uma simultânea e integral apresentação” (LANGER, 1971, p. 97), constituindo, assim, um texto visual, com função comunicativa, que encena uma ação performativa.

O olhar depende do pensamento/conhecimento para fazer inteligíveis as sutilezas e nuances nos fenômenos performativos. Mesmo os olhares mais dispostos a pensarem as realidades de modo diferente não prescindem da compreensão das tradições e convenções, para reconhecê-las e/ou alterá-las. A emissão de um enunciado com

⁴ Disponível em: <<http://www.escriptoriodolivro.com.br/historias/setembro.php>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

função comunicativa como um desenho, uma pintura, uma fotografia ou qualquer outra forma material expressiva implica realizar algo, uma ação performativa,⁵ tanto quanto sua recepção, tais como os “atos de fala” de *John Langshaw Austin* (2003). Elas possuem uma função expressiva, poética, que se encontra no modo de expressão da mensagem, em circunstâncias adequadas.

Por certo que a lógica anunciada na ação performativa das iluminuras dos “Livros das horas” encontra, nas paisagens, a Verdade na Natureza apresentada. Ademais, o que está em questão é o princípio divino em “todas as coisas” do mundo. Assim posta, a natureza é transcendental, princípio divino; portanto, essência invisível de uma presença ideal.

O termo paisagem já existia na Idade Média, em várias línguas, mas com um significado comum, referindo-se à ideia de país (AQUINO, 2012). Contudo, sabemos, por meio de Michel de Foucault (1995), que o saber que circunscreve os conceitos e as ações expressivas define-os em um espaço epistêmico singular, datado e analisado em sua historicidade, considerando as emergências discursivas com base em condições históricas associadas ao seu surgimento e legitimação. Assim, temos a ideia fundada em *pays*, país, que originará o termo francês *paysage*, como regiões de ocupação humana que documentam a história e possuem certa homogeneidade física (CARNEIRO, 2011). No século XVI, o termo alemão *Landschaft*, em seu enunciado performativo, abre-se para a estética associada ao território e contempla as pinturas de paisagem. Na língua italiana, o conceito de *paesaggio*, desenvolvido durante o Renascimento, é, até hoje, relacionado com características estéticas e, segundo Antônio Vitte (2007), contempla o contexto moderno de paisagem.⁶

⁵ Do verbo inglês *to perform* = realizar.

⁶ Do belo e/ou sublime.

Paisagens, o olhar/pensamento e sua enunciação em contexto legitimador

Hoje, paisagens são compreendidas por meio da experiência e da percepção do olhar, pois é – a um só tempo – vista pelo observador e age determinando seu olhar. Sendo assim, é marca e matriz: “A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação [...]” (BERQUE, 2008, p. 84). Nessa perspectiva, deixa de ser somente espaço externo apreendido pelo olhar, para abalizar o olhar como um fenômeno sensível, partilhado com outros.

A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (2002) prioriza a percepção como encarnação sensível do indivíduo no mundo. O autor afirma a paisagem como prosa do mundo. O mote contemporâneo é posto no diálogo que criamos com os objetos e na própria organização espaço-temporal, produzida mediante a interpretação dos signos e sentidos. A paisagem não mais fala por si própria. Conversa com o mundo. A questão seria, então, realizar rupturas com os significados instituídos pela opressão cultural e viabilizar a apreensão sensível da paisagem por meio do corpo, como expressa Merleau-Ponty (2004).

No pensamento do filósofo, o corpo não é mera ferramenta para acesso à realidade como na ciência positivista. Ele é fronteira, linha do horizonte, entre mundo externo e mundo interno, e a percepção é a troca ambígua de sentidos com o mundo, portanto é afetar e ser afetado. O corpo merleau-pontyano “não age como causa separada para introduzir distorções no pensamento, mas sim produzir percepções da qual o pensamento se serve” (CARMO, 2002, p. 81). Desse modo, se constroem subjetividades para outras percepções.



Figura 3 - Caixas. Alexandre Liah, 2018. Fonte: Foto: Sainy Veloso.

Nesse seguimento, Alexandre Liah,⁷ em *Caixas*⁸ (fig. 3), constrói uma poética das paisagens grafadas pelo desenho do artista, nas tábuas de madeira das caixas usadas em estabelecimentos populares de abastecimento para transporte de hortifrutigranjeiros (fig. 4). Nelas, a noção tradicional da



Figura 4 - Detalhe. Caixas. Alexandre Liah, 2018. Fonte: Foto: Sainy Veloso.

paisagem é invertida. O artista imaginou a grafia das paisagens na pele/madeira delas, por onde passavam em seus percursos. Liah (2018) tece uma correlação com o viajante que olha a paisagem da

⁷ Artista autodidata. Atualmente, coordena a Escola de Artes Visuais – EAV – da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás – SEDUCE-GO – e conclui o curso de Licenciatura em Artes Visuais na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – FAV-UFG. Já participou de várias exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais, com premiações no Brasil.

⁸ As caixas fizeram parte da exposição coletiva intitulada “Intrínseco: 33,5x51”, realizada na galeria da EXPOLAB, na FAV-UFG, em 25 de junho de 2018.

janela do carro em movimento com “uma caixa na carroceria do caminhão que vai plasmando todas as paisagens possíveis e imagináveis ao longo do trajeto”.

Os intervalos, os vazios e as ausências poderão ser inscritos pela imaginação e/ou pelo que o olhar consegue apreender. Para Liah (2018), o “irreal se completa no suporte seguinte. No suporte cheio se arvora o desenho, no vazio se desfaz a linha. E a vida segue numa constante viagem, de vazios, ausências e presenças. Tal ação performativa, poética, de Liah, mediada pelo seu olhar, continua seguindo o pensamento de Merleau-Ponty (2002, p. 79), quando afirma que “aquele que pinta e aquele que olha o quadro são superiores ao mundo, como o dominam, como o abarcam com o olhar”. O filósofo ainda prossegue afirmando que “jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e cor jamais vistas até então” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 119).

Diferentemente de *Caixas*, a obra *Horizonte pessoal* (fig. 5) de Odinaldo Costa⁹ pensa a natureza da paisagem (2018). Sua ação performativa cria uma

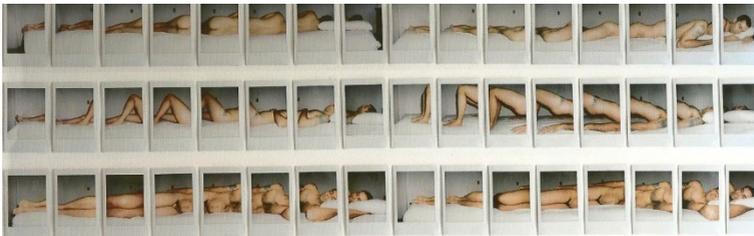


Figura 5 - Horizonte Pessoal. Odinaldo Costa, 2018. Fonte: Fotografias do artista.

linha do horizonte reta, com a extensão de 2 metros e 85 centímetros, uma montagem com fotos de 8, 5 centímetros de altura, retratando seu corpo fragmentado, nu. Nas fotos, há três sequências de posições conforme se mostra a figura 5. Essa é sua paisagem, um

⁹ Fotógrafo e doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Atualmente, é professor no curso de Artes Visuais da UFG.

horizonte demarcado pelo seu corpo, limite de seu entendimento e trocas como mundo e vice-versa. A introspecção do artista diante daquilo que o toca e o faz tocar diante da urgência da ação do mundo parece exemplificar o que Merleau-Ponty (2002, p. 119) afirma: “nosso corpo só pode se reconhecer entre as coisas e frequentá-las à condição de renunciarmos analisá-lo – o mundo – para simplesmente usá-lo”.

Em seu ato de fala, o artista enuncia: “Fiz-me paisagem” – e continua explicando que sua criação se embasou

[no] conceito de paisagem como um engendramento do que se vê, mas também do que não se vê. A essa invenção, ainda acrescento o que imagino e os meus sonhos. Não estou interessado em um olhar panorâmico, que tudo vê. Articulo paisagens no recorte da intimidade, aprofundando o olhar rotineiro do cotidiano. (COSTA, 2018, p. 61-62).

Percebemos que ambas, iluminuras e fotografias – apesar da dessemelhança de suas ações performativas, em temporalidades diferentes – apontam para enunciados em constante transformação no espaço e tempo, bem como mudanças de entendimento na referência pessoal e coletiva. Desse modo, a imagem de *Horizonte pessoal* é apreendida pela tentativa de organização sensível do artista, um conjunto organizado de valores ordenados, próprios de seu íntimo, na qual a paisagem deixa de ser espaço para ser lugar, território. Lugar de afetos, afecções e intimidades. Cada fotografia de seu corpo seriado é única, mas passível de se repetir ao gosto do artista (fig. 6), indefinidamente. Espaço e tempo flexíveis, alterados e redimensionados pela subjetividade do artista.

Há uma cisão do olhar entre as iluminuras dos *Livros das horas* e *Horizonte pessoal*? Uma ruptura com a ideia de paisagem clássica e a atual? Ambas são mantidas na e pela experiência ordinária basilar para seus enunciados e se sustentam na natureza. A primeira na paisagem-natureza e a segunda na natureza da paisagem. Há uma temporalidade de existir, de coexistir juntas, uma vez que a imagem adquire sua legibilidade no olhar do outro, dos outros, das culturas.

Costa interpela o tempo cronológico. Cada fotografia é única



Figura 6 - Detalhe Horizonte Pessoal. Odinaldo Costa, 2018.

Fonte: Fotografias do artista.

e emoldurada como tal. Entretanto, juntas, criam temporalidades seriadas, como as marcações de um relógio horizontal, delineadoras de paisagens íntimas, subjetivas e profanas. O corpo em *Horizonte pessoal* encarna o divino em si, naquilo que apresenta: a decadência de narciso ao tocar o reflexo de seu corpo na superfície do espelho, e vê-lo se desintegrar no momento em que se quer capturá-lo em imagem? Conquanto fragmentado, as partes não suprimem a relação entre elas e, para tanto, o artista usa a retórica para sua ação performativa visual, persuasiva e eficaz. Ao problematizar o corpo, aborda-o com uma nova forma de pensamento e apresentação.

As fotografias *esquiz(as)*,¹⁰ ao contrário do que pressupõem, asseguram proximidade e inteireza de um corpo que se desdobra em grades, mas não mais como representação. A fotografia perde seu *status* de *analogon* perfeito, deixa de ser imagem sem código para ser questionadamente codificada (BARTHES, 2009, p. 13). Anne Cauquelin (2007, p. 31) pergunta se a transfiguração da paisagem nos remete não mais ao que se encontra na paisagem, mas no que nela se encontra ausente. Dessa maneira, mesmo remetendo-nos a uma memória do corpo e, parcialmente, sendo reconhecido, *Horizonte pessoal* não é mais a representação dele. O artista “fala” de outro lugar, do que consegue perceber e circunscrever de si mesmo, como vastidão da paisagem.

Ambos, Liah e Costa, têm suas recepções em um público e contextos legitimadores da arte: especialistas, historiadores, professores e críticos capacitados e todos aqueles dispostos a

¹⁰ Palavra do germânico *skhízein* (*esquizo*), que significa dividido, dual, diferente, relacionado à divisão do todo em partes.

transcenderem a familiaridade das formas culturais, de maneira sensível. Liah expôs suas caixas na galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e Costa pensa sua obra na tese de doutorado (2018) que desenvolveu na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Afinal, como afirmou Marcel Duchamp, no início do século XX: “são os espectadores que realizam a obra”, e, posteriormente, Carlo Giulio Argan, "a arte existe para ser percebida" (apud FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 5, 60).

A transformação da paisagem: da natureza contemplada à celebração do poder da criação humana

Ao discutir a alteração da paisagem para o que nela se encontra ausente, Cauquelin (2007, p. 71) assegura que, para que haja relação, “é necessária a *esquiz(o)*, separação, do que é posteriormente reunido”. Nesse sentido, a autora reafirma a forma simbólica da paisagem, a respeito da distinção entre uma imagem natural e uma artificial, entre *eidolon* e *eikon*, retórica e simulacro respectivamente (CAUQUELIN, 2007, p. 69). São ações performativas visuais que podem optar para o “semelhante a”, ou pode indiciar a imagem “produzida para”.¹¹ *Eidolon* diz respeito a uma imagem-visão, gravada e impressa nos olhos, ou a um fantasma de algum *daimon*. *Eikon* é simulacro, designa a qualidade de algo semelhante, análogo àquilo com o que parece. Em a *Entrega das chaves a São Pedro*, um afresco do século XV, de Pietro Perugino (cerca de 1448-1523), a paisagem citadina (fig. 7) é um acordo dúbio da ação performativa do artista que transita entre *eidolon* e *eikon*, convocando a unidade.

Como se estivesse em um sonho, Perugino enuncia o reino de Deus, em uma cidade inexistente, imaginada, fruto de seu desejo de ordenar o caos dos instintos humanos e os ímpetos agressivos deles. Há a promessa de um acordo psíquico entre as pulsões, entre a razão

¹¹ Termos usados por Anne Cauquelin (2007, p. 69-70).



Figura 7 - Entrega das Chaves a São Pedro.
Pietro Perugino. Afresco, 1481-1482, Capela Sistina, Roma.¹²

e os desejos. Lembramos que arte é metáfora: por detrás do que aparenta ser, de suas formas e cores, há um não pintado, não apresentado visualmente, que se insinua, paradoxalmente, por entre os elementos da imagem e que dependem da proximidade do outro para arder.¹³

Na pintura simétrica da paisagem citadina de Perugino, somente uma ligeira linha no horizonte¹⁴ se interpõe entre o desenrolar da vida cotidiana da cidade e a natureza. O ideal da cidade, enunciado no protótipo da perspectiva artificial brunelleschiana, está mergulhado na espacialidade atmosférica e é a paisagem perfeita para a glória de Deus. Reafirmação da promessa de outra Jerusalém Celestial,¹⁵ não mais resplandecente no brilho de suas pedras preciosas, pérolas, ouro, mas perfeita em sua ordem, simetria e

¹² Disponível em: <<http://www.arte.it/opera/consegna-delle-chiavi-a-san-pietro-4813>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

¹³ Referência ao pensamento de Georges Didi-Huberman (2012).

¹⁴ No céu, as nuvens são reduzidas a traços brancos sobre fundo azul, prenúncio dos estudos meteorológicos do século XIX (PEIXOTO, 1996).

¹⁵ Nome dado à cidade que Deus fará para os fiéis (BÍBLIA, 2008).

racionalidade? A cidade que se descortina em *Entrega das chaves a São Pedro* é limpa e luminosa. Os edifícios com seus arcos de voltas perfeitas, frontões, linhas horizontais se correspondem em suas distribuições compositórias, tanto quanto na ordenação dos indivíduos ali representados. Mas nada no afresco indica a miséria humana.

No afresco, o meio ambiente destitui o *status* da natureza, pois a cidade é o artifício da paisagem que ilustrará a presença/ausência do desejo. O vestígio que a circunscreve instaura outro paradoxo ao olhar por meio da disjunção: separa-a racionalmente de seu modelo divino, desejante, mas, ao mesmo tempo, chama-o à reunificação. O tempo, no afresco de Perugino, não é mais uma abstração que carece da interferência humana, como nos *Livros das horas*, para aferi-lo como tempo de Deus. Diferentemente da aparência sensível da paisagem captada pelo aparelho perceptivo dos *Livros das horas*, a paisagem em Perugino é uma ação performativa racional, produto da cognição, da busca pela beleza e perfeição das formas.

A dimensão espaço-temporal da paisagem citadina da *Entrega das chaves a São Pedro* situa o observador no centro do afresco e tem seu olhar direcionado para um único ponto de vista que não se sustenta unicamente na religião. O espaço é produto de uma ação performativa mental. Lugar de possibilidades de deslocamentos. O tempo da “performance de interação social” (GOFFMAN, 2011) dos homens de boa vontade no cenário citadino do século XV conta com a presença de Deus e de seus representantes, no mesmo espaço-temporal dos mecenas, reis, príncipes, condes, duques, bispos, nobres e da emergente burguesia. Desse modo, o afresco de Perugino encontra reconhecimento e legitimidade na visão materialista e antropocêntrica de seus contemporâneos.

O que está presente e o que se encontra ausente nas paisagens fotográficas de Eugène Atget?

O que escapa e o que se encontra intimamente relacionado com as fotografias de paisagens urbanas de Paris, dos séculos XIX e XX, de Eugène Atget?¹⁶ Primeiramente, segundo Walter Benjamin (1994, p. 84), “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar”. O autor refere-se à reprodutibilidade técnica da fotografia e à crise do “original único” como objeto de culto e ritual estético, segundo a tradição artística burguesa.

Em a *Pequena história da fotografia*, Benjamin (1994, p. 101) formula o conceito de *aura* como “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. Assim, a *aura* identificava-se com o objeto de culto mediador do encontro com a divindade, a saber, com a experiência do sagrado. Mas logo depois, Benjamin saudará o novo olhar revolucionário à cidade de Paris, presente na fotografia de Atget. O autor vislumbra no fotógrafo a possibilidade artística quando “a unicidade se reconcilia com a reprodução múltipla” (GROJNOWSKI, 2003, p.162).

Precursor da fotografia moderna em Paris, no período de entresséculos, Atget teve uma ação performativa solitária em relação aos demais fotógrafos de retratos de sua época. Ele inaugurou a fotografia urbana de uma cidade vazia e triste, na suspensão do furor e do espetáculo da cidade-luz. Paris captada pela lente reversa da máquina do fotógrafo, na *Rue des Barres* (Fig. 8), incita as perguntas: O que aconteceu com a cidade? Para onde foram ou onde estão os humanos que a construíram? Onde estão o espetacular divertimento, o show de luzes e o movimento da cidade?

As paisagens da cidade são desérticas, surreais. O tempo paira pesado, denso e opressor sobre tudo, em um só compasso: o da tensão do incomensurável real à espreita. Há um silêncio sem as horas, dias, meses, ano, tão bem-postos no *Livro das horas do Duque de Berry*. Não há a dinâmica do movimento e racionalidade como na cidade ideal de Perugino. O olhar de Atget embrenha-se pelo vazio

¹⁶ Nascido em 1857, em Paris, é um dos mais importantes fotógrafos da história.

das ruas e edifícios parisienses, sem referência à escala humana. Entre sombras e luzes, as materialidades das cidades erguem-se oníricas, libertas de suas auras tradicionais, sem movimento ou vestígio do humano.



Figura 8 - Boulevard de Strasbourg, 1912. Eugène Atget. Fotografia de albumina, George Eastman House, Museu Internacional de fotografia e cinema, Rochester.

17

Não obstante Benjamin responsabilizar a fotografia pela destruição da aura ao desconectar fotografia e realidade, o autor percebe nas fotografias de Atget a revitalização da fotografia aurática. O autor afirma que o fotógrafo buscava “as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (BENJAMIN, 1994, p.100-101).

Atget retoma a aura artística negando-se ao fascínio a ser o fotógrafo de retratos, tão comuns e populares no final no século XIX,

¹⁷ Disponível em: <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/eugene-atget/>>. Acesso em 18 de julho de 2018.

em uma nova e rica burguesia parisiense. Suas paisagens urbanas indiciam provas de um acontecimento, um crime, tanto quanto o afresco de Perudino. Em *Rue des Barres* a singularidade do fotógrafo está articulada à ligação simbólica entre os outros seres humanos, ausentes na fotografia. Portanto, a violência reside na falta da paisagem e do humano. Na cena teatral da *Entrega das chaves a São Pedro*, produto do renascimento do século XV, o delito é a ausência do humano nos indivíduos ali representados. O afresco é uma insígnia que ocupa o lugar da marca, traço unário com Deus, imagem de identificação ideal com a perfeição.

Gênero pictórico no século XVII: a invenção da paisagem como ação performativa da pintura



Figura 09 - *Vista de Deventer, desde o noroeste*, 1657.
Óleo sobre carvalho, 52 x 76 cm. National Gallery, London.¹⁸

Não obstante os planos secundários dos retábulos e iluminuras medievais, as paisagens citadinas representadas em planos terciários

¹⁸ Disponível em: <<https://fineartamerica.com/featured/a-view-of-deventer-seen-from-the-north-west-salomon-van-ruysdael.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

do renascimento, a paisagem somente se afirmou como gênero pictórico no século XVII. De fato, intencionalmente, a pintura de paisagens surge como uma especialidade da ação performativa artística, dos pintores flamengos como Salomon von Ruysdael (1602-1670). Em *Vista de Deventer, desde o noroeste* (fig. 9), a paisagem delinea a cidade e aponta o surgimento de uma mentalidade burguesa, posterior à Reforma protestante, voltada para o comércio e mercado da arte. A vida cotidiana, com suas tradições e comércio, é, nessa época, o foco dos artistas. O olhar prioriza a observação, a similitude, *eikon*, do mundo natural, e o valor material da imagem substitui as formas transcendentais para com a Natureza. A “pintura de vista”, assim chamada pelos pintores do norte da Europa, segundo Claudia Mattos (2004), encontra um ponto comum, de síntese, com a pintura ideal.

Ainda que a vista continue a se descortinar à frente de uma janela no século XIX, John Constable (1776-1837) olha o mundo de outra maneira e sua ação performativa pictórica dá a transparecer uma mudança. Em *Catedral de Salisbury do Jardim dos Bispos* (fig. 10), há uma justaposição de planos heterogêneos que, ao contrário da perspectiva artificial renascentista, não converge o olhar para um único ponto. Suas pinturas nos levam para dentro do quadro, ao mesmo tempo em que nos trazem de volta à superfície, para que o olhar percorra em todas as direções, seduzido pelos brilhos, texturas e cores.

Não sem razão, John Ruskin e Charles Bauderlaire (2010) apontaram a pintura de paisagem do século XIX, inglesa, como baliza da modernidade. A composição de Constable já anuncia a representação em uma rede que alarga o espaço e o tempo. “A paisagem deixa de ser aquilo que se oferece lá no fundo para se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas” (PEIXOTO, 1996, p. 10). Constable foi um pintor pioneiro na percepção e estudo da mudança das condições atmosféricas e fez da natureza seu tema secundário, não obstante elas ganharem destaque no primeiro plano. Pintou poesia em suas nuvens, e seus efeitos

técnicos capturaram detalhes da natureza: a umidade e o sereno das folhas, o brilho da luz que apreende e reflete sem ser subserviente ao mundo concreto, como no caso da “pintura de vista” de origem nórdica.



Figura 10 – *Catedral de Salisbury do Jardim dos Bispos*, 1821-1822. John Constable. Óleo sobre tela.¹⁹

Se Constable abriu os olhos para melhor olhar e retratar seu mundo em diferentes possibilidades, Joseph M. W. Turner (1775-1851) cerrou os seus, para se entregar ao caos das pulsões psíquicas. Em *Tempestade de neve* (fig. 11), o romantismo de Turner rendeu-se às forças da natureza. Repetidas vezes, suas pinturas de paisagens, quase abstrações, abarcam a desenfreada fúria dos desejos, correlatas às forças da natureza, muito maiores do que supõe a racionalidade humana. Fato é que, não obstante outros olhares, pensamentos, e ações performativas artísticas sobre a paisagem, o século XIX a elegeu como gênero pictórico, associado,

¹⁹ Disponível em: <<https://pt.aliexpress.com/item/Salisbury-Cathedral-From-The-Bishops-Garden-John-Constable/32717019084.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

segundo Mattos (2004), a novas concepções da natureza e à ideia do sublime,²⁰ tão cara ao movimento romântico.



Figura 11 – Barco a vapor em uma tempestade de neve, 1842. William Turner. Óleo sobre tela.²¹

Na França, no final do século XIX, novas mudanças se descortinaram para o entendimento da paisagem. Os artistas impressionistas buscaram a luz para entender a cor e essa última para representar a interferência da primeira, na paisagem. Os artistas já desconfiam do olhar. Vemos o que de fato existe, ou somente o que nosso limitado aparelho físico e perceptivo nos permite? Com pinceladas rápidas e livres, sem muitas misturas de pigmentos, a ação performativa do artista consegue seu intento: a pintura com a impressão do que é, em que a nitidez e o contorno das formas se diluem em massas de tintas, rompendo, assim, com antigos padrões performativos renascentistas de representar a paisagem. A impressão e sensação atmosférica predominam na

²⁰ Do latim *sublimis*, o termo entrou em uso no século XVIII, para indicar uma nova categoria estética. O sublime provoca reações estéticas na qual a sensibilidade se volta para aspectos extraordinários e grandiosos da natureza, percebida como hostil e misteriosa. De tal modo, desenvolve no indivíduo um sentido de solidão. Edmund Burke (2016), anterior a Emmanuel Kant, defendeu que o belo não era o único valor estético, pois mais do que a beleza de uma pintura, uma sinfonia, há uma categoria estética – o sublime –, que contempla um sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável.

²¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1832146-pinturas-de-william-turner-inspiram-instalacao-audiovisual-tempestade.shtml>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

performatividade – modo como os elementos pictóricos se constituem e se expressam – da pintura, tal como no quadro de Claude Monet *Impressão: nascer do sol* (fig. 12). Nele, o artista representa o porto de Havre. Podemos, então, perceber a paisagem imersa em uma bruma fria úmida.



Figura 12 – *Impressão: nascer do sol*, 1872. Claude Monet. Óleo sobre tela. ²²

Vitrines-paisagens: paisagens humanas em vitrines?

Mas a paisagem não só vive da pintura. O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) era um admirador de “paisagens humanas” (1976) e elogia quem sabe transitar por diferentes multidões espalhadas pelo mundo, sem se deixar se arrastar por elas. A paisagem urbana é, pois, o lugar para essa interação. Para o poeta, a marca do moderno é o cosmopolitismo: a presença simultânea em um mesmo espaço de produtos das mais diversas origens, de pessoas dos mais diversos países, em um espetáculo refletido nas transparências dos vidros das vitrines (fig. 13).

O século XX desponta com o furor econômico e a velocidade dos meios de transportes, o avanço dos meios de comunicação e fixação de

²² Disponível em: <<https://www.tudoquadros.pt/monet/impressao-nascer-sol.htm>>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

imagens como a fotografia, e de grandes descobertas científicas como a teoria quântica, em 1926. As cidades do início do século XX, principalmente as grandes metrópoles como Paris, pululam de vida cultural, artística. No entanto, o grande protagonista do espetáculo de cores, luzes, movimento e novidades é o consumo. A paisagem natureza entra em declínio. Os estilos de vida da sociedade parisiense se orientam de forma muito significativa por valores e comportamentos – *performance* cultural – ligados ao consumo de bens, serviços e símbolos.



Figura 13 – *The Daily Muse*. Eugène Atget. Fotografia. ²³

As vitrines compõem o cenário da teatralidade das ruas e o vidro é o maior mágico. Pois é uma fronteira móvel que se interpõe entre o que olha e o olhado, mas ao mesmo tempo, delimita o espaço encantado do palco e o público, atraindo o observador para o interior

²³ Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/f64_straight_writing/2012/11/as-vitrines-de-eugene-atget-a-cidade-o-fotografo-e-seus-simulacros.html>. Acesso em: 18. de julho de 2018.

da cena representada, devolvendo-o ao mundo. O olhar é desejoso, encantado, libidinoso e antecede à ação performativa da aquisição.

Mais uma vez, a fotografia *The Daily Muse* de Atget (Fig. 13) denuncia a ausência do humano, mas não mais como cidade abandonada por eles, mas antecipa o que vivemos no século XXI. Trata-se da vitrificação dos reflexos de corpos, meras aparências, vultos espectrais, na oferta de bens e consumo. A fotografia leva-nos às perguntas: o que está refletido na vitrine? São indivíduos, manequins, produtos, preços, edifícios, ou são eles próprios ornamentos, decorações das vitrines?

Atget registrou ações performativas que hoje se atualizam em maior potência na descorporificação da paisagem, sejam elas naturais ou humanas, em que predominam os valores de mercado, econômicos, sobre a vida social. Valores que são impostos pelo espetáculo do consumo que determinam imagens aprisionadas em um registro especular, imaginário, onde o mercado é o Outro, a sede da alienação. Não distinguimos mais os limites entre falso e verdadeiro e o simulacro é garantido pela aparência como em *The Daily Muse*, de Atget.

Haverá no futuro alguma testemunha silenciosa do outro lado da imagem para reconhecê-la?

Referências

AQUINO, Victor. *Significados da paisagem: celebração do centenário de nascimento de Francisco de Sales Marques Corrêa*. São Paulo: INMOD, 2012.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. *Porto Alegre: Artes Médicas*, 2003.

BARTHES, Roland. *Óbvio e obtuso: Ensaio Crítico III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard, 1976. p. 575-583.

- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v.1).
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- BÍBLIA. *Apocalipse: 3: 12*. Trad. de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2002.
- CARNEIRO, João Paulo Jeannine Andrade. O conceito de pays e sua discussão na geografia francesa do XIX. *Revista Geográfica da América Central*, Costa Rica: EGAL, Número Especial, p. 1-13, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COSTA, Odinaldo. *Paisagens íntimas: horizontes, viagens e outros deslocamentos*. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista Póis*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.
- FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A alteridade da arte: estética e psicologia. *Psicologia*, São Paulo: USP, v. 5, n. 1-2, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *A rerepresentação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GROJNOWSKI, Daniel. Walter Benjamin e as auras da aura. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 166, p. 155-165, jul. 2003.

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela pesquisa performativa*. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>>. Acesso em: 17 de julho de 2018.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LIAH, Alexandre. Entrevista concedida por e-mail. 13 jul. 2018.

MATTOS, Claudia. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. *Terceira Margem* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, n. 10, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 1996.

RUSKIN, John; BAUDERLAIRE, Charles. *Paisagem moderna*. Trad. de Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

VITTE, Antonio. O desenvolvimento do conceito de paisagem e a sua inserção na geografia física. *Mercator* – Revista de Geografia da UFC, v. 6, n. 11, p. 71-78, 2007.

Cidade e Linguagens Artísticas

Performances e transgressão no Teatro Experimental do Negro

Luciene de Oliveira Dias¹
Jackson Douglas Leal Silva²

Afirmar a multiplicidade de formas de se habitar as cidades é um ato que deve, necessariamente, trazer consigo a compreensão acerca da diversidade de corpos e espaços que compõem a própria urbe. Caminhando na contramão do que Agamben (2004) chama de ordenamento urbano excludente e de exceção, é nas cidades que localizamos a polifonia, a multiplicidade, as escritas intertextuais de corpos e cores que se configuram como constituintes deste espaço de afirmação da pluralidade. Nossas cidades são fundamentalmente marcadas pela polifonia e, como nos propõe Canevacci (1993), a melhor forma de conhecer uma cidade é deixar-se perder nela. A partir deste contexto de urbanidade, polifonia e exclusão é que emerge, em meados do século 20, o Teatro Experimental do Negro (TEN), como desafio para se atualizar a própria categorização de teatro em um país recentemente saído do regime escravagista e sedento pela formação de seus centros urbanos.

¹ Doutora em Antropologia. Professora da Universidade Federal de Goiás, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Diferença (Pindoba). E-mail: lucienediasufg@gmail.com.

² Mestre em Comunicação Social. Professor da Escola Estadual de Tempo Integral Francisco Maria Dantas. E-mail: jackgyn_@hotmail.com.

A dificuldade em categorizar movimentos emergentes nos permite diagnosticar mutações características da interdisciplinaridade, conforme já colocado por Roland Barthes (1977). Para ele, parece óbvio perceber que a interdisciplinaridade não aconteça por trocas seguras entre disciplinas, mas também a partir de choques. São estes atritos entre ciências e artes que nos aproximam da busca por novas linguagens e transformam o mundo em que vivemos. A interdisciplinaridade poderia ser então compreendida como um movimento contrário, posterior ou mesmo destituído de disciplinas. Sem o mergulho na interdisciplinaridade, dificilmente, qualificamo-nos para pensar performances urbanas e a própria existência do TEN.

Trazer a discussão de forma interdisciplinar nos remete ao modo como o próprio Schechner (1985) apresenta a intersecção que marca as ciências humanas, a estética e a biologia. Para pensar teatro, performances e performatividades urbanas é fundamental ampliar o espectro de teorias e, no texto aqui apresentado, consideramos tanto a Antropologia e o Teatro, como também a Comunicação e as Ciências Sociais e Humanas. Diante da polifonia que marca as performances urbanas, Schechner (2002) explora as relações entre rituais, jogos e performances. Por este empenho, ele nos apresenta, didaticamente, uma pluralidade teórica e metodológica.

Transgressora no sentido de não aceitar o modelo de subordinação imposto pelo racismo, lançamos mão de bell hooks (2013) em nossos argumentos para sugerir que as performatividades do Teatro Experimental do Negro conduzem à formação do que a autora chama de comunidades de aprendizado. De acordo com ela, ações como amar, ensinar e aprender coletivamente, são absolutamente transgressoras, na medida em que as pessoas negras, lidas a partir do projeto de dominação colonial, não tiveram condições de acessar esses padrões. Enquanto vítimas centrais do racismo, tais pessoas não estariam habilitadas para o amor e, por isso, devem superar obstáculos imensos quando se propõem a seguir por este caminho.

Em termos de produção do conhecimento, transgredir as fronteiras das disciplinas, dos conteúdos, dos métodos e dos procedimentos constitui-se enquanto movimento convergente como a atuação do Teatro Experimental do Negro, conduzido marcadamente por um homem negro em um espaço urbano que ignorava a existência da negritude. Falamos aqui de Abdias Nascimento, que nasceu em Franca, oeste do estado de São Paulo, em 1914. Filho de uma doceira que, quando nascia uma nova criança se transformava em ama-de-leite dos rebentos de plantadores de café. Nascimento (2002) relata que foi assim que conheceu de perto os grandes cafezais e os imigrantes que lá trabalhavam o “ouro negro”. Tanta pluralidade converge para a interseccionalidade que marca basicamente todos os corpos negros no Brasil.

Antes de sua morte, já em 2011, Abdias Nascimento ainda evocava a imagem do pai, sapateiro “frequentemente angustiado, sofrido, tentando obter um precário e mal pago trabalho em alguma fábrica de calçados” (NASCIMENTO, 2002, p. 27). Ele era o segundo filho de uma família de seis irmãos e uma irmã. Desde muito cedo, devido à escassez de recursos, se viu obrigado a trabalhar, assim como o irmão mais velho.

Ele, aprendiz de alfaiate; eu, entregando leite e carne às portas das casas burguesas da cidade, isto bem cedinho [...] Ganhava alguns tostões nessas tarefas e outros tantos no período da tarde, limpando o consultório de um médico ou lavando vidros vazios e entregando remédios para a freguesia de uma farmácia (NASCIMENTO, 2002, p. 27).

Passou a conciliar o trabalho e os estudos durante a infância e adolescência. Período em que também recebia muito estímulo de sua mãe para que se dedicasse aos estudos. À mãe, Abdias Nascimento, atribui ainda a lição de autodefesa que teve desde muito cedo em sua vida, o fato dela estar sempre pronta para sair em defesa dos filhos em situações de injustiça e discriminação. “Essas coisas me marcaram, porque eu via que nós devíamos estar sempre

numa atitude beligerante contra as injustiças.” (NASCIMENTO, 2002, p. 28). Foi também graças à intervenção da mãe junto ao prefeito da cidade que Abdias Nascimento entrou no curso de contabilidade do Colégio Ateneu Francano.

Há uma lembrança que remonta à infância de Abdias Nascimento, protagonizada por sua mãe em sua cidade natal. Pelas entrevistas e relatos em livros, esta passagem pode ser considerada o estopim de sua consciência racial:

Certa vez assisti minha mãe tomar a defesa de um garoto negro e órfão, colega meu de grupo e chamado Felisbino, a quem uma nossa vizinha branca surrava sem piedade. Minha mãe, invariavelmente tão tranquila, entrou em luta corporal e arrancou Felisbino das mãos da vizinha (NASCIMENTO, 2002, p. 28).

A imagem da mãe saindo em defesa do garoto negro, sua conduta diante das situações de injustiça vivenciadas na escola “emerge e cresce como sua primeira lição de solidariedade racial” (NASCIMENTO, 2002, p. 28). Esses acontecimentos, que o próprio autor testemunha, constituem-se como fatores que o instigam a lançar um olhar diferenciado ilustrando para ele a dificuldade de ser uma pessoa negra, mesmo em um país onde a maioria descende de africanos. Assim, essa compreensão racial irá refletir nos anos a seguir quando Abdias Nascimento idealiza o TEN, articulando sua trajetória pessoal com a coletividade.

Sinalizamos neste trabalho que a interseccionalidade é pensada para nos ajudar a perceber o caminho carregado de marcadores sociais da diferença. Colocamo-nos a partir de Patricia Hill Collins (2000), para quem a interseccionalidade constitui-se enquanto “um projeto de conhecimento” e uma arma política, tornando-se instrumento eficaz no combate às opressões. Articulamos essa compreensão às ideias de bell hooks (2013) e Angela Davis (2016), que revelam muitas tensões e conflitos no estudo dos movimentos feministas sufragistas e dos movimentos abolicionistas nos Estados Unidos. Tudo com o empenho de

perceber corpos negros como profundamente interseccionados na organização social brasileira.

Percorremos nesta escrita algumas ações implementadas pelo TEN, que tem seu embrião quando Abdias Nascimento é preso e, juntamente com outros encarcerados, criam o Teatro do Sentenciado. Toda a concepção do TEN volta-se para o fortalecimento da cidadania e do combate ao racismo, sendo que este conta com um elenco de pessoas negras, propondo novas performatividades na imensa polifonia que marca a cidade. Foram muitos espetáculos, trabalhando com textos brasileiros e estrangeiros, e ações que visavam sempre o combate ao racismo pela atuação política, a exemplo da criação da Associação das Empregadas Domésticas e do Conselho Nacional de Mulheres Negras, além da alfabetização de gente de dentro e de fora do TEN.

Assim é que o Teatro Experimental do Negro emerge no Rio de Janeiro nos anos de 1940, mas reverbera nas décadas seguintes pelas mais extensas regiões do Brasil e no exterior. Composto, majoritariamente, por pessoas negras, o TEN busca possibilitar a valorização e a visibilidade da negritude, além de fortalecer suas pautas no Brasil, usando como plataforma de engajamento dramaturgias e atividades pedagógicas. Essas são lidas hoje como bases performativas sólidas de constituição da própria cidade plural e diversa.

Desse engajamento na luta pelo combate ao racismo no Brasil, e sempre fazendo um paralelo com a arte teatral, a atuação do Teatro Experimental do Negro é lida agora como um fenômeno de transgressão³ e subversão. Esta, por sua vez, já foi sinônimo de marginalidade, mas também serviu para denunciar fatos sociais, culturais e socioeconômicos em vários contextos e realidades. No

³ Esta transgressão é visualizada pela adesão exclusiva de atores negros e atrizes negras ao núcleo do TEN. Composição que possibilita um teatro que apresentou as complexidades e inquietações das pessoas negras. De acordo com Jacob Guinsburg (2007), o teatro talvez faça o que todas as outras artes almejavam fazer, sem dispensar o seu público e, como consequência, o seu ideal.

Brasil, por exemplo, de acordo com Débora Pitaluga de Assunção (2009), como profissionais negros e negras continuavam sem espaço nas telenovelas brasileiras, o teatro se tornou uma via alternativa de atuação. Uma de nossas hipóteses é que pelo teatro é possível denunciar o racismo e ainda, de forma positiva, trazer para o campo da compreensão social as qualidades profissionais das pessoas negras.

O TEN se organiza especificamente em 1944, no Rio de Janeiro, como forma de resistência a um sistema opressor, hierárquico e racista, projetando para o cenário nacional a figura de Abdias Nascimento. Sua emergência possibilita um espaço-teatro onde o povo negro se expressa, é valorizado e insere-se enquanto protagonista no processo de rearticulação dos fios de uma memória histórica e coletiva, até então, totalmente subalternizada pelo racismo. O que equivale afirmar a performance urbana reorientada pelas pautas proposta pelo TEN.

Armado com sonhos forjados na nossa herança ancestral, atualizados por um ideário contundente e bem fundamentado, que não se dava ao luxo de pequenas utopias, o pessoal do TEN iniciou uma série de ações que extrapolavam a função teatral, para estabelecer novos paradigmas àquela massa de negros e negras, jovens em sua maioria, que eram mobilizados ou que aderiam à proposta. Não se buscava apenas um bom lugar dentro da sociedade racista. Tratava-se da construção de um novo modo de ser e de estar, incólume a qualquer aversão. Tratava-se de sair dos esgotos e respirar o ar público. Tratava-se de expor a cor da pele na sua plenitude, e não como um meio de resignação aos infortúnios. Tratava-se de refazer a dignidade e a vontade de pertencer a um povo estigmatizado, por séculos, pela inclemência e a perversão da cínica e imponderável hegemonia da lógica branca reinante (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 141).

Sem ter uma sede fixa, os membros do TEN ocupam um espaço na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) que lhes era disponibilizado após a finalização das atividades da unidade. Os ensaios são realizados no restaurante, que se transforma em um

grande palco por onde atuam os representantes da população negra no teatro. Uma conjuntura que marca toda a existência desta proposta de ação.

Nessa oportunidade o TEN toma outras proporções, deixando de ser simplesmente um grupo de teatro para ser uma verdadeira frente de combate ao racismo. A comunicação acontecia das várias formas possíveis, assim como, as mediações sociais possibilitadas pela arte teatral:

Nesse começo de existência do teatro, houve muita atividade cultural aberta. Mas o mais emocionante foi o movimento das empregadas domésticas. Foi a maior mobilização, uma falava para a outra de nossas aulas de alfabetização. Uma militante muito ativa nessa época foi a Arinda Serafim. Ela era amiga de todas as domésticas e passava de casa em casa chamando, divulgando. O Teatro Experimental do Negro se tornou o grande inimigo das donas-de-casa burguesas. Mais tarde, criamos um departamento para estudar os direitos das empregadas domésticas. O TEN nunca foi só um grupo de teatro – era uma verdadeira frente de luta (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 128).

As redes de solidariedade e os apoios mútuos são construídos no TEN por todas as instâncias, em função da importância de se ter uma organização político-estética que enfrente o racismo brasileiro. Esta é a marca da militância negra, inclusive pelas artes, em todas as décadas de atuação do Teatro Experimental do Negro. Destacamos ainda que, de acordo com apreensão de Ligiéro (2011), a centralidade da performance negra está no corpo. Sem esta abordagem dificilmente alcançaremos a complexidade do que estamos aqui propondo.

Então, no projeto do Museu de Arte Negra (1950), Rapsódia Negra (1952), Cristo de Cor (1955) e Sortilégio (1957), a estética hegemônica é colocada na superfície do debate por um olhar subversivo de artistas plásticos, atrizes e atores que compunham o TEN. Também está à frente deste movimento quem se solidariza com a proposta do Teatro Experimental do Negro. De acordo com

Elisa Larkin Nascimento (2014), “o sentido didático desse trabalho dirigia-se à construção de alicerces de autoestima para a população negra e, também, à ‘reeducação do branco’ no desafio de repensar as implicações racistas e excludentes dos padrões de estética vigentes” (NASCIMENTO, 2014, p. 162 - *grifos da autora*).

Essa afirmação se mostra contundente com a criação do Museu de Arte Negra (MAN), fundado em 1950, quando o 1º Congresso do Negro Brasileiro propôs a necessidade de se criar um museu, voltado para as obras artísticas, produzidas por esta população nacional. Assim, o TEN “trabalhando com artistas negros/as, buscava ajudar a libertá-los/as dos confinamentos impostos por classificações como ‘arte primitiva’, ‘ingênuas’, ‘folclórica’” (NASCIMENTO, 2014, p. 164 - *grifos da autora*).

Com ações voltadas para as artes plásticas, o TEN “procurava levantar a consciência e discussão na teoria da estética sobre a origem da arte moderna ocidental no encontro do olhar da vanguarda europeia com a estética africana” (NASCIMENTO, 2014, p. 164). Com curadoria de Abdias Nascimento e com direção de Joaquim Ribeiro, o projeto Museu de Arte Negra incentiva e envolve a população negra.

A primeira exposição das obras recebidas no projeto aconteceu somente em 1968 no Museu da Imagem e do Som, na cidade do Rio de Janeiro. A exposição foi precedida por um curso sobre Arte Negra, ministrado por Abdias Nascimento no Auditório do Museu Nacional de Belas-Artes, também no Rio de Janeiro. A coleção das obras doadas ao projeto MAN está hoje sob a guarda do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros.

A grande contribuição de Abdias Nascimento no cenário dramaturgicamente brasileiro é a capacidade de evidenciar que a pessoa negra permeia toda a estética artística teatral, literária e plástica. Em 1952, o fundador do TEN estreia como dramaturgo com a revista⁴

⁴ Teatro de revista é um gênero teatral que teve sua importância marcada nas artes cênicas do século XIX até meados do século XX. Esse gênero caracteriza-se pela sátira social e política.

teatral Rapsódia Negra – também espetáculo de estreia da atriz Léa Garcia. Com coreografia de Mercedes Batista e Joãozinho, a revista tomou forma e sua estreia se deu em 24 e 25 de agosto de 1952 no Teatro Recreio do Rio de Janeiro. Entre os principais quadros, destacam-se África, Noturno em Harlem, Cuba, Imagem do Recife, Ritmos Haitianos e Candomblé.

Trazemos aqui o quadro Candomblé, de Rapsódia Negra, pelo fato de ele nos oferecer a dimensão da expressão performatizada a partir de corpos negros que ocupam espaços antes inimagináveis, e com uma narrativa também totalmente inovadora para o cenário urbano da época. A ocupação deste espaço acontece de forma plena e representativa, como podemos ver na imagem que segue.



Figura 1: Candomblé, do teatro de revista Rapsódia Negra. ⁵

Já a segunda peça teatral de Abdias Nascimento é lida como o ponto mais forte de subversão no teatro nacional. Sortilégio questiona efetivamente o papel da pessoa negra na cena teatral. A figura do criado, do moleque, da mulata gostosa, da cozinheira em cena ainda tão recorrente é criticada pelo TEN. Essa crítica é

⁵ Fonte: Ipeáfro (2018)

sustentada na necessidade de se romper com a reprodução do papel subalternizado que a sociedade brasileira reserva à população negra na vida cotidiana. Romper com este modelo de prática teatral, significa admitir que “antes da abolição da escravatura, ou depois dela, a situação só muda de aparência e varia o grau. Mas, no fundo o mesmo desrespeito, igual desprezo, idêntica usurpação da sua humanidade” (NASCIMENTO, 2002, p. 134) se mantém nas relações corriqueiras da sociedade nacional.

Para Abdias Nascimento, o racismo estrutural e institucionalizado tem levado as pessoas negras a uma espécie de dureza humana causada por “um estado de inanição espiritual de difícil, porém não impossível, recuperação. O candomblé tem desempenhado um papel básico na sustentação do espírito, das energias da resistência e das esperanças da população afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2002, p. 134). Uma performance negra histórica, fortalecida pelo tem, a ponto de constituir a própria cidade.

A história do teatro negro brasileiro registra, em 1957, a estreia do espetáculo *Sortilégio*. Espetáculo esse que enfrenta a censura ainda em 1951, mas que seis anos depois levaria o TEN pela segunda vez aos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também no Municipal de São Paulo. Essa projeção contraria a branquitude elitista que tentava cortar as conexões da pessoa negra com sua cultura africana.

O espetáculo teve direção de Léo Jusi, cenários de Enrico Bianco, figurinos e máscaras (*Omolu*)⁶ de Julya Von Rogger, ídolos africanos (*Exus*)⁷ de Cláudio Moura, danças rituais de Ítalo de Oliveira, música de Abigail Moura, executada sob sua regência pela Orquestra Afro-Brasileira, sonoplastia de Marcus Vinicius e elenco composto por Abdias Nascimento, Léa Garcia, Helba Nogueira, Ítalo

⁶ Orixá que cuida das doenças, da renovação espiritual. Senhor dos mortos e regente dos cemitérios. Fonte: <www.raizesespirituais.com.br>. Acesso em 04 de agosto de 2017.

⁷ Orixá da comunicação, da ordem e da disciplina. Fonte: <www.raizesespirituais.com.br>. Acesso em 04 de agosto de 2017.

de Oliveira, Heloisa Hertã, Stela Delfino, Matilde Gomes, Amoa, Ana Peluci, Edi dos Santos, Marlene Barbosa, Conceição do Nascimento.

Em *Sortilégio*, as personagens são assim elencadas: Filha de Santo I, II e III (Coro de negras); Orixá (Espírito das divindades); Doutor Emanuel (Negro advogado); Efigênia (Negra prostituta); Margarida (Branca esposa do Dr. Emanuel); Teoria das Iaôs (Noviças de Iemanjá); Teoria dos Omolus (Cavalos de Omolu) e Coro interno de tamboristas, cantores, filhas, filhos e pai de santo. Na imagem que se segue, podemos ver a atuação de Abdias Nascimento (Emanuel) e Léa Garcia (Efigênia) em *Sortilégio*.



Figura 2: Abdias Nascimento e Léa Garcia interpretam em *Sortilégio* ⁸

A dramaturgia de *Sortilégio* conta a história de Emanuel, homem negro que recusa o amor da mulher negra Efigênia e casa-

⁸ Fonte: Ipeafro (2018)

se com Margarida, uma mulher branca. Emanuel desconfia que sua esposa o traiu, pelo fato de não ser virgem – um fato ainda grave na sociedade do pós-guerra. Em um lapso momentâneo, ao querer examinar a fidelidade de sua esposa, Emanuel pensa em assustá-la, porém, ao passar do limite, ele acaba por dar fim à vida dela.

No primeiro ato da peça, Emanuel, após fugir dos policiais pelo assassinato de Efigênia, encontra-se desesperado aos pés de um *peji*⁹. Nesse momento, também se depara com as três filhas de santo que iniciam um ritual. Emanuel, ao ver tamanho mistério questiona a si próprio, assim como a sua formação cristã e branca. A peça foge da linearidade temporal e dedica atenção às narrativas de Emanuel e das intervenções de Margarida.

EMANUEL – Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro. Aos bofetões. Preso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. (volta-se para continuar a fuga). Deve haver um jeito de escapular. (o Orixá desce do segundo para o primeiro plano e desaparece magicamente no trono da gameleira) Jesus! Que é isso? Assombração? (aproxima-se do trono; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé). Ah, é um despacho. Até galo preto. Então é para Exu. Quanta porcaria, (observa o pegí) Aquilo é o pegí... (volta-se para a grande árvore)... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. (preocupado). Mas... como foi que vim parar neste lugar? Isso aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos “terreiros”. Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo [...] (NASCIMENTO, 1961, p. 166 - *grifos do autor*).

Essa peça pode ser tida como um modelo de narrativa dramatúrgica que o Teatro Experimental do Negro busca desenvolver com o intuito de provocar novos olhares sobre a

⁹ No candomblé, *peji* é o local onde são colocadas as comidas dos Orixás. O *peji* pode estar do lado de fora, sob árvores sagradas, ou dentro do Ilê. A pessoa que cuida do *peji* tem o título de *pejigã* e é escolhida entre os *ogãs*.

performatividade negra. Além de ser escrita exclusivamente para o TEN, faz emergir para o campo da reflexão a pessoa negra, levando em consideração a sua humanidade. Assim, podemos perceber um exemplo de consciência negra libertadora dos fantasmas da branquitude, “limpa dos falsos valores de uma cultura e de uma religião imposta” (NASCIMENTO, 2002, p. 134). Também percebemos o que podemos chamar aqui de verdadeiras dramaturgias negras, constituindo-se como instrumento de luta contra o racismo.

A trama é delineada pelas relações sociais e étnicas que marcavam o Brasil e ainda pela influência das divindades africanas, o que trazia à tona a preocupação de Abdias Nascimento com o resgate da cultura africana e afro-brasileira. Ao declarar ao jornal O Globo, em 1957, que escreveu *Sortilégio*: “com a paixão e honestidade de quem executa um gesto vital”, Abdias Nascimento afirma sua necessidade de comunicar ao povo negro que o chamou de “a visão de um outro mundo”.

A convivência com a insatisfação gerada por uma estética hegemônica ronda a percepção de todas as pessoas envolvidas com o Teatro Experimental do Negro e desperta uma consciência do que seja ser uma pessoa negra na sociedade brasileira que racializou somente uma parcela de sua população, composta por negros e indígenas, deixando aos brancos a universalidade da humanidade. Foram estas reflexões que motivaram a realização do concurso de artes plásticas, intitulado *Cristo Negro*.

O concurso realçava de forma crítica a retratação de Cristo como louro de olhos azuis, o que – além de não corresponder ao registro histórico –, no Brasil “reflete uma alienação estética, um autodesprezo, uma atitude de subserviência, na qual renunciamos a um critério comunitário e imediato do belo e do excelso em favor de um critério estranho à vida nacional” (NASCIMENTO, 2014, p. 162 - *grifos da autora*).

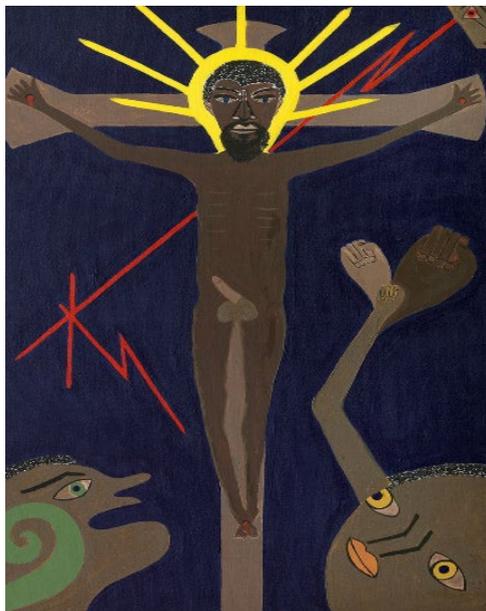


Figura 3: Xangô Crucificado ou Martírio, de Malcom. ¹⁰

Este concurso mostra-nos como Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos e Ironildes Rodrigues subvertem a estética hegemônica e, numa atitude categorizada por muitas pessoas como anticolonialista, apresenta o diálogo com a negritude como uma referência libertadora. Na imagem Xangô Crucificado ou Martírio, de Malcom, exposta a seguir, visualizamos o que era uma verdadeira ressignificação do cristianismo.

O concurso Cristo Negro foi realizado por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional, realizado no Rio de Janeiro, em 1955. Com apoio da revista Forma e de religiosos como Augusto Frederico Schmidt, Dinah Silveira de Queiroz, Dom Hélder Câmara e Quirino Campofiorito, o desafio do Teatro Experimental do Negro foi conquistar uma estética que já existia no vivido das cidades, mas ainda não havia alcançado o campo da percepção estética quando falamos em artes plásticas.

¹⁰ Fonte: Ipeafro (2018)

A tomada da estética por esta performance negra é apresentada em uma conjuntura de racismo e intolerância e, por isso, as reações falam de atentado ao cristianismo e à sociedade brasileira. O Jornal do Brasil de 1955 atacou a iniciativa do TEN e seus idealizadores, clamando inclusive que autoridades civis e eclesiásticas impedissem a ação.

Pelo seu exemplo de abnegação, de renúncia, de bondade, a Mãe Negra, que nos embalou o sono, que nos deu seu leite, foi a grade formadora do nosso coração. (...) essa exposição que se anuncia deveria ser proibida como altamente subversiva. Tal acontecimento, realizado às vésperas do Congresso Eucarístico, foi preparado adrede para servir de pedra de escândalo e motivo de repulsa. O nosso descontrole moral, a nossa grande falta de respeito e de bom gosto, o nosso triste estado d'alma, não podem ser dados em espetáculos aos que nos visitam. Damos daqui nosso brado de alarma. As autoridades eclesiásticas devem, quanto antes, tomar providências para impedir a realização desse atentado feito à religião e às Artes. O próprio povo brasileiro se sentirá chocado pela afronta feita (NASCIMENTO, 2002, p. 118).

Em uma sociedade nacional racista, a tentativa de romper com o lugar destinado às pessoas negras, soa como uma subversão. Mesmo compreendendo que os “dogmas dos estratos dominantes querem abarcar todos os aspectos existenciais, inclusive aqueles referidos à estética e à criação artística” (NASCIMENTO, 2002, p. 117), o TEN segue com sua proposta e pauta as discussões.

Ainda que contando com apoios declarados – tanto da Revista Forma quanto dos Cardeais – muitas pessoas não conferem credibilidade à iniciativa. Dados da plataforma digital do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro) dão conta de que participaram do concurso 106 artistas. As informações são de que a artista Djanira¹¹ foi a grande vencedora do concurso com a obra Cristo na Coluna.

¹¹ Não encontramos a obra da artista em nenhuma plataforma digital. Enviamos e-mail ao Ipeafro solicitando, mas não obtivemos resposta.

Considerações

Ao propormos uma leitura de algumas das ações do Teatro Experimental do Negro como performatividades capazes de reorientar a organização social e étnica no Brasil e no exterior, provocando um questionamento do racismo e sugerindo uma nova estrutura, alcançamos a compreensão acerca da importância do protagonismo na constituição dos espaços coletivos, especialmente nas grandes cidades. Acessar produção teatral realizada por pessoas negras e para pessoas negras “é um imperativo que vem de nossa experiência histórica”, conforme defende Nascimento (2002, p. 135), e tem uma dimensão totalmente prospectiva e potencialmente transformadora.

Ao trabalhar algumas ações do TEN, acionamos os próprios estudos da memória e, assim, possibilitamos uma abordagem engajada e que apresenta uma outra estética do teatro. Falar de performances negras nas cidades implica em necessariamente abordar o corpo negro e sua existência nestes espaços. Compreendemos que, “nas performances de origem africana hoje podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo” (LIGIÉRO, 2011, p. 133). Tratar o corpo negro e sua performatividade é falar da dança que nasce de dentro para fora e se espalha pelas cidades.

Ao revisitar os trabalhos e ações do Teatro Experimental do Negro, é possível perceber “uma tática sociológica e um instrumento pedagógico” (NASCIMENTO, 2002, p. 145) que provocam, ressignificam e reorientam o olhar sobre a cultura afro-brasileira, o racismo e a representatividade das performances negras no cenário brasileiro.

Assim é que perder-nos na cidade polifônica e excludente tem se tornado cada vez mais uma estratégia de vida. Transgredir os limites e fronteiras impostos pela ordem racista vigente tem

garantido performances negras que reorientam a própria cidade. Se os movimentos sociais organizados demandam um mergulhar cada vez mais profundo em questões que as pessoas trazem interseccionadas em seus corpos, as performances urbanas assumem uma importância ímpar que vem para selar acordos fundamentais para a conquista de qualidade de vida. Tomar a palavra a agir a partir de nossos afetos é o grande desafio.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ASSUNÇÃO, Débora Pitaluga de. **A inserção do negro nos meios de comunicação**. In: RASSI, Sarah Taleb (Org.). Negros na sociedade brasileira. Goiânia: UCG, 2009. p. 41-59.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GUINSBURG, Jacob. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HILL COLLINS, Patricia. “The Social Construction of Black Feminist Thought”. In: **Black Feminist Thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Nova Iorque: Routledge, 2000 [1990].
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LIGÉRO, Zeca. Batucar- dançar- cantar: desenho das performances africanas no Brasil.
- Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.
- NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia do teatro negro brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____, **O quilombismo:** documentos de uma militância pan-africanista. Fundação Palmares/ OR Editor: Brasília/Rio de Janeiro. 2002.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento:** grandes vultos que honraram o senado. Edição do Senado Federal. Brasília, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction.** London: Routledge, 2002.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento:** o griot e as muralhas. Ed. Pallas, Rio de Janeiro, 2006.

A Expressão do Artista de Rua Através das Imagens no X Encontro Goiano de Malabares e Circo

*Lua Barreto*¹

*Vânia Dolores Estevam de Oliveira*²

Introdução

Esta pesquisa localiza-se na área das Performances Culturais. Esta área de conhecimento surge dos pontos de contato entre o teatro e a antropologia (SCHECHNER, 2011) e hoje possui um campo vasto de investigação. Assim como o teatro apresenta pontos de contato com a antropologia, o circo, por sua vez, possui relações estreitas tanto com as performances quanto com os rituais (BARRETO, 2018). Os encontros entre artistas, em todas as suas variações (festivais, mostras, treinamentos) são espaços expressivos onde estes rituais se desvelam, por promoverem a troca de conhecimento, a mútua afetação e o exercício do debate e dos

¹ Doutoranda em Educação Física pela UNICAMP, com ingresso em 2018, Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (2017). Pós-graduada em Docência Universitária pela Universidade Católica de Goiás (2006). Possui graduação em interpretação teatral pela Universidade Estácio de Sá (2005). Formada pela Escola Nacional de Circo (1996).

² Museóloga, com mestrado e doutorado em Memória Social (UNIRIO) e pós-doutorado em Artes (UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Bacharelado em Museologia, na Faculdade Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

questionamentos na área. E foi nesta perspectiva que foi acompanhado o X Encontro Goiano de Malabares e Circo.

Uma pesquisa está sempre impregnada do olhar do pesquisador. Desde a escolha do tema, a determinação dos recortes, nada disso pode ser considerado aleatório. Da mesma forma, a expressão artística envolve uma série de escolhas que se impõem desde o surgimento da primeira ideia até a apresentação do trabalho ao público. Cada uma destas escolhas está impregnada da visão de mundo dos artistas envolvidos no trabalho.

No momento em que vai a campo, o pesquisador leva consigo toda uma concepção de vida, uma visão de mundo. Por mais objetiva que seja a observação, é impossível desvincular o olhar do observador do objeto observado. O trabalho de campo é uma intrincada rede de avaliações e interpretações que está sujeita, a cada momento, a erros e falhas. Assim como as anotações em cadernos de campo, a fotografia é instrumento de registro. Os celulares e as redes sociais têm prestado grandes serviços à ciência como instrumentos de registro e compartilhamento de informações e ideias. Pode-se considerar que “o telefone celular é a ferramenta mais importante de convergência midiática hoje (LEMOS, 2007, p. 25).”

A fotografia tem sido já, há muito, fonte de estudos e pesquisas, embora ainda seja tratada de maneira secundária e sofra preconceitos a respeito de sua utilização no trabalho histórico (KOSSOY, 2001, p.19). Os estudos sobre o que as pessoas postam em suas redes sociais têm surgido cada vez com maior frequência. As pesquisas acadêmicas estão repletas de metáforas que remetem ao campo da fotografia: olhar através das lentes, fechar o foco, utilizar o filtro são expressões utilizadas sempre que se fala sobre a forma como o olhar do pesquisador é lançado sobre seu objeto de pesquisa.

O que se pretende fazer aqui é tratar as fotografias feitas no X Encontro Goiano de Malabares e Circo³, como expressões da

³ Observação realizada durante a pesquisa de mestrado sob a orientação da Profa Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira, pesquisa esta submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal

interlocução do artista com seu público e com o espaço de apresentações, ou seja, as ruas da cidade, e tecer considerações, tanto sobre as escolhas dos caminhos da pesquisa, quanto sobre as escolhas dos artistas ao longo do Encontro.

A principal característica do Encontro é reunir artistas de rua e promover um intercâmbio, tanto entre artistas de diversas cidades e países, quanto com a comunidade, oferecendo apresentações e oficinas gratuitas em espaços públicos como ruas, praças, quadras abertas. No ano de 2017, o Encontro também ofereceu espetáculos em escolas públicas, promovendo a comunicação entre a arte das ruas e as salas de aula.

Este trabalho tem, portanto, enfoques diferenciados. Em alguns momentos, são analisadas imagens colhidas pela pesquisadora em campo. É o olhar da pesquisadora sobre seu objeto de pesquisa, travando um diálogo com as entrevistas realizadas. Procurou-se confrontar os discursos dos sujeitos entrevistados e as imagens colhidas. Além disso, foram analisadas imagens postadas pelos próprios artistas e pela organização do evento nas redes sociais. O que o artista que participou dos encontros julgou digno de registro? O que a escolha deste ou daquele momento para ser compartilhado nas redes pode dizer sobre sua visão de mundo?

Ao longo da pesquisa a respeito dos artistas de circo que atuam nas ruas foi possível perceber a importância dos encontros e convenções, tanto como momentos de aprendizado e troca de experiências quanto como um fator de articulação, em que os artistas debatem questões pertinentes à arte de rua, ao circo em geral e ao circo de rua em particular. Seus registros não são isentos de um posicionamento a respeito das questões que estão sendo debatidas entre os artistas.

Também o olhar da pesquisadora não é um olhar externo, já que antes de ser pesquisadora já era artista e participante dos

encontros. Ao mesmo tempo em que este envolvimento traz implicações e riscos, por outro lado também traz uma certa facilidade de compreensão, que pode, tomados os devidos cuidados, ajudar na interpretação de manifestações que a um bosquímano australiano (PANOFSKY, 1991, p. 48) ou a alguém exterior ao convívio dos artistas de rua passariam despercebidas.

As Imagens e suas Palavras

Ao se dirigir para o local do Encontro, a primeira coisa com a qual o público se depara é a placa anunciando o evento:



Figura 1: Placa colocada na entrada principal do bairro Itatiaia, onde se realizou o Encontro. Fonte: Foto da autora.

Totalmente pintada à mão pelo artista plástico e malabarista de rua Bulacha, o que chama a atenção na placa, além da evidente artesanaria, é a referência aos antigos anúncios dos circos de lona.

Além das informações básicas, como data e local, a placa traz também o desenho de um chapéu, com a inscrição 'arte é trabalho'.

Esta imagem evidencia a importância, para o artista, de ter sua arte reconhecida de modo que seja possível dela tirar o seu sustento. Mais do que isso, o artista mostra que o meio de tornar sua sobrevivência viável não é a venda de ingressos, nem o patrocínio, mas sim a contribuição no chapéu. Para não deixar dúvidas, a placa também traz as expressões ‘contribuição livre espontânea’ e, do outro lado, ‘no chapéu’.



Figura 2: Bulacha em atuação. Fonte: Acervo do artista.

Especificamente no X Encontro Goiano de Malabares e Circo uma questão fundamental, frequentemente colocada por organizadores, oficinairos e participantes, era o reconhecimento da arte de rua junto ao público. Além das atividades formativas voltadas para os artistas de rua e para a comunidade, como as oficinas de malabares, tecido acrobático, entre outras, pela primeira vez o encontro ofereceu apresentações em escolas públicas, sempre tendo como contrapartida a contribuição espontânea no chapéu. Essa preocupação com a relação entre o artista e o público já foi

observada pela pesquisadora anteriormente na Jornada ELRECA⁴, mas, no X Encontro Goiano de Malabares e Circo, essa preocupação está refletida claramente na programação do evento. De acordo com Saracura do Brejo⁵, um dos organizadores do evento, com exceção do grupo As Martas, que foi convidado, todos os outros participaram sem receber cachê, apenas em troca do valor que fosse doado pelo público no chapéu, que é passado pelos artistas ao final de cada apresentação.



Figura 3: Placas pintadas pelo artista Bulacha.

Fonte: Foto da autora.

A contribuição no chapéu é vista por muitos artistas de rua como uma possibilidade de autonomia, de liberdade. Este desejo é

⁴ Jornada ELRECA: a ocupação do espaço urbano pelos artistas de rua, apresentado no VI Seminário da REM-Goíás.

⁵ Cito de memória.

expresso pelo próprio artista: “Não quis mais trabalhar para os outros e resolvi demitir o meu patrão” (BARRETO, 2017, p.166). Na imagem acima, o artista deixa claro seu ponto de vista sobre a característica democrática da arte de rua, que também permeia seu discurso na entrevista: “Eu descobri o teatro de rua, que era uma outra linguagem, era uma outra história, uma outra forma de afetar, é um outro tipo de discurso. Na verdade, você tem a oportunidade de ter um discurso mais ácido, em que você vai se identificar enquanto povo, enquanto pessoa” (BARRETO, 2017, p.173).

A preocupação do artista com seu entorno, com as questões sociais, estão presentes por toda parte. Desde a barraca de trocas, onde cada um pode pegar e deixar o que quiser, passando pela feira, chamada de Circomércio, onde são oferecidos produtos naturais, comida vegana e artesanatos, até a coleta seletiva feita em lixeiras recicladas e artesanais.



Figura 4: Lixeiras feitas com material reciclado. Fonte: Foto da autora.

Em sua entrevista, o artista Kadu Olivie explica o porquê dessa preocupação: “Para melhorar a vida do artista de rua tem que

melhorar a vida da população, porque é um reflexo. O artista de rua recebe toda a realidade da população, como o ruim, o que a pessoa tá passando na vida, as problemáticas, ele encara de frente tudo isso” (BARRETO, 2017, p.145-146).

Toda a organização do Encontro parece se pautar nessa ideia, de que o artista e seu público formam um todo que é corresponsável pelo funcionamento do evento. Desde a organização, todos participam da maneira que podem. Larissa de Paula, uma das organizadoras, corrobora com Barreto (2017), quando afirma que o Encontro é

feito por gente que trabalha na rua, que vem de outros lugares, de outros países, que também trabalham na rua e mostrando que é possível fazer as coisas, com muito esforço, muita garra, porque não é fácil. A gente põe dinheiro do bolso, mesmo. (p.192)



Figura 5: Público retirando as cadeiras ao final do espetáculo. Fonte: Foto da autora.

Mas não são só os artistas que contribuem. O público colabora o tempo todo, como se vê na foto acima: a cada final de espetáculo a

plateia ajuda a retirar as cadeiras e arrumá-las no local da próxima apresentação.

A questão da coletividade permeia o Encontro, marcando presença de várias formas. Além da arrumação das cadeiras, a montagem dos cenários, arrumação do espaço para as oficinas, buscar o lanche para os artistas que irão se apresentar, tudo isso é feito com a ajuda de quem estiver por perto e se disponibilizar.

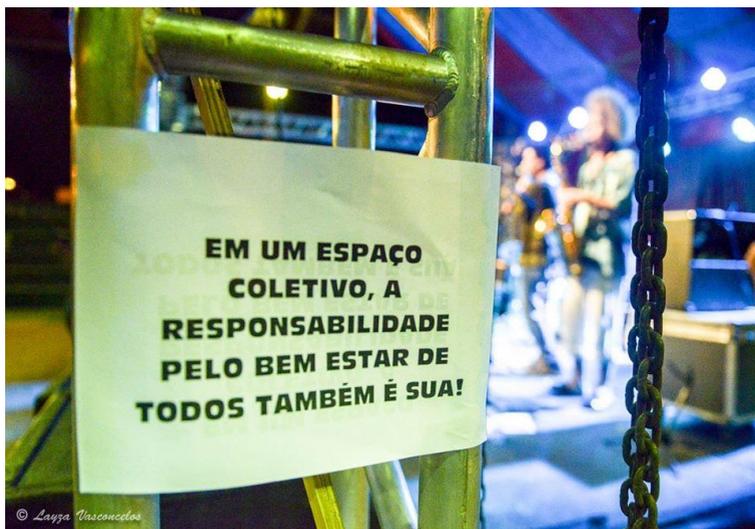


Figura 6: Conscientização de que o Encontro Goiano de Malabares e Circo é um evento coletivo. Fonte: Foto Layza Vasconcelos (fotógrafa do evento)

Como não podia deixar de ser, o ponto alto de um encontro de artistas de rua é quando o artista encontra o seu público lá mesmo, na rua. A Palhaceata é esperada com expectativa por todos os participantes do evento. É o momento em que todos, vestidos e paramentados, vão às ruas convidar as pessoas a participarem do evento.



Figura 7: Participantes do Encontro desfilando pelas ruas do Parque Itatiaia.
Fonte: Foto Layza Vasconcelos.

O momento é de festa. Palhaços, malabaristas, músicos, todos reunidos para o desfile. A concentração acontece na quadra pública do bairro e de lá a Palhaceata toma as ruas. O contato direto com o público é uma oportunidade de divulgar sua arte, de levar à sociedade a mensagem explícita desde a placa na entrada do bairro: arte é trabalho. Podemos ver, na plaquinha carregada pela artista na foto acima, mais uma vez, o quanto o artista de rua luta pela valorização do seu trabalho: ‘valorize a arte de rua!’ é a mensagem que a palhaça carrega junto ao corpo.





Figura 8: Os artistas e a comunidade. Fonte: Fotos Layza Vasconcelos.

A Palhaceata é um momento de alegria e descontração que carrega consigo todos os tipos de contrastes: o carinho do abraço e o olhar desconfiado de quem prefere ficar de longe; a surpresa de quem ainda está no início da infância e a alegria de quem há muito já a deixou para trás; o sorriso de quem se diverte e o susto de quem ainda não sabe muito bem o que está acontecendo. Reações as mais diversas registradas pela câmera, cristalizando o momento efêmero do encontro.

Na próxima foto, a lente da fotógrafa enfatiza o contraste entre a liberdade da rua e a prisão do dia-a-dia.



Figura 9: Moradora do bairro assiste à Palhaceata de dentro de casa. Fonte: Foto Layza Vasconcelos.

A escolha não é aleatória. Ao escolher registrar este recorte de realidade, a artista-fotógrafa nos leva a pensar. Quem sabe não estamos, ainda hoje, presos na caverna platônica, alheios à realidade urbana, a observar sombras projetadas pelos urbanistas, pela mídia e pelas demais instituições, acreditando que é esta a nossa realidade. Fica aqui a reflexão...



Figura 10: Sombras Fonte: Foto Layza Vasconcelos.

Referências

BARRETO, Lua. **As Performances do Circo na Rua**: Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo. 2017. 215 páginas. Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Goiás - UFG, Goiânia, 2017.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**. Lisboa: Guimarães Editores, 1995.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEMOS, André. **Comunicação e práticas sociais no espaço urbano**: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). In: Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo: ESPM, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: UPP, 1985.

-----**Pontos de Contato entre o pensamento Antropológico e o Teatral**. In Cadernos de Campo nº 20. São Paulo, [s.n.], 2011. Disponível em: <<http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>> Acesso em: 28 de abril de 2015.

----- **O que é performance?**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia**: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIFANO, Raquel Quinet. **História da Arte Como História das Imagens**: a iconologia de Erwin Panofsky. In: Revista Fênix nº3, 2010.

Um cinema entre as performances Desenleando conceitos

*Wertem Nunes Faleiro*¹

*Lisandro Nogueira*²

Introdução

Este artigo tem origem na pesquisa que propõe um estudo do Melodrama no Cinema de Narrativa Clássica, sob a perspectiva interdisciplinar das Performances Culturais, buscando compreender seus mecanismos e verificar sua vigência em filmes contemporâneos. Mais precisamente, verificar se o Melodrama, gênero subvalorizado pela crítica, persiste contemporaneamente como um dos principais modos de representação narrativa audiovisual na forma de “Imaginação melodramática” (Brooks, 1995). Que ele foi fundamental para a construção e consolidação da Narrativa clássica do Cinema, já foi amplamente demonstrado por estudiosos como HUPPEZ (2000), OROZ (1992), XAVIER (2003), que por sinal, fazem parte do referencial teórico que embasa este artigo e a pesquisa da qual ele se desdobra. Esta, interessa-se em

¹ Mestrando do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, 2017. E-mail: wertem@gmail.com.

² Professor de Cinema na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal de Goiás, onde ingressou em 1989. Mestre em Cinema e Televisão pela ECA/USP. Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/SP, professor do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG. E-mail: lisandronogueira@gmail.com.

investigar se o Melodrama ainda influencia na cinematografia contemporânea mesmo depois do declínio da Narrativa clássica após o Cinema moderno com suas vanguardas dos anos 60 em diante.

Ainda que o Melodrama tenha sido um gênero que acompanhou o Cinema desde o início da consolidação de sua linguagem canônica, trata-se de um aspecto subvalorizado no âmbito dos estudos sobre Cinema, qual seja: a permanência do Melodrama como modo de representação preeminente e sua sobrevivência como “imaginação melodramática” nos filmes da cinematografia contemporânea. Ainda mais escassa, é a produção científica que alie dois campos tão instigantes, e no entanto, difíceis de confrontar, como o Cinema e as Performances. Ainda que haja estudos de Cinema nas Performances, muitos deles privilegiam um enfoque na recepção, em detrimento da abordagem estética como a que propomos para esta pesquisa. Alguns trabalhos até seguiram caminho semelhante ao que propomos, mas relegaram uma apresentação mais detida em explicar à qual performance se referiam ao empreender seus estudos de Cinema, como se essa amálgama entre esses dois campos estivesse implicitamente estabelecida. Outros, percorreram caminhos mais diretos ao delimitarem certos tipos de cinema bem específicos que por isso já trariam relações mais diretas com as performances, como é o caso de documentários, cinema experimental, cinema ensaio ou filmografias de autores intimamente ligados a esse movimento artístico. Este artigo empreende um primeiro esforço no sentido de oferecer um breve mapeamento acerca dos conceitos relevantes em torno das Performances, sem a pretensão de conter o que se quer inesgotável por natureza. De forma indireta, pretende reacender os estudos do Melodrama como forma de análise e crítica cinematográfica, além de deslocar práticas de pesquisa e de análise do Cinema que estiveram tradicionalmente ligadas à Comunicação e situa no das Performances, o que pode resultar em novas metodologias para apreensão do Cinema, além de contribuir para a consolidação de seus estudos nesse novo campo interdisciplinar das Performances culturais.

Este artigo apresenta um destrinçar do termo performances que permita sua maior compreensão para os estudos em cinema. Dessa maneira, o presente trabalho serviu para a pesquisa a qual sustenta, como uma base esclarecedora do termo e nesse sentido pode também servir como ponto de partida para outros trabalhos que venham a se enveredar pelos estudos do Cinema a partir das Performances. A partir da linha argumentativa apresentada, constatou-se que a viabilidade e potencialidade do estudo proposto está vinculada a compreensão do termo e à clareza das diversas sendas que as Performances possibilitam enquanto categoria metodológica. Aliado a isso, está a definição de qual domínio do Cinema será submetido como objeto de estudos.

Para que se possa viabilizar de maneira mais profícua os estudos do Cinema sob o viés interdisciplinar das Performances, é de fundamental importância o esmero em desembaraçar este termo em seus vários significados, conceitos e linhas de pesquisa, para que se possa discernir qual ou quais são os mais adequados. Como o Cinema comporta quatro grandes domínios, sejam eles: Cinema de Ficção, Cinema Documentário, Cinema Experimental e mais recentemente, Cinema Ensaio, é preciso que se delimite qual desses domínios se quer trabalhar em cada pesquisa, para que se relacione mais precisamente cada conceito de performances. Mais que fazer essa delimitação de uma determinada pesquisa em Cinema, o presente trabalho pretendeu desenlear o termo performance em diversos desdobramentos para que sirva de um esclarecimento introdutório para aqueles que pretendem implementar pesquisa envolvendo as duas áreas.

A que tipo de cinema estamos nos referindo

Assim como as Performances, o Cinema é uma manifestação artística, híbrida e moderna, além de um dispositivo tecnológico fruto de uma série de experiências desenvolvidas desde a antiguidade até os experimentos físico-químicos que na segunda

metade do séc. XIX culminaram na Fotografia. Em torno de 1895, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (COSTA, 2006, in MASCARELLO, 2006, p.17). Como espetáculo de massas, desde seus primórdios, passando pelo seu apogeu até hoje, sempre esteve ligado ao capital e suas formas de comunicação e segmentação do grande público. Daí talvez, essa dificuldade em enquadrá-lo como, arte, tecnologia, entretenimento ou como meio de comunicação.

O Cinema de Narrativa Clássica

Em diversos campos da arte como na música, literatura ou teatro, existem formas de representação que, devido a convenções socioculturais de determinadas épocas, foram consideradas como paradigmas perfeitos e intemporais. Por isso mesmo, tais formas de representação são recorrentemente chamadas de clássicas. No cinema, não foi diferente, temos uma forma peculiar de espetáculo cinematográfico, que de forma geral se enquadra numa categoria bem definida, no entanto problemática, e que surgiu no início do séc. XX, mais precisamente entre 1908 e 1919, nos Estados Unidos; “estabiliza-se nos anos 20 e mantém-se como estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica até o final dos anos 50” (ISMAIL, 2003, p.60), tendo seu declínio nos anos 60 em decorrência do advento da televisão e de novas cinematografias como as *nouvelle vagues* na França e os *Cinemas Novos* em outros países, como é o caso do Brasil com “*Vidas secas*” (1963) de Nelson Pereira dos Santos e “*Deus e o diabo na terra do sol*” (1964) de Glauber Rocha.

Fruto de um ideal antigo do homem, esse cinema de narrativa ficcional busca uma excelência numa certa representação da realidade. Esse ideal é perseguido pelo homem ocidental desde a antiguidade na Grécia, com a representação artística do Classicismo, e foi retomado pelos renascentistas com suas regras de

representação pictórica, baseada na perspectiva geométrica. Esse naturalismo foi a característica principal que o cinema buscou desde o princípio, e o respeito às normas que assim o definem vigoram ainda hoje. Assim, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica clássica foi cunhando aos poucos

uma teoria que foi incisiva na demanda por aquela forma de mimese que o cinema narrativo clássico estava a revigorar como lugar por excelência da potencialização do olhar e da busca da ‘impressão de realidade’ que tanto empenhou o teatro burguês em seu projeto ilusionista” (ISMAIL, 2003, p.16-17).

A estrutura clássica herdou essa busca pelo naturalismo e se formou com fortes influências do teatro naturalista e de convenções literárias vindas do Melodrama, caracterizando-se basicamente “pelo veio narrativo-ficcional de viés melodramático, construído a partir de regras e técnicas claras como as da montagem/decupagem, e de características como o *star/system*, o *studio/system* e a expressividade da câmera, tudo com o objetivo de deflagrar o mecanismo de identificação” (XAVIER, 2005, p.41). Essas convenções formais foram tão bem cristalizadas no imaginário do público, que conforme Xavier (2005) a ausência de suas convenções causa estranheza, porém quando estas são adequadamente respeitadas, são imperceptíveis, encaradas como lógicas e naturais.

O vínculo com o Melodrama

Seu conteúdo está embasado no drama sério burguês do séc. XIII, em que segundo Xavier (2003), Diderot ao escrever suas peças e reformular uma teoria renovadora do teatro, criticou o teatro vinculado aos gêneros clássicos, principalmente as tragédias francesas do séc. XII.

O Melodrama tal como se apresentava no momento de sua consolidação no séc. XVIII, entrou em declínio pouco antes da 1ª Guerra Mundial e seu rendimento econômico como espetáculo

artístico entrou em colapso. No séc. XX, o Melodrama cedeu espaço para outras formas dramáticas. A cena que ocupou sozinho no gosto das multidões, na época de seu apogeu, foi sendo dividida com outras modalidades de entretenimento. Seu público migrou para outras formas de espetáculo como o teatro cômico e o *music hall* e em pouco tempo esse gênero de forte apelo junto ao público popular “emigrou para o Cinema, e a relação entre ambos configura a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica” (OROZ, 1992, p.25). O Melodrama poderia trazer uma plateia maior e por meio de suas características, conquistá-la, como também poderia servir perfeitamente para a construção da “impressão de realidade” que estava sendo desenvolvida pelos elementos estruturais do Cinema Clássico.

O melodrama possui uma necessidade econômica de criar uma convenção linguística que alcance um público amplo e homogêneo, criando uma sintaxe imperceptível que produz a ilusão de que tudo acontece naturalmente, essa foi a grande contribuição de Hollywood, e a chave para a estruturação da linguagem cinematográfica. (OROZ, 1992, p. 76-77).

Se o cinema já estava estabelecendo seus meios técnicos como a montagem/decupagem e outras regras como ritmo, e continuidade, faltava uma forma dramática que preenchesse e dessa forma ao conteúdo do espetáculo do Cinema Clássico. A partir de então, o Melodrama, junto com a decupagem, montagem, continuidade e ritmo, passaram a fazer parte de um ideal de “impressão de realidade”, que acabaria estabelecendo o cânone do Cinema Narrativo Clássico.

Performances: Etimologia do termo

Na busca por um breve mapeamento dos conceitos do que venha a ser performances, partimos de um referencial que talvez seja uma base mais comum que possa servir como um ponto de

ancoragem para essa instável jornada. Um procedimento bastante empregado quando procuramos descobrir do que se trata algo em qualquer idioma seria descobrir seu significado denotativo, para o qual Camargo (2016) levanta definições de três distintos dicionários:

O dicionário de língua inglesa Macmillan (HALSEY, 1979) anota três significados para performance: o de uma apresentação pública; a forma de se apresentar, o da coisa performada, e o de uma ação. O Oxford Advanced Learners's Dictionary of Current English (HORNBY, 1974), por outro lado, anota os seguintes sentidos: 1. a performance dos deveres; 2. uma conquista; 3. a performance no teatro, e também o de um comportamento chocante, em sentido negativo. (...) O Brazilian English - Portuguese Dictionary, de Antonio Houaiss e Catherine B. Avery (HOUAISS e AVERY, 1987), a traduz como atuação, execução, cumprimento, desempenho, funcionamento, ação, proeza e, no sentido teatral costumeiro de representação e espetáculo” (CAMARGO, 2016, p.16).

Apesar de conter indicações pelas quais tomamos a palavra performance em nosso dia a dia e abordar palavras como “ação”, “desempenho”, “funcionamento”, “apresentação”, “comportamento” que, de certa forma, adiantam algumas definições conceituais com as quais nos confrontaremos, elas dizem muito pouco quando pensamos na performance de uma forma mais ampla, como um evento, um fenômeno, uma atividade humana. Ainda assim, vemos que estas traduções, sinônimos, já delineiam campos semânticos sobre os quais diversas áreas do saber puderam se debruçar.

Conforme Jorge Glusberg, que escreveu o livro “A arte da performance”(2005), obra basilar para quem pretende compreender a história da arte da Performance Art, é interessante fazer essa recuperação da etimologia desse vocábulo que pode significar “execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito

acrobático” (GLUSBERG, 2005, p.72). Ainda que possa parecer demasiado ampla e que soe apenas como uma coleção de palavras sinônimas, essa definição de Glusberg elenca alguns termos (e pares de termos) como “ação”, “execução/desempenho”, “capacidade/habilidade”, “rito/espetáculo” que são valiosos para entender os diversos conceitos chave para a diversidade de campos práticos e teóricos que a performance, numa acepção ampla do termo, deu suporte.

Grande parte da dificuldade que temos ao trabalhar com essa palavra, talvez advenha do fato de tratar-se de um termo estrangeiro à nossa língua portuguesa. Como explica Camargo (2015, p.2), trata-se de um termo inglês que teve um processo de formação complexo e passou por diversos outros idiomas, desde os gregos, passando pelo francês, até que chegasse ao português da maneira como o conhecemos. Sobre a formação da palavra, trata-se de um processo de justaposição do latim *per*(através) e *fournir* (prover, fornecer).

Palmer apresenta *perform* como resultante de *per* + *formare*, *formare* sendo apresentado como uma forma corrompida do inglês *perfourn* ou *parfourn*, mas *formare*, se corrompido no inglês. (CAMARGO, 2016, p.15)

Esse processo de justaposição de partes, atravessando diversos idiomas até sua forma mais estável, a qual conhecemos hoje, pode talvez ser um indício de sua complexidade e de como ele pode ser tão polivalente quanto a variedade de significados. Talvez, por isso, ele sirva tão bem a um uso indiscriminado que fazemos, aplicando-o em diversos contextos, sentidos e funções. Soubemos de forma muito natural encontrar diversas situações em que esse estrangeirismo se encaixasse como “um canivete de mil e uma utilidades a ser prontamente tirado do bolso, lego para todas as montagens, resultando num estranho amálgama que iguala diferentes em situações muitas vezes opostas” (CAMARGO, 2016, p.16), engrandecendo a cada novo uso a extensão de sua definição e significado. Ainda que isso possa deixar o termo pleno de

potencialidades, conferindo a ele grande poder significativo, isso dificulta sobremaneira as tentativas de definir em apenas um conceito o que venha a ser performance, tornando ainda mais complexo seus estudos.

Desenleando o termo: Performance Art / Performances Culturais/ Estudos das Performances/performatividade

Quando empregamos a palavra *performance*, o senso comum em geral nos leva primeiramente a relacionar esse termo ao desempenho de alguma atividade/habilidade. Afunilando um pouco mais sua aplicação em um contexto, geralmente o relacionamos a um determinado movimento artístico. Conforme Taylor (2012, p.09), performance é uma palavra ampla e indefinida que da maneira como é utilizada na América Latina se refere à Performance Art. Aqui encontra-se grande parte das confusões.

Como não há em português e espanhol uma palavra que traduza satisfatoriamente o termo performance, a mesma palavra acaba servindo para designar ao mesmo tempo o movimento artístico e o campo metodológico das Performances Culturais. Com isso, o contexto em que se encontra o termo irá determinar qual o seu uso e significação. Ainda que aceitemos essa indeterminação do termo, ao adentrarmos no terreno dos Estudos das performances enquanto campo metodológico, no qual situamos este trabalho por exemplo, é preciso ter essa diferenciação bem clara. Como explica Robson Corrêa de Camargo em seu artigo “Per-formance e performance art: superando velhas tradições”, (2016) existe a “‘arte da performance’, ou ‘performance arte’ ou, no original, ‘performance art’, que é um movimento artístico, como foi o futurismo, o surrealismo, a pop art, o dadaísmo, o cubismo”(CAMARGO, 2016, P. 17). Por outro lado, existem também os “Estudos das performances” (geralmente no plural, justamente para facilitar a diferenciação), também chamados de “Performances Culturais” (também no plural pela mesma razão). Para cada uma

dessas correntes, houve um contexto diferente para o seu surgimento e consolidação, que não abordaremos por sua amplitude e complexidade extrapolar, em muito, o espaço e as pretensões deste artigo. Como bem apontou Camargo (2015, p.2), “Carlson separa a arte da performance das performances culturais ao falar do "microcosmo" da "*performance art*" e do "macrocosmo" da performance cultural e social”. Ele, ainda ressalta a maneira como o uso indiscriminado do termo sem o cuidado de especificar a que exatamente ele está se referindo pode levar a inúmeras confusões. Dessa maneira, dependendo do contexto, há que se perceber que a palavra *performance* pode estar sendo usada de uma forma mais ampla para se referir aos Estudos das Performances ou Performances Culturais, ou se a intenção é referir-se ao movimento artístico da Performance art. Há que se considerar ainda, que a Performance Art está contida nas Performances Culturais, já que, sendo manifestações artísticas, são também expressões culturais pelas quais se estruturam determinadas comunidades.

Essa diferenciação é importante não apenas por possibilitar identificar mais facilmente a que estamos nos referindo, como também para nos afastar da indeterminação inerente a palavra, já que performances “no son universales ni transparentes; su sentido cambia según el momento y\ contexto (TAYLOR, 2012, p.32). Há que se identificar, portanto, o momento e contexto a que se refere a palavra *performance* em cada situação.

Mesmo ao referir-se especificamente ao movimento artístico, o uso da palavra *performance* não foi consenso e seguiu um curso instável, já que nem todos os artistas da Performance art, reconheceram ou usaram o termo para falar de suas produções. Conforme Taylor (2012, p.32), alguns artistas recorreram ao termo *representação* para substituir *performance*, mas segundo ela, o termo é ligado ao verbo *representar*, e por isso, traz uma carga que evoca noções de *mimesis*, referente à separação platônica entre a *ideia* e a *coisa* - sua representação. Dessa forma, Taylor defende que este termo não substitui com exatidão a palavra *performance*, que

neste caso, se adequa mais apropriadamente às manifestações que designa, ainda que de uma maneira indefinida. Alguns artistas, conforme ela, ainda recorreram a termos como *ação* e *intervenção*, que conseguem ir além de *representação*, mas não conseguiram consolidar-se como consenso para substituir o termo *performance* como designação de manifestações que em vez de opor real/fictício, real/representação (mimesis), “borram a linha entre o fictício e o verdadeiro” (TAYLOR, 2012, p.43).

Com a intenção de demarcar como esse tipo de manifestação artística impactou e trouxe novas sendas para o fazer artístico no séc. XX, com uma leitura crítica que evidenciasse as implicações sociais, econômicas e políticas envolvidas no fazer artístico, tentou-se usar termos como *espetáculo pós-industrial* que, conforme Taylor (2012, p.47), além de parecer mais normativo, menos “teatral”, chamou-nos a atenção para a ideia de que os seres humanos vivem numa espécie de maquinaria de visibilidade movida por forças como o consumismo, a vigilância e a globalização. Ainda que não seja obrigatório eleger um único termo, a autora ressalta que a palavra *performance* é mais completa por referir-se tanto a hipervisibilidade da *teatralidade*, como ao sistema de mediação do *espetáculo*, além de dar conta da ação ativa da resistência humana. Não somos, segundo ela, apenas espectadores, mas atores sociais com o potencial de intervir e responder às instituições. Enquanto *espetáculo* e *teatralidade* não são verbos, a palavra *performance* contém e pode desdobrar-se no verbo *performar* e no adjetivo que designa o ator social *performer* usando a mesma palavra.

É comum encontrarmos situações e contextos em que a performance tem sido confundida com o teatro de forma simplista. Talvez essa associação venha da história da Performance Art ser complexa e cheia de intersecções com outras linguagens, entre elas o teatro. Para alguns, “el concepto de arte de performance surge del campo de las artes visuales. Otros lo sitúan en relación al teatro. (...) Las trayectorias históricas son muchas y los âmbitos de circulación son distintos.” (TAYLOR, 2012, p.61).

Existem ainda, outros desdobramentos do termo *performance* que frequentemente pode confundir quem está adentrando os estudos na área. É comum depararmos com o termo não apenas em diversas aplicações, mas em diferentes derivações da palavra. É o caso de *performático*, referente àquilo que tem características ou elementos da performance, no sentido de um adjetivo. No entanto, outras derivações podem passar despercebidas àqueles iniciantes no assunto. O termo *performativo*, por exemplo, pode parecer sinônimo de *performático*, e em algumas ocasiões realmente é. Entretanto, está mais alinhado ao termo *performatividade*, que por sua vez, também pode parecer um sinônimo de *performance*, mas que está mais especificamente relacionado a uma corrente de estudos das performances surgida a partir dos estudos em teoria linguística moderna relacionada à contextualização social dos eventos da fala. Referimos ao conceito “Atos de fala”, implementados pelo filósofo britânico da linguagem John Austin e John R. Searle.

Os fundamentos da teoria do ato de fala foram lançados na série de palestras sobre William James feita por Austin em Harvard, em 1955, e publicadas em *How to Do things with W'ords* [como realizar coisas com as palavras]. Nessas palestras, Austin chamou a atenção para um tipo especial de fala, que ele denominou de “performativa”. Ao emitir um “performativo”, simplesmente não se faz uma afirmação (o foco tradicional da análise linguística que Austin rotula de “constativo”), mas performa-se uma ação como, por exemplo, quando alguém batiza um navio ou realiza um casamento. (CARLSON, 2010, p.73)

A partir disso, o termo performatividade apareceria também nos escritos de Judith Butler (2003) que desenvolveu ampla teoria a respeito da performatividade e refletiu acerca da construção dos gêneros como uma performance. Estas duas correntes são vastas e deram origens a diversos estudos que extravasam o escopo desse artigo. Fizemos tais referências apenas para apontar outros caminhos que as performances possibilitaram.

Retomando o que vimos até aqui, o termo performance pode estar atrelado ao que ficou conhecido como Performance Art, movimento artístico que surgiu nos anos 60 e 70 (ainda que remeta a raízes anteriores) com histórico e desdobramentos de teorias e práticas muito próprias que fogem ao objetivo deste trabalho. Também pode referir-se aos Estudos das performances, ou Performances Culturais, que por sua vez abrigou estudos interdisciplinares na Linguística, na Antropologia, na Sociologia, Psicologia e demais áreas que se interessaram por esse campo tão promissor.

Conceito indefinido, “Essencialmente contestado”

O interesse pelas Performances tem crescido de forma proporcional à dificuldade de definir suas fronteiras conceituais. Vários autores fornecem amplos estudos, sem, contudo, oferecer uma definição que possa conter totalmente a complexidade de sua abrangência. O motivo talvez seja que “a performance, por própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas” (CARLSON, 2015, p.213). Em lugar de um conceito, temos uma profusão de manifestações de diversas atividades e estudos a que chamamos performances e este ambiente polivalente e ambíguo, no qual o termo se articula, dificulta bastante a busca por um conceito unificador que dê conta de sua complexidade, já que, quanto mais adentramos na análise e compreensão de sua natureza, mais “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só” (LANGDON, 2007, p. 165).

Toda essa dificuldade em observar, enumerar, compreender de que se trata essa atividade humana, como um conceito, deve ser absorvida como uma espécie de reconhecimento da amplitude que este conceito nos proporciona. Há que se compreender, portanto, as performances como um conceito avesso a definições muito restritas. Talvez a melhor estratégia seja, em vez de buscar por uma definição,

fazer um levantamento das diversas maneiras com que o conceito já tenha sido abordado por diferentes campos epistemológicos. É o que Marvin Carlson implementou em seu livro *Performance: uma introdução crítica* (2010), em que fez alguns levantamentos acerca do termo e, logo no primeiro capítulo, deixou claro que não pretendeu esgotar suas possibilidades, já que “as manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível” (CARLSON, 2010, p.12). Dessa maneira, ao encontrar como as performances se comportam nas diversas áreas a que serviu de fundamento como na psicologia, sociologia, antropologia e linguística, pode-se ter uma melhor compreensão de como adequar satisfatoriamente o que se pretende implementar como estudo, em nosso caso – o Cinema de Narrativa Clássica. Portanto, o sucesso dessa amálgama se encontra em definir que tipo de Cinema e assunto se pretende, para assim, escolher qual ou quais conceitos de Performances mais se adequa(m) a cada tipo de pesquisa, livrando-se de uma busca incessante e frustrada por um conceito único, disciplinar e totalizador do que venha a ser performance.

Quanto a essa ambiguidade e contradições internas dos conceitos de performances, Carlson (LONG e HOPKINS, 1990, in GALLIE, 1964 in CARLSON, 2010, p.11) traz um pensamento que nos auxilia bastante a aceitar essa diversidade, qual seja - a percepção de que performance é “um conceito essencialmente contestado”. Esse caminho nos conduz à ideia de que “reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer os usos rivais desse conceito como os que ele mesmo repudia” (CARLSON, 2009, p.11). Daí a importância de buscarmos as diversas pesquisas que foram feitas em torno da performance, incluindo não apenas aqueles campos que se sobrepõem, mas também aqueles que divergem em alguns casos. Isso parece contrariar a tradição acadêmica, mas faz parte da natureza interdisciplinar do conceito, o que nos força a nos adaptarmos a essa esfera de discussão.

Strine, Long e Hopkins discutem que performance se tomou esse conceito, desenvolvido numa atmosfera de “desentendimento sofisticado”, por participantes que “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance”. (STRINE, LONG e HOPKINS, 1990, apud CARLSON 2010, p. 12)

Mas se não há um conceito único, como avançar no estudo das performances? Um caminho talvez seja seguir as diferentes disciplinas que se lançaram no estudo da performance. Nesse sentido, Carlson (2010) parece corroborar com o pensamento de Langdon (2007, p. 165), de que a quantidade de usos do termo “performance” varia de acordo com a variedade de conotações dadas pelos diversos pesquisadores e como eles a empregam em suas pesquisas. Segundo ela, no artigo “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, Bauman e Briggs ressaltam “os significados múltiplos do conceito e criticam o uso de ‘Performance’ como um termo único ou como jargão, desprovido de sua complexidade de influências crítico-teóricas” (BAUMAN e BRIGGS, 1990, in LANGDON, 2007, p. 165). Retomando a ideia supracitada de “conceito essencialmente questionado”, sentiremo-nos mais à vontade para compreender que não devemos procurar um único conceito que inclua de forma abrangente a gama de estudos (muitas vezes divergentes inclusive) sobre as performances e suas manifestações. Desistir de tentar definir o que é por natureza indefinível e que abarca manifestações tão próximas e ao mesmo tempo tão distintas como o desempenho de um ator, de um garçom ou de um xamã.

Conclusão

Com o intuito de compreender as performances para além do senso comum do termo, e além disso, tirá-lo do lugar indeterminado do “tudo pode ser performance”, buscamos partir de seus significados

denotativos, suas origens no grego, francês e inglês, de sua etimologia para demonstrar que se trata de uma palavra estrangeira sem tradução equivalente para o português e espanhol, e que tem por natureza ser abrangente e indefinida. Pode abarcar diferentes significados como *ação*, *execução/desempenho*, *capacidade/habilidade*, *rito/espetáculo*, que por sua vez apontam para diversas linhas teóricas e práticas no campo artístico, científico e cotidiano. Essa variedade semântica possibilitou uma diversidade de aplicações teóricas e práticas, fazendo com que o termo fosse desenvolvido interdisciplinarmente num ambiente de “desenvolvimento sofisticado”, tornando-se um “conceito essencialmente contestado”. Como resultado, uma melhor compreensão do que venha a ser Performances passa necessariamente pelo reconhecimento de que se trata de um conceito que tem por natureza a indefinição, a fronteira, a contestação, a ambiguidade. Por isso mesmo é improdutivo tentar encontrar um único significado que possa abranger satisfatoriamente toda sua potencialidade, o melhor seria reconhecer sua polivalência e discernir que conceito melhor se adequa, conforme o tipo de pesquisa que se objetiva empreender, em nosso caso – a “imaginação melodramática no Cinema de Narrativa Clássica.

Por isso, o que mais nos interessa aqui, é a compreensão de que o termo *performances* pode denominar o “microcosmo” do movimento artístico da *Performance art*, surgida nos anos 70 (que remonta a origens anteriores como o Futurismo, Dadaísmo), e/ou o “macrocosmo” das *Performances Culturais*, ou *Estudos das Performances* como um campo metodológico interdisciplinar que envolve estudos em diversas áreas como Psicologia, Antropologia, Sociologia e Linguística. Respondendo a indagação motriz deste trabalho, verificamos que é possível estudar o Cinema sob o viés das Performances, com a ressalva de que há de se delimitar qual domínio do Cinema e o assunto com o qual pretende-se estudar para daí discernir da melhor maneira qual conceito de performance relacionar. Portanto, a viabilidade e potencialidade do estudo proposto estão vinculadas à clareza das diversas sendas que as Performances

possibilitam enquanto categoria metodológica e da definição de qual domínio do Cinema será submetido como objeto de estudos.

Oferecemos uma breve introdução para quem pretende desenhar os conceitos em torno das Performances, elencando autores caros aos estudos da Performance Art como, Taylor (2012), Goldberg (2007), Glusberg(2005), bem como Camargo(2013, 2016), e o supracitado livro do Carlson(2010), que apresenta uma introdução e mapeamento crítico das Performances em suas inúmeras possibilidades. Não pretendíamos um aprofundamento histórico e conceitual de Performance Art e Performances culturais, pois esse não era a natureza deste artigo, ainda que isso esteja contemplado em nossa pesquisa de mestrado a qual ele se refere. A intenção principal deste artigo limitou-se a desembaraçar conceitos de performance, e dessa maneira subsidiar futuras tomadas de decisões embasadas por um melhor discernimento sobre qual seria o conceito mais adequado para situar um estudo sobre a vigência do Melodrama como “imaginação melodramática” nos filmes contemporâneos do Cinema de Narrativa Clássica. Consideramos que o presente artigo foi um estudo válido por servir de ponto de partida para aqueles que pretendam aliar o estudo do Cinema narrativo às Performances.

Referências

ALBERTI, Leon Baptista. **Da Pintura**, 2^a ed., Campinas, SP, UNICAMP.

ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Maria da Conceição Lopes da silva (trad). Lisboa, Edições 70, 1957.

BROOKS, P. **Imagination melodramatic**: Henry James, Balzac, melodrama and the mode of excess. Yale: 1995.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do Cinema**. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1969.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguar. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CAMARGO, Robson. **“Milton Singer E As Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar E Uma Metodologia De Análise”**. Revista KARPA 6 *Journal of Theatricalities and Visual Culture*, California State University - Los Angeles. 2013

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Marvin Carlson: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português**. In: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). *Corpo, estética e diferença e outras performances nômadas*. São Paulo: Edições Paulíneas, 2016.

Glusberg, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005 . Título original: *The Art of Performance*. 2ª reimpr. da 1. ed.

Goldberg, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa, 2007, ORFEU NEGRO

HUPPEZ, Ivete. **Melodrama - o Gênero e sua permanência**. Granja Viana, Cotia - SP, Ateliê editorial, 2000

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs 1** . Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. 2007

MASCARELLO, Fernando (Org). **História do cinema mundial**. Campinas-SP: Papirus, 2006 (Coleção Campo Imagético).

OROZ, SILVIA. **Melodrama: o cinema de lágrimas da américa latina**. Rio de Janeiro, Rio fundo Ed., 1992.

REISZ, Karel, e MILLAR, Gavin. **A técnica da Montagem cinematográfica**. Marcos Margulies(Trad). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

- _____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral.** Tradução de Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo 2 – Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011a.
- _____. **Performers e espectadores – transportados e transformados.** Moringa, João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011b.
- _____. **Performance - teoría y prácticas interculturales.** Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2000.
- SINGER, Milton. **Traditional India: structure and change.** Edited by Philadelphia the American folklore society, 1959.
- SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early sensational cinema and its context,** New York: Columbia University. 2001
- SOMMERMAN, Américo. **Inter ou transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Editora Paulus, 2006.
- TAYLOR, Diana. **PERFORMANCE.** 1 ed., Buenos Aires, Asuntos impresso ediciones, 2012.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica.** Marina Appenzeller(trad) - Campinas, SP, Papirus, 1994. – Coleção: Ofício de Arte e Forma.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** São Paulo: Editora Graal, 2008a.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008b.