

7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná

ANAIS ELETRÔNICOS

7 a 9 de junho de 2012

7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná

EXPEDIENTE

Prof.^a Dr.^a Amábilis de Jesus da Silva

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Rufino Gilles

Prof.^a Dr.^a Celina Midori M. Mizuta

Prof.^a Ms. Cinthia Bruck Kunifas

Prof.^a Ms. Clara Márcia Piazzetta

Prof.^a Ms. Cristiane do Rocio Wosniak

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vasquez

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Prosser

Prof.^a Dr.^a Guaraci da Silva L. Martins

Prof.^a Dr.^a Jônia Maria Dozza Messagi

Prof. Dr. José Eliezer Mikosz

Prof.^a Dr.^a Lenira Range

Prof.^a Dr.^a Marta Dantas

Prof.^a Dr.^a Rosemeire Odahara Graça

Prof.^a Ms. Sonia Tramuja Vasconcelos

Comissão Científica

Zeloí Matins dos Santos

Giseli Miyoko Onuki

Helio Ricardo Sauthier

Sonia Tramuja Vasconcelos

Clara Márcia Piazzetta

Luiz Fernando Pereira

Rosemyriam R. dos Santos Cunha

Lucimeri Leony

Comissão Organizadora

Helena Kowalski

Ruth Duarte Menezes Garcia

Luana Batista Mariano

Manon dos Santos

Colaboradores

Helio Ricardo Sauthier

Assessor de Comunicação

Samuel Gionedis

Projeto Gráfico

Auditório Antonio Melillo

7 a 9 de junho de 2012

--

Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Direção e Coordenação

Stela Maris da Silva

Diretora da Faculdade de Artes do Paraná

Ângelo José Sangiovanni

Vice-Diretor da Faculdade de Artes do Paraná

Zeloi Aparecida Martins dos Santos

Coordenadora de Pesquisa e Pós-Graduação

Giseli Miyoko Onuki

Coordenadora de Extensão e Cultura

Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná (7. : 2012 : Curitiba, PR)
Anais eletrônicos / 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do
Paraná, 7 a 9 de junho de 2012. – Curitiba : Faculdade de Artes do Paraná, 2012.
317 p. : 21 x 29,7 cm.

ISSN 1984-2120

1. Arte – Pesquisa – Congressos. I. Faculdade de Artes do Paraná. II. Título.

CDD 700

Mariza Pinto Fleury da Silveira - CRB/9-569

SUMÁRIO

ARTE, EDUCAÇÃO E CULTURA

Michel Foucault: cinismo e arte na perspectiva da estética da existência	10
Stela Maris da Silva, Faculdade de Artes do Paraná	
Inventário do Acervo Histórico da Faculdade de Artes do Paraná: Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956-1966).....	15
Zelói Martins Ap. dos Santos, Faculdade de Artes do Paraná	
A Experiência Do Cinema: uma fenomenologia da criação artística.....	20
Rodrigo Inácio Freitas, Faculdade de Artes do Paraná	
A Expressão Dramática na Pequena Infância e a Formação de Docentes	22
Jeórgia de Fátima Rodrigues, Faculdade de Artes do Paraná	

ARTES VISUAIS

Obras e Memórias: a tentativa de construção de um pensamento através da arte de Previdi	27
Carla Emilia Nascimento, Universidade Federal do Paraná	
O Desenho Diante da Ideia de Espaço na Arte.....	31
Rafael Schultz Myczkowski, Escola de Música e Belas Artes do Paraná	
Imagens Mediadas: pinturas mestiças	37
Ricardo de Pellegrin, Universidade Federal de Santa Maria	
O Tempo no Corpo em Performance: Perecendo.....	41
Tatiana Barrios Vinadé, Universidade Federal de Santa Maria	
O Mundo da Arte, de Arthur C. Danto, à Luz da Teoria Institucional da Arte.....	46
Cristiane Silveira, Universidade Federal do Paraná	
Encontros Teóricos e Prática Artística: as teorias feminista e pós-colonial na construção da poética de kara walker.....	51
Milena Costa de Souza, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Faculdades OPET	
Santa Maria: deslocamentos artísticos urbanos	55
Carolina Reichert Andres, Universidade Federal de Santa Maria	

CINEMA E VÍDEO

Novas Perspectivas para a Historiografia do Cinema Finlandês	60
Cássia Lorenza Muginoski, Universidade Federal do Paraná	

DANÇA

Os Novos Espaços de Comunicação On-Line na Construção e Transformações do Corpo e seus Vínculos.....	65
Giancarlo Martins, Faculdade de Artes do Paraná, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	
A Dança Moderna em Curitiba: produção de memória como instrumento de construção da história	69
Cristiane Wosniak, Faculdade de Artes do Paraná	
A Experiência do Olhar na Dança: composição no tempo presente	74
Renata Santos Roel, Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia	
Entre Passagens	78
Bruna Spoladore, Faculdade de Artes do Paraná	
Processos Compartilhados em Dança: investigação, criação e aprendizado.....	85
Aline Vallim de Melo, Faculdade de Artes do Paraná	
Mapa conceitual: procedimentos e estratégias de criação em dança.....	90
Rosemeri Rocha da Silva, Faculdade de Artes do Paraná, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia	
Bicho Samambaia: a configuração de um encontro de dança	93
Joubert Arrais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	

MÚSICA

O Exercício da Composição de Paisagem Sonora como Possibilidade para ampliação da Própria Ideia de Soundscape.	100
Fátima Carneiro dos Santos, Universidade Estadual de Londrina	
Memorial de a Espera Silente	104
Marcelo Ricardo Villena, Universidade Federal do Paraná	
O Processo de Interação entre as Escrituras Instrumental e Eletroacústica na Obra Descaminhos ...	111
João Corrêa, Universidade Federal do Paraná	
Música Eletrônica de Pista e Gosto Musical.....	118
Guilherme Leonardo Araujo, Departamento de Artes – Universidade Federal do Paraná	
Lundu Característico	122
Claudio Aparecido Fernandes, Universidade Federal do Paraná	
Clayton Rodrigues da Silva, Faculdade de Artes do Paraná	

MUSICOTERAPIA

A Linguagem Musical na Musicoterapia: uma musicalidade imersa de sensibilidade na expressão instrumental e vocal.....	129
Clara Márcia de Freitas Piazzetta, Adriana Fernandes Martinowski Cordeiro, Faculdade de Artes do Paraná	

TEATRO

- Corpo Singular E Ação Física: intensidades135
Cristóvão de Oliveira, Faculdade de Artes do Paraná
- Grupo de Intervenções Urbanas da Fap: perseguindo uma ação em camadas.....142
Diego Baffi, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: ARTE, EDUCAÇÃO E CULTURA

- O Ensino de Arte: breve histórico147
Melissa de Almeida Santos Pinotti, Faculdade de Artes do Paraná
- Formação Continuada em Arte: continuar para quê?150
Amanda Iark, Bruna Martins, Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas.
- Alguns Aspectos que Interferem na Práxis dos Professores do Ensino da Arte.....154
Bruna de Souza Martins, Amanda Iark, Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas.
- A Arte Cemiterial como Fator de Distinção e Eternização do Status Social no Cemitério São Francisco de Paula.....159
Sara J. dos Santos, Faculdade de Artes do Paraná
- O Trabalho da Arte Dentro da Deficiência Mental.....164
Jéssyka Fipke, Universidade Estadual De Ponta Grossa
- Inventário do Acervo Histórico da Faculdade de Artes do Paraná: estudo da legislação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956-1966).167
André Luiz Teixeira Altafini, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: ARTES VISUAIS

- A Poética da Representação de Figuras Humanas em Cena Dramática172
André Luís Onishi, Universidade Estadual de Maringá (UEM)
- A Produção Autobiográfica em Artes Visuais: uma reflexão sobre vida e arte do autor.....177
Letícia Tadra do Carmo, Universidade Estadual de Ponta Grossa
- PEN.TI.MEN.TOS: pintura-colagem182
Cesar Felipe Pereira Carneiro, Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Federal do Paraná
- Como o Ensino da Arte é Visto na Escola.....188
Vera Lucia Palhano, Universidade Estadual de Ponta Grossa
- Ontem, Hoje, Amanhã em Construção: a arte contemporânea como processo192
Diego Alexandre Divardim de Oliveira, Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: CINEMA E VÍDEO

- O Realismo Socialista no Cinema: o cinema como forma de difusão do ideal stalinista201
Weverton Alexander de Aguiar, Faculdade de Artes do Paraná
- A Representação Fílmica de Joana D'arc205
Lucas de Castro Murari, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: DANÇA

- Estabilidade Dos Movimentos Nas Instabilidades Dos Corpos210
Camila Alexandre Boschini, Faculdade de Artes do Paraná
- Corpo da Luz Interagido no Espaço Cênico215
Giovanni Camargo Scotton, Faculdade de Artes do Paraná
- Jair Moraes e a Dança Masculina em Curitiba: proposta de uma construção biográfica219
Thomas de Lima Santos, Faculdade de Artes do Paraná
- Corpo Imaginado: sobre vivências e conceitos percebidos no processo de criação.224
Danilo Silveira, Faculdade de Artes do Paraná
- Dança e Escrita Performativa: experiências em um continuum de afecto228
Mariana Mello Menezes da Silva, Faculdade de Artes do Paraná
- Instante Impromptu234
Ana Beatriz Figueiredo Tavares, Faculdade de Artes do Paraná
- O Sistema Nervoso na Relação Percepção-Ação no Corpo que Dança238
Carolina Madsen Beltrame, Faculdade De Artes Do Paraná
- Configurando a Textura Poética das Relações243
Noanna Bortoluzzi, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: MÚSICA

- Minha Experiência Enquanto Branca: projeto Vozes do Brasil Indígena251
Monalisa Sukorski Nunes do Couto, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: MUSICOTERAPIA

- Principais Causas Neurológicas do Autismo256
Priscila Mertens Garcia, Faculdade de Artes do Paraná
- Emissão Vocal e o Processo Musicoterapêutico como Prática de Saúde260
Adriana Fernandes Martinowski Cordeiro, Faculdade de Artes do Paraná
- Autismo e Expressão Corporal Rítmica no Contexto Musicoterapêutico265
Mariangela da Silva Sposito, Faculdade de Artes do Paraná

Análise Musical Fenomenológica em Musicoterapia270
Samuel Martinelle, Faculdade de Artes do Paraná

Saúde Mental: a musicoterapia e um enfoque no transtorno esquizofrênico.274
Camila Mascaro Guesi, Faculdade de Artes do Paraná

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC/FAP: TEATRO

Microdrama: uma experiência de instabilidade278
Juliana Liconti, Faculdade de Artes do Paraná

Clarissa: sobre a minha dissolução ou minhas revoluções fictícias282
Gabriel Matheus Lopes Machado, Faculdade de Artes do Paraná

Lume e o Teatro Físico?286
Alana Saiss Albinati, Faculdade de Artes do Paraná

Dança, Teatro e suas Relações Históricas291
Jossane Formentão Vieira Ferraz, Faculdade de Artes do Paraná

Possibilidades para Improvisação não Cômica295
Everton Santos de Brito, Faculdade de Artes do Paraná

As Ações Físicas no Teatro Contemporâneo299
Dirceli Adornes Palma de Lima, Faculdade de Artes do Paraná

A Teatralidade no Espaço não Convencional304
Patrícia Dias Cretti, Faculdade de Artes do Paraná

Representações Contemporâneas do Feminino: apropriações do mito em *O Amor De Fedra* (Sarah Kane)309
Renata Cunali, Faculdade de Artes do Paraná

Em Busca de Poética: possibilidades criativas a partir de investigações sensoriais313
Talita de Carvalho Alves Neves, Faculdade de Artes do Paraná

Arte, Educação e Cultura

MICHEL FOUCAULT: CINISMO E ARTE NA PERSPECTIVA DA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Stela Maris da Silva¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Sintetizar e discutir o tema Cinismo abordado por Foucault em seu último Curso no Collège de France, de janeiro a março de 1984, publicado com o nome “A Coragem de Verdade: O Governo de Si e dos Outros II” é o objetivo deste trabalho. Na economia do cuidado de si, na produção da vida como estética da existência, esta a coragem de verdade, pois nessa há a necessidade da coerência entre discurso verdadeiro e o estilo de vida. A discussão sobre a estilística trans-histórica dos cínicos justifica-se pela necessidade de se fazer uma reflexão sobre a visão de Foucault quando destaca a arte moderna como veículo, na cultura europeia, do cinismo, enquanto um modo de vida como escândalo de verdade.

Palavras-chave: estilística da existência; parresía; vida cínica; resistência.

¹ Possui graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1978) e mestrado em Psicologia (Psicologia da Educação) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1993) Completou créditos de Doutorado no Programa de Filosofia na PUCSP e esta escrevendo tese. Atualmente é professor titular assistente da Faculdade de Artes do Paraná, Professora do Colégio Estadual do Paraná, atuando na Divisão Educacional. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Contemporânea francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Filosofia e seu ensino, Metodologia da Pesquisa, Epistemologia, Filosofia contemporânea (Michel Foucault) Educação e seus fundamentos, Ética, Estética.

INTRODUÇÃO

A pesquisa em curso trata das minhas inquietações sobre o estatuto da relação entre ética e estética, no que se refere à estilística da existência nos escritos de Michel Foucault. Este texto sintetiza e discute aspectos do tema Cinismo, abordado por Foucault em seu último Curso no Collège de France, de janeiro a março de 1984, publicado com o nome “A Coragem de Verdade: O Governo de Si e dos Outros II”, resultante dos últimos doze anos das suas pesquisas na analítica da relação sujeito e verdade. Na economia do cuidado de si, na produção da vida como estética da existência esta a parresía, isto é a coragem de verdade, coerente ao modo de vida estético.

Do contexto da antiguidade grego-romana à atualidade no período moderno, a filosofia Cínica é problematizada, a partir dos jogos de verdade, que constituem a subjetividade. Foucault se interessa pela figura antiga do filósofo cínico. Ele o mostra como um insolente em relação às regras da cidade. O pensador francês discute, a partir do conceito de parresía, que significa o franco falar, ou a coragem do dizer o verdadeiro, como a razão cínica atravessa no tempo histórico, trazendo ao debate a questão ética do sujeito livre. Nas várias aulas daquele curso ele apresenta o cinismo, pouco tratado na história da filosofia, mostrando que a parresía cínica pode ser uma forma de coragem da verdade.

Na aula de 29 de fevereiro de 1984, primeira hora, Foucault afirma existir um cinismo trans-histórico: “Há um cinismo que faz corpo com a história do pensamento, da existência e da subjetividade ocidentais”². Na segunda hora da mesma aula, afirma que as referências ao cinismo, em sua longa duração histórica, são encontradas em textos alemães, e que seria preciso aprofundar as pesquisas sobre elas. Vai aos textos de Tillich³ e em especial ao de 1953 *Der Mut zum Sein* (A coragem de ser, ou a coragem em relação ao ser). Ao de Heinrich⁴ *Parmenides und Jona*, e ao de Gehlen⁵ chamado *Moral und Hypermoral*. Cita ainda o texto de Sloterdijk⁶, *Crítica da razão cínica*. É aos três primeiros que vai se referir dizendo que se constroem com base na hipótese de uma “descontinuidade bastante forte e bem marcante entre o cinismo antigo e o cinismo moderno”⁷.

² Michel Foucault. *A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II*, p.152.

³ Paul Tillich (1886-1965) foi teólogo protestante com grande influência em sua época. Em português foram publicadas importantes livros, tais como: *A Era Protestante (The Protestant Era)*; *A Coragem de ser (The Courage to be)*. Trad. Eglê Malheiros, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972; entre outras.

⁴ Klaus Heinrich (1927- 2002) foi professor de teologia e filosofia em Berlin. A obra estudada por Foucault é *Parmenides und Jona*, publicada em Frankfurt em 1966.

⁵ Arnold Gehlen (1904-1976) foi sociólogo e filósofo alemão. Pesquisou especialmente nas áreas de antropologia, psicologia social, e sociologia da arte. *Moral e Hipermoral: uma ética pluralista*, estudado por Foucault, foi publicada no Brasil em 1984.

⁶ Peter Sloterdijk (1947) é filósofo alemão e com a publicação de *Crítica da razão cínica (Kritik der zynischen Vernunft)*, 1983) se tornou um renovador da filosofia alemão contemporânea.

⁷ Michel Foucault. *A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II*, p.157.

Destaca das interpretações de Tillich, Gehlen e Henrich, que o cinismo é caracterizado como uma espécie de individualismo,

de afirmação de si, uma exasperação natural e animal, da existência em sua extrema singularidade, seja por oposição, em reação ao deslocamento das estruturas sociais da Antiguidade, seja face do absurdo do mundo moderno.⁸

Porém analisando somente o aspecto do individualismo não é possível ver o problema que esta no cerne do cinismo, ou seja, a relação entre formas de existência e a manifestação da verdade. Foucault aponta três elementos que sob formas diversas transmitiram, ao longo da história da Europa, o modo cínico de existência, na Antiguidade cristã, e no mundo moderno. Vamos nos ater ao terceiro pesquisado por ele, ou seja, a arte moderna.

O objetivo da discussão sobre a estilística trans-histórica dos cínicos é fazer uma reflexão sobre a visão de Foucault ao destacar a arte moderna como veículo, da cultura europeia, do cinismo, enquanto um modo de vida como escândalo de verdade.

A PROBLEMATIZAÇÃO DA PARRESÍA

A noção de *parresía* ou dizer-a-verdade se distingue do dizer-a-verdade do ensino, da profecia, ou da sabedoria. Ao contrário destas últimas, a *parresía* visa a transformação do *éthos* do seu interlocutor e comporta um risco para o seu locutor. Duas vertentes da *parresía* foram estudadas por Foucault: a política, com dois momentos ambivalentes, o democrático, como direito demagógico do cidadão dizer qualquer coisa aos seus pares, e o autocrático quando entra em cena o filósofo. A vertente ética foi caracterizada a partir de Sócrates, pois ele tem a coragem de enfrentar a morte a renunciar dizer a verdade. A *parresía* cínica examinada por Foucault no curso de 1984 é uma terceira forma de coragem da verdade. A questão da verdade é colocada pelos cínicos à vida enquanto materialidade, pois eles perguntam sobre o que é verdadeiramente necessário para viver. Foucault relaciona as práticas, as regras e os modos de vida dos cínicos, o que leva a identificação de um modo de dizer a verdade diretamente ligada às práticas de vida.

OS CÍNICOS

Após a morte de Sócrates, e inspirados no modelo deste surge, fundado por Antístenes de Atenas o Cinismo cujo objetivo era a *autarkéia*, o bastar-se a si mesmo. Viam-se como cidadãos do mundo, eram individualistas extremos. Eliminando as coisas supérfluas queriam a *eleutheria*, liberdade real, e a *anáideia* liberdade da ação. O cínico se constituiu por um modo de vida que esta em ruptura. Ele é reconhecido pela franqueza *parresística*, marcada pela aspereza, e ataques verbais virulentos, mas também pela aparência externa rústica, com um despojamento vagabundo. Este modo

⁸ Idem, p. 158.

de ser foi visto por Foucault como “a expressão manifesta de uma provação da existência pela verdade”⁹. Portanto a *parresía* cínica é a imbricação da vida e da verdade. Responder ao que é verdadeiramente necessário para viver foi posteriormente buscado na religião, na política ou ainda na arte moderna e contemporânea.

O ESCÂNDALO DA VERDADE NA ARTE

Na antiguidade apesar da oposição dos cínicos aos valores culturais, e sociais, as manifestações como a comédia, a sátira foram atravessadas por temas cínicos. Mas é na arte moderna, pois ela relaciona estilo de vida e manifestação da verdade que o tema cínico é evidente. Segundo Foucault isto acontece de dois modos: o primeiro por volta do século XIX quando se inicia a preocupação com a vida do artista. O artista como artista não pode ter uma vida como os outros. A vida do artista deve “na forma mesma que ela assume, constituir um testemunho do que é a arte em sua verdade”.¹⁰ Este princípio repousa em dois princípios, ou seja, o de que a arte pode fazer à existência uma ruptura com toda outra, sendo forma da verdadeira vida, e o de que se ela rompeu, em contrapartida, é a caução da obra para o seu estatuto de obra de arte. A vida do artista seria a autenticação da obra de arte, e assim sob uma outra ótica esse princípio cínico da vida é manifestação escandalosa que trás a tona a verdade. O segundo modo diz respeito à prática da arte como desnudamento, como decapagem ao elementar da existência. Foucault afirma que a arte moderna é antiplatônica e antiaristotélica, pois recusa toda forma já adquirida. Cita Baudelaire, Flaubert, e Manet exemplificando a irrupção do debaixo, do embaixo, que não tem possibilidade de expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais inquieta do que no início deste escrito numa ética de elaboração do presente, provocada por questões problematizadas das relações de poder e das práticas de retorno a si, as leituras de Foucault são provocadoras. Ele foi buscar outros modos de produção de subjetividades, uma outra estilística da existência. Em suas pesquisas nos textos da antiguidade greco-romana ele percebe a luta pela construção de uma vida temperante equilibrada, em que cada um tem que buscar a sua medida para escapar das formas de dominação invisíveis e que nos constroem. Nas práticas *parrisiaticas* dos cínicos, e em especial na arte teríamos uma possibilidade de governo de si na justa medida fazendo a vida como estética da existência, na coragem de verdade da arte.

⁹ Michel Foucault. A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II, p.311.

¹⁰ Idem, p. 164.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II.**
Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes , 2011.

WELLAUSEN, Saly. Michel Foucault: Parréhsia e cinismo. **Tempo Social**; Rev Sociol. USP,
São Paulo, 8:113-125, mai 1996.

**INVENTÁRIO DO ACERVO HISTÓRICO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ:
CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE CANTO ORFEÔNICO DO PARANÁ (1956-1966)**

Zeloí Martins Ap. dos Santos¹¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O trabalho de pesquisa tem como objetivo selecionar, catalogar e analisar a documentação referente ao conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná que se encontra guardado na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Trata-se de uma pesquisa histórica, que busca contribuir para um melhor conhecimento da atuação da instituição, que é considerada um dos marcos do ensino da Música no Paraná entre a primeira e segunda metade do século XX, cuja característica era formar professores de música para atuar no ensino fundamental e médio do sistema educacional do estado. A pesquisa sobre a história das Artes no Paraná é elementar. A maioria entre os poucos trabalhos desenvolvidos neste campo são de tendências enciclopédicas, cronológicas ou biográficas. Ainda são raros por aqui os estudos que abordam as instituições de ensino voltadas para a preparação de artistas ou professores de Arte, principalmente na área da Música.

Palavras-chave: patrimônio; canto orfeônico; história do Paraná; interdisciplinaridade.

¹¹ Graduada em História pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Guarapuava (1991), tem mestrado em História pela UNICENTRO/UNESP-Assis (1999) e doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná (2005). Atualmente é professora adjunto na UNESPAR/FAP. Tem experiência na área de História, com ênfase em metodologia de pesquisa em história e pesquisa sobre Artes, e atua principalmente nos seguintes temas: História Regional do Paraná, cultura, poder, indivíduos, identidade, micro-história, história e arte, interdisciplinaridade.

No começo do ano letivo de 2011, um grupo de professores, funcionários e alunos do Programa de Iniciação Científica da FAP ¹² iniciaram um inventário dos documentos históricos pertencentes às instituições das quais a Faculdade descende [a Academia de Música do Paraná (1931-1966), o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956-1966) e a Faculdade de Educação Musical do Paraná (1967-1991)] referentes a algumas personalidades de significância para aquelas instituições, como Antônio Melilo (1900?-1966) e Clotilde Espínola Leinig (1914-2009). Tal inventário teve por objetivo reunir, por meio de registro, identificação e classificação, os objetos e documentos encontrados na FAP que se relacionam às instituições e as personalidades referidas, com o intuito de os tornarem conhecidos, compreensíveis e disponíveis à pesquisa.

Um considerável núcleo de documentos tais como: livros atas, relatórios, livros de registro de presença e de notas, fotografias, legislação referente ao ensino do canto orfeônico, relacionados ao conservatório estadual de canto orfeônico do Paraná, materiais editados de ensino do Canto Orfeônico, materiais do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico encontram-se guardado na FAP. Dispersos, algumas vezes danificados, e sem estudo, esses objetos, nas condições em que se encontravam pouco têm contribuído para um claro entendimento dos papéis que tal instituição desempenhou.

Conhecer o papel desempenhado pela instituição no contexto do ensino de música no estado, confrontar os documentos encontrados com outras fontes que abordam ou que tratam do mesmo contexto histórico regional e/ou nacional em que o conservatório existiu é um dos objetivos da pesquisa. Entretanto, ele visa não apenas a identificação dos documentos de interesse, mas a busca de sentidos latentes, uma ordenação histórica destes e um entendimento maior do papel que o conservatório teve no contexto do ensino de música no estado do Paraná no século XX.

Primeiramente uma pesquisa bibliográfica foi necessária para seleção de leituras referentes ao contexto histórico cultural do canto Orfeônico. Num segundo momento realizamos o reconhecimento dos objetos e dos documentos de interesse para o estudo; identificação prévia da tipologia dos documentos selecionados; definição dos procedimentos de como realizar o registro, a identificação e a classificação dos documentos.

Para compreender o momento histórico em que o canto orfeônico entrou em cena no ambiente educacional, evidenciando os períodos de divulgação do Projeto Nacional do Canto, defendido pelo Maestro Heitor Villa-Lobos e sua efetivação oficial por legislação em 1931, destacamos análises já realizadas sobre tema.

¹² As professoras Rosemeire Odahara Graça (do Colegiado dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP) Marília Giller e Zeloí Ap. Martins dos Santos (do Colegiado do Curso de Bacharelado em Música Popular da FAP) e dos funcionários Jorge Marcos dos Santos e Mariza Pinto Fleury da Silveira (responsável pela Biblioteca Octacílio de Souza Braga) e do Acadêmico André Luiz Teixeira Altafini (Curso de Licenciatura em Música – Bolsista do Programa de Iniciação Científica da FAP/Fundação Araucária).

Para Unglaub (2006) o canto orfeônico foi uma atividade valorizada por ideologias ufanistas e nacionalistas que mascaravam o caráter repressivo e autoritário dos regimes de governo. A partir daí, estudar a implantação do canto orfeônico nas escolas brasileiras no Estado Novo, torna-se fundamental para entender o porquê da instalação posterior, em 1956 de um conservatório de canto orfeônico no Paraná.

A origem do canto orfeônico, remonta ao século XIX na França napoleônica, onde grupos vocais sem acompanhamento de instrumentos cantavam em igrejas. Não havia a preocupação com estética musical ou técnicas apuradas. Batizado com este nome, em homenagem ao ser mitológico Orfeu que a todos encantava com sua lira, o canto orfeônico foi trazido ao Brasil por Carlos Gomes que instituiu a modalidade a partir de 1910 e seu ensino passou a ser obrigatório nas escolas brasileiras. Somente a partir de 1930, pelas mãos de Villa-Lobos, com o apoio do governo de Getúlio Vargas, o Canto orfeônico ganhou método de ensino e passou a fazer parte dos programas de formação de professores. (Lemos Júnior, 2005).

A pesquisa sobre a história das Artes no Paraná é elementar, a maioria entre os poucos trabalhos desenvolvidos neste campo são de tendências enciclopédicas, cronológicas ou biográficas. Ainda são raros por aqui os estudos que abordam as instituições de ensino voltadas para a preparação de artistas ou professores de Arte, principalmente na área da Música.

O conservatório estadual de canto orfeônico do Paraná, tinha como objetivo em sua missão a de formar professores de música, para atuar no ensino fundamental e médio do sistema educacional do estado.

No ano de 1956, numa parceria com alguns docentes da Academia de Música do Paraná, o maestro Antonio Melillo¹³ e Clotilde Espínola Leinig, que tinha sido aluna de Villa-Lobos, fundaram o referido Conservatório, seguindo as diretrizes nacionais que então se apresentavam para o ensino da Música.

O conservatório foi uma Instituição de ensino voltada para a formação de professores de Música, que em 1967 transformou-se na Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP). Posteriormente foi criada a Faculdade de Artes do Paraná reconhecida pelo Decreto Governamental n.º 70.906 de 01/08/72 e pela Portaria n.º 1.062 de 13/11/90, do Ministério da Educação.

¹³ Antonio Melillo nasceu em 25/05/1899, em São Paulo demonstrando aptidão para a Música foi incentivado a estudar. Iniciou seus estudos de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Concluindo sua formação aos 21 anos em instrumento e regência no Real Conservatório de Nápoles - Itália. No Brasil, o maestro passou a atuar como regente de orquestra de uma companhia de óperas que excursionava pelo país. Em uma apresentação em Curitiba foi convidado pelo maestro Leonard Kessler para lecionar piano, no conservatório de Música do Paraná. Em 1924, devido ao falecimento de Kessler, passou a atuar também como diretor da escola. Melillo desempenhou as funções de docente e administrador no Conservatório até o início d 1930. Com o encerramento das atividades do conservatório de Música do Paraná fundou a sua Academia de Música do Paraná, onde eram ministradas aulas de piano, violino e matérias teóricas para crianças e jovens, a qual esteve em funcionamento até sua morte em 1966.

A discussão a respeito da nacionalidade brasileira presente na longa era varguista, evidenciava que a educação deveria formar cidadãos que valorizassem a nação. Este sentimento nacionalista foi incorporado também na arte que buscava, por meio do resgate de elementos do folclore, a relação entre a expressão estética e a identidade cultural do país. Com este estudo buscamos compreender a implantação de uma escola de formação de professores para o ensino do canto orfeônico num período posterior ao momento que o ensino do canto orfeônico ditava moda nas escolas brasileiras. Partimos da premissa de que questões políticas regionais paranaenses se colocavam a todo o momento, inclusive e principalmente na tomada de decisões que envolviam a educação e cultura.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- COOK, T. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno**. Revista Estudos Históricos. Arquivos pessoais. Rio de Janeiro: n.21, FGV, 1998.
- CHERNAVSKY, Anália. **Um Maestro no Gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003
- DUCROT, A. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. In: **Revista Estudos Históricos. Arquivos pessoais**. Rio de Janeiro: n.21, FGV, 1998/1.
- FRAIZ, P. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.11, n.21,1998.
- GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N.B. **Prezado, senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GAY, P. **O estilo na história**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: **o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: do Autor, 2009.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEMONS JÚNIOR, Wilson. **Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na Escola Secundária Pública de Curitiba (1931-1956)**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. **Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945)**. Revista Alceu (PUCRJ), v. 9, p. 174-185, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

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

RONCAGLIO, C. Memória e patrimônio documental arquivístico no Paraná. In: **Simpósio de cultura paranaense, terra, cultura e poder; a arqueologia de um estado**. Guarapuava: UNICENTRO, 2003.

SANTOS, Z A. M. Visconde de Guarapuava: personagem na história do Paraná. Trajetória de um homem do século XIX. Guarapuava: UNICENTRO, 2007. 236 p.

WHITE, H. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. In: **Revista de História**, n. 2/3, 1991.

VEYNE, P.M. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: UNB, 2008.

A EXPERIÊNCIA DO CINEMA: UMA FENOMENOLOGIA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Rodrigo Inácio Freitas¹⁴
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O cinema enquanto experiência, o momento da apreensão artística e da apreciação estética como envolvimento do produto com seu público, a percepção por parte deste de um processo de criação e auto-expressão, a arte como fenômeno, não só na criação mas na sua experimentação e as relações da arte com sua sociedade como ação sintomática de seu entendimento de si.

Palavras-chave: cinema; fenomenologia; experiência; arte; percepção.

¹⁴ Graduado em História pela UTP, especialista em Estética e Filosofia da Arte pela UFPR e atualmente discente nos cursos de Bacharelado em Cinema e Vídeo (FAP) e Especialização em Fotografia: processos e produção de imagens (UTP) – rodrigofreitas1933@gmail.com.

Este trabalho trará como proposta estabelecer o diálogo entre as ciências humanas e as artes, sobretudo, o cinema, trazendo ao cerne da discussão o processo criativo do cinema como auto-expressão e a sua experiência como um fenômeno de sociabilidade e apreensão do ficcional como artefato do real. Desta forma traremos à tona a abordagem de Merleau-Ponty sobre a percepção do objeto artístico e o direto envolvimento do espectador com o ato da criação, com o estabelecimento de uma verdade, mesmo que temporária, na qual ele ingressa e ajuda a construir semióticamente através de sua vivência e de seu arcabouço literário, pessoal,... É um diálogo estreito com a tessitura traçada por Edgar Morin e Christian Metz acerca do processo de tornar real o ficcional, o poético como forma de dismantelar o tempo, a assimilação do objeto que deturpa a realidade como a própria expressão desta última.

Desta forma, o cinema e a história também se tornam interlocutores quando vemos a criação artística como sintoma de um momento alocado cronológica e espacialmente e como sua verdadeira expressão. Não como simples produto social, mas como eco nascente de uma sociedade, como o discurso entremeado destas obras repercutem no presente e conseqüentemente no futuro através de mecanismos de canonização de obras vinculadas a estruturas de poder, assim como, estas mesmas obras, podem ser diferentemente compreendidas, lidas, absorvidas e mostrar-se como antítese do real, como célula cancerígena que se manifesta contrariamente ao organismos no qual surgiu. O cinema se distancia da fotografia e da literatura, aproximando-se, a meu ver, mais ainda da música, sendo uma linguagem que se torna possível através do ritmo, contrapondo-se ao que Barthes chama de *ter-sido-aqui* para *ser-aqui*, compondo este caráter real da visualidade cinematográfica que se faz experiência enquanto exibição e se faz verdade enquanto assimilação e apreciação estética. É a arte como festa (GADAMER).

REFERÊNCIAS

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Petropolis: Paz e Terra, 2010.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A EXPRESSÃO DRAMÁTICA NA PEQUENA INFÂNCIA E A FORMAÇÃO DE DOCENTESJeórgia de Fátima Rodrigues¹⁵

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho adverte sobre a formação inicial de docentes e a expressão dramática na pequena infância. Quais habilidades e saberes são necessários para o professor que irá constituir a sua ação pedagógica com crianças pequenas nos espaços educativos? A expressão dramática como área de formação humana tem se apresentado com sérias limitações nos currículos dos cursos de formação inicial. Tomando como base teórica alguns documentos que norteiam os cursos de formação de professores e autores como: Oliveira-Formosinho (2002), Nóvoa (1989a, 1989b, 1981, 1999), Tardif (2002), Slade (1978), Cabral (2010), Vidor (2010), entre outros. A relevância deste estudo está na reflexão do trabalho pedagógico com o drama na pequena infância.

Palavras-chave: formação de professores; expressão dramática; pequena infância.

¹⁵Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Padre João Bagozzi e graduanda do curso de Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná. jeorgiacomjota@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca levantar reflexões sobre a necessidade de ampliação do ensino da linguagem dramática no currículo dos cursos de formação de docentes que atendam a pequena infância, considerando as necessidades e características próprias da criança inserida nesta etapa da educação. O objetivo deste trabalho baseia-se na pertinência da formação inicial dos profissionais da educação em relação à prática pedagógica com a expressão dramática, uma vez que os cursos existentes que habilitam o profissional para atuar na educação infantil abordam o ensino da arte dentro de uma perspectiva generalista e pouco aprofundada. Dentre os objetivos específicos estão as perspectivas atuais do teatro-educação e possibilidades do trabalho da linguagem dramática como recurso metodológico.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Educação Infantil pertence ao nível básico de ensino, atualmente oferta o atendimento para crianças em idade de 0 à 5 anos de idade (BRASIL,2010). A escola da pequena infância contempla a promoção do cuidar e do educar, dois conceitos indissociáveis que permeiam o trabalho de professores e/ou educadores que trabalham com crianças pequenas.

Enquanto a escola tem como sujeito o aluno, e como objetivo fundamental o ensino nas diferentes áreas através da aula; a creche e a pré-escola tem como objeto as relações educativas travadas num espaço de convívio coletivo que tem como sujeito a criança [...]. (BRASIL *apud* ROCHA, 2008. p.17).

As exigências de formação do profissional que trabalha nesta etapa do ensino indicam a graduação em nível superior nos cursos de Pedagogia com licenciatura plena, ou em nível médio oferecida na modalidade de magistério. (BRASIL, 1996). A aproximação da proposta curricular do curso de Pedagogia indica que, na grande maioria, os cursos preparam um profissional que trabalhe com todas as linguagens artísticas de maneira interdisciplinar atendendo as necessidades da faixa etária atendida. (BRASIL, 2006).

Uma vez que o profissional da educação infantil tenha um conhecimento amplo do ensino da arte faz-se necessário um questionamento: quais são suas possibilidades teóricas e metodológicas para o trabalho com a linguagem dramática na Educação Infantil? É possível suprir as carências existentes apenas com cursos de complementação? E os saberes estéticos, para a atuação docente?

Os estudos demonstram que os saberes docentes não são conquistados apenas com a formação inicial, desta maneira para o exercício docente há necessita de complementação em cursos de formação continuada. Compreende-se que os saberes docentes são oriundos de outras fontes, e que ocorrem no decorrer de toda carreira profissional, no entanto, se este professor inicia sua prática com limitações em sua

formação inicial fatalmente esta lacuna poderá ser transposta para a sala de aula. Especificamente no caso da pequena infância, aumenta-se o risco de práticas ultrapassadas, considerando as conquistas recentes do teatro-educação. Seguiremos então para algumas concepções que indicam o trabalho com o ensino da linguagem dramática para esta faixa etária.

A presença da linguagem dramática na Educação Infantil é revelada no brincar das crianças, é por este meio que a criança desde muito pequena estabelece suas relações com o mundo que a cerca. Para Peter Slade (1978) a criança experimenta física e emocionalmente ações que são repetidas por meio dos jogos, em um primeiro momento individualmente e depois com o grupo, o autor ainda afirma que “a oportunidade de jogar, portanto, significa ganho e desenvolvimento. A falta de jogo pode significar uma parte de si mesmo permanentemente perdida.” (1978. p. 20). Esta afirmação torna evidente a importância do trabalho do jogo dramático e o professor tendo conhecimento da mesma tem a possibilidade de um trabalho com as crianças partindo de um olhar processual e participativo.

Vera Lúcia Bertoni dos Santos (2002) também destaca a importância do faz de conta como um período que antecede a representação teatral, ela indica a necessidade de um professor que entenda este brincar e o privilegie.

É importante que se disponha, na rotina da Educação Infantil, de períodos de tempo em que as crianças possam brincar livremente, num espaço adequado, de modo a possibilitar a interação (tomadas de decisão e resolução de conflitos que possam surgir) entre elas na brincadeira. (2002. p.115).

Além da metodologia que oportuniza a linguagem dramática e propõe o professor como mediador do processo há também outra que reinsere o professor em sala sob outra perspectiva: o de fazedor. O professor-personagem é um método de ensino em que a proposta é que o professor assuma novos papéis frente à turma com objetivos voltados para o processo de ensino do drama. “O *teacher in role* é, essencialmente, um facilitador da comunicação e uma oportunidade de mudança de paradigma.” (VIDOR, 2010, p.37) Tais possibilidades metodológicas surgem como contraponto ao ensino da linguagem teatral que prioriza o teatro como produto, expondo as crianças pequenas em situações que muitas vezes ilustram festas temáticas (páscoa, natal, dia das mães, etc.) presentes no calendário escolar.

CONCLUSÃO

A necessidade de uma formação inicial que não perca o olhar sobre os saberes estéticos do docente, que irá atuar com a pequena infância é um fator relevante. Pois é fundamental que o seu conhecimento seja aprofundado em relação à linguagem

dramática e as características e peculiaridades inerentes da pequena infância. E nesse sentido, urge que os cursos universitários reflitam sobre seus currículos.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Parâmetros Nacionais de Qualidade para a Educação Infantil. V.1; il. Brasília, 2008.

Brasil. Ministério da Educação. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil** /Secretaria de Educação Básica. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12579%3Aeducacao-infantil&Itemid=859> . Acesso: 19/05/2012.

BRASIL. **LDB nº 9.394/96: leis e decretos federais** Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> Acesso: 19/05/2012.

BRASIL. **Resolução CNE/CP nº 1, de 15 de maio de 2006**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_06.pdf> Acessado em 19/05/2012.

NÓVOA, A. **A expressão dramática na educação**. Revista Professor, n.34 (nova série), 1981, p. 25-37.

_____. **Uma pedagogia a flor da pele: da expressão dramática ao teatro e vice-versa**. Percursos – cadernos de arte e educação, n.1, set. 1989, pp. 5-16.

_____. A expressão dramática e a formação de professores: apontamentos ligeiros. **Aprender**, Lisboa, n.9, 1989, p. 14-17

OLIVEIRA - FORMOSINHO, J. O desenvolvimento profissional das educadoras de infância: entre os saberes e os afectos, entre a sala e o mundo. In: MACHADO, M. L. A. (org.).**Encontros e desencontros em educação infantil**. São Paulo: Cortez, 2005. p. 133 – 167.

SANTOS. Vera Lúcia Bertoni dos. Brincadeira e conhecimento: do faz-de-conta à representação teatral – Porto Alegre : Mediação, 2002.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil** ; (tradução de Tatiana Belinky ; direção de edição de Fanny Abramovich). – São Paulo: Summus, 1978.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

VIDOR, Heloise Baurich. **Drama e teatralidade: o ensino do teatro na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2010. (Coleção Educação e Arte; v.13).

Artes Visuais

OBRAS E MEMÓRIAS: A TENTATIVA DE CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO ATRAVÉS DA ARTE DE PREVIDI

Carla Emilia Nascimento¹⁶
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Este texto apresenta questões sobre o desenvolvimento metodológico de uma pesquisa histórica calcada no estudo das obras do artista curitibano Nilo Previdi (1913-1982), sendo a obra de arte a principal fonte de pesquisa. O apontamento de considerações sobre a análise das imagens artísticas remete a necessidade de investigar outras fontes históricas, como as fontes escritas: anotações e registros, documentos oficiais e os periódicos da época (jornais e revistas), bem como a abordagem das pessoas que conheceram o artista, indicando a relevância das fontes orais quando outros indícios tornam-se escassos ou insuficientes, para revelar os aspectos presentes na obra do artista e que dizem respeito à cultura na qual ele está inserido.

Palavras-chave: Nilo Previdi; arte paranaense; imagem; história oral.

¹⁶ Mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) – bolsista CAPES – especialista em Arte e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), licenciada em Artes Visuais e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

INTRODUÇÃO

O referido estudo tem por objetivo refletir acerca da imagem como fonte histórica e de sua potencialidade associada a outras fontes escritas e orais. Para tanto, a pesquisa em desenvolvimento intitulada Nilo Previdi: contradições entre a arte moderna e arte engajada no contexto curitibano das décadas de 1950-60, tendo sua parte metodológica isolada, é o principal referencial para se pensar esta questão, pois compreende a investigação e leitura dos três tipos de fontes citados: a obra de arte, os documentos escritos e as fontes orais¹⁷.

Os estudos acerca da obra de arte (tanto estéticos como históricos) não são atividades recentes, mas atualmente o campo de conhecimento se expandiu e se diferenciou para abordar uma diversidade de imagens, além das obras de arte. Guinzburg (1989), por exemplo, discute as propostas para as interpretações de imagem, citando a Escola de Wargurg, para a qual as imagens são produções culturais e incapazes de serem compreendidas sem o conhecimento da cultura na qual foram constituídas. No sentido exposto, a arte conforme Burke (2004), oferece evidências sobre os aspectos da realidade, considerando que pode haver equívocos nesta interpretação, caso as intenções do artista não sejam consideradas.

Baxandall (2006) alerta que quando descrevemos uma obra, estamos na verdade dizendo aquilo que pensamos sobre este objeto, sobre o qual já existem inúmeros discursos acumulados. O autor discute a intencionalidade do artista e as causas que fazem com que ele produza de determinada forma, expandindo esta análise para outros objetos além dos artísticos. Deste modo, os recursos metodológicos para quem estuda a obra de arte se multiplicam. O pesquisador da arte, artista ou historiador, tem maiores condições de criar seus próprios métodos a partir da análise dos demais.

Argan (1994) salientou que a arte não é o mero reflexo da sociedade, mas é uma produção cultural e como tal, diz respeito a própria sociedade tal qual as relações econômicas ou sociais. Este entendimento de arte, como produção cultural, permite entender o papel das lacunas existentes entre os suportes da arte e as suas representações, aquilo que não está diretamente impresso na superfície material da obra, mas que de alguma forma foi decisivo para que ela se fizesse desta ou daquela maneira.

¹⁷ A pesquisa que origina este texto está em desenvolvimento através do curso de Mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, sob orientação da Profa. Dra. Rosane Kaminski. Propõe demarcar o lugar contraditório ocupado pelo artista Nilo Previdi no contexto de Curitiba, entre as décadas de 1950-60 e enfatizar a discordância entre a arte abstrata e a arte engajada, investigando o posicionamento do artista em relação aos seus contemporâneos, resgatando e analisando suas obras para apontar as contradições de sua atuação e a sua dualidade, a de condição de artista moderno e ao mesmo tempo engajado, defensor da figuração e da função da obra de arte em prol de uma transformação social. A abordagem da trajetória artística de Previdi, ao mesmo tempo em que permite tentar compreendê-lo em seu contexto, expõe parte importante da história da arte paranaense, bem como uma das principais discussões pertinentes a década de 60 em um contexto nacional e internacional que é a questão do engajamento.

O exercício proposto ao historiador, ou ao historiador da arte – de buscar no tempo possíveis indícios que apontem razões para a realização de determinada obra – reafirma a importância da recorrência às fontes documentais escritas e no caso específico da pesquisa mencionada, às fontes orais, que se complementam à análise da imagem, em busca de uma reconstrução de pensamento. Para tanto, Thompson (1992) discorre sobre as contribuições da História Oral utilizada junto com outras fontes e que é capaz de revelar novos indícios, diferentes enfoques e a existência de uma percepção sobre os fatos sociais.

OBJETIVOS

1. Apresentar o processo de localização de obras do artista Nilo Previdi para a formação de um quadro de análise;
2. Expor a classificação das obras em gêneros e de acordo com o período em que foram realizadas e os motivos para esta escolha;
3. Relacionar a forma como as obras estão sendo analisadas de acordo com a bibliografia escolhida;
4. Pontuar a importância dos relatos orais para a compreensão das obras;
5. Enfatizar os pontos de complementação entre as fontes orais, a documentação escrita e a análise das imagens.

MÉTODOS E RESULTADOS

Sendo as obras de arte, as principais fontes de pesquisa analisadas, os primeiros locais para consulta a fim de coletar as imagens para análise foram os acervos dos museus. Esta coleta de imagens consiste em observar a obra, fotografá-la e registrar suas características e dimensões. As visitas foram feitas no Museu Oscar Niemeyer (MON), Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), Museu da Gravura Cidade de Curitiba (Solar do Barão). É importante enfatizar que estes locais também possuem um setor de pesquisa e documentação, de onde as primeiras fontes documentais e escritas foram coletadas, além da constatação da existência de possíveis nomes de pessoas que apresentam potencial para se constituírem em fontes orais.

As galerias de arte representaram um segundo local de pesquisa de obras, ou indicação de nomes de possíveis donos de acervo particulares, em que trabalhos de Previdi pudessem ser encontrados. Paralelamente a essa coleta de imagens nos acervos públicos e particulares, as visitas à família do artista resultaram no aumento do número de obras encontradas e na realização dos primeiros relatos orais acerca da vida pessoal e artística de Nilo Previdi, enfatizando a preocupação social presente na atuação do artista. Estes relatos são coletados a partir de perguntas estruturadas em um questionário semi-aberto, a partir de uma elaboração de categorias de

entrevistados, sendo elas constituídas por: família, amigos e conhecidos, alunos do artista, agentes culturais, críticos de arte. As perguntas possuem um eixo comum a todos os entrevistados, que buscam captar a atuação artística de Previdi durante os anos 50 e 60 e outro eixo flexível, voltado a possível relação de Previdi com o entrevistado. Até o presente momento foram encontradas 137 obras assinadas, das

quais 25 são desenhos e ilustrações, 10 são gravuras, 92 são pinturas dos mais diversos gêneros; 34 são os trabalhos atribuídos ao artista. As obras pesquisadas pertencem a 20 acervos, sendo que ainda existem referências de mais acervos a serem consultados. A temática social se mostrou uma constante na obra do artista, presente desde as obras da década de 1940 a praticamente 1980, embora a pesquisa enfatize a produção entre 1950-60.

CONCLUSÃO

As entrevistas realizadas trouxeram a confirmação de alguns aspectos já ressaltados sobre o artista, caso de seu engajamento social e sua preferência pelo figurativo, mas também revelaram detalhes importantes como as referências artísticas de Previdi, capazes de auxiliar o processo de leitura da obra do artista.

O cruzamento de fontes tem se mostrado profícuo, a descoberta de novas obras tem mostrado a diversidade do artista, muitas delas localizadas através das entrevistas realizadas. A documentação escrita tem situado o contexto de produção das obras e legitimando-as como representantes de um pensamento estruturalmente situado em um tempo e em consonância com outros artistas e intelectuais da época estudada.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2ª ed. Port: Estampa, 1994.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.

O DESENHO DIANTE DA IDEIA DE ESPAÇO NA ARTE

Rafael Schultz Myczkowski¹⁸

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

RESUMO

Os desdobramentos da produção do desenho na arte tiveram um aceleramento a partir do século XX e é neste sentido que segue esta pesquisa, onde se discorre sobre o desenvolvimento do conceito de *espaço* a partir da Arte Moderna, discutida em todos os campos de produção das artes plásticas. Cabe nesse momento investigar o engajamento do desenho quanto à evolução do espaço em suas próprias problemáticas e a influência mutua entre outras formas de expressão, como a pintura e a escultura, e também sobre suportes mais atuais como a arte digital.

Palavras-chave: espaço; desenho; arte moderna; arte contemporânea.

¹⁸ Graduado nos cursos Superior em Pintura e Licenciatura em Desenho, com Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E-mail: rafael.s.myczkowski@gmail.com

INTRODUÇÃO

A descoberta da perspectiva, para o campo da arte, foi uma das concepções mais duradouras de sua produção e, em consequência, do desenho. Os desdobramentos e subversões desta descoberta podem fazer-nos levantar inúmeros questionamentos, como, por exemplo, qual seria a postura do desenho assumida diante da problemática do *espaço*.

Discorre-se aqui, portanto, sobre o desenvolvimento do conceito de *espaço* a partir da Arte Moderna, já discutida em todos os campos de produção das artes plásticas, tendo aqui, como objeto de estudo, o desenho.

OBJETIVOS

Para se ter ideia das transformações ocorridas no século XX ligadas à produção do desenho, dificilmente associável ao gênero “desenho” em uma concepção da técnica tradicional, deve-se conhecer os seus principais desdobramentos dentro da história, e com o objetivo de contribuir com esse entendimento, é que a presente pesquisa surge. Cabe neste momento investigar o engajamento do desenho quanto à evolução do espaço em suas próprias problemáticas e a influência mútua entre as outras formas de expressão, como a pintura e a escultura, e também sobre suportes mais atuais como a arte digital.

MÉTODOS E RESULTADOS

Com base em historiadores e principalmente a partir das considerações expostas por Tassinari em relação ao espaço moderno, a presente pesquisa pretende tecer argumentos sobre a posição do desenho diante das transformações da ideia de espaço na arte.

Apesar de o desenho conter elementos que o definem, deve-se lembrar que em sua trajetória muitas vezes esteve associado a outras técnicas, como a pintura. Contudo, partir do século XX fica cada vez mais difícil apontar a qual gênero de produção tradicional cada obra se insere, sendo que o plano bi e tridimensional enfrentam grandes problemáticas, transformando drasticamente a ideia de *espaço* da obra.

A concepção aplicada aqui é ligada a uma visão euclidiana, sendo que foge ao foco deste trabalho o aprofundamento do conceito de quarta dimensão e a relação espaço/tempo.

Para se entender as rupturas e revoluções no campo da arte, relacionadas ao espaço, é necessário pontuar alguns momentos como, por exemplo, o Renascimento e o desenvolvimento da perspectiva. Sendo que a relação da perspectiva como mimese do real, influenciou um longo período da história da arte, introduzindo a ideia de janela, da criação de um novo espaço espelhado ao mundo.

Somente com o modernismo tais regras parecem ser questionadas, ressaltando que semelhança entre os movimentos do período moderno foi basicamente o desejo de quebra com o espaço perspectivo e a ruptura com o naturalismo. Porém, observa-se com certa distância que essa ruptura, mais insinuou essa quebra com a tradição do espaço renascentista do que teve total êxito. Pode-se assinalar como exemplo alguns desenhos de Manet, que, apesar da perspectiva ainda existente, dá dramaticidade às linhas, concedendo movimento ao desenho, e para conseguir esse efeito sequer define por completo os objetos e personagens. Outra conquista desse período é a autonomia da linha em Matisse, conferindo movimento, multiplicidade, assimetria, regularidades e imprevistos ao desenho.

Somente o cubismo, no entanto, parece ter aberto o caminho significativamente para que as mudanças pudessem avançar. Com Picasso e Braque, o uso da linha, mesmo vinculada à pintura, é de forma aleatória e de maneira a romper com o *espaço* em um jogo de figura e fundo, onde nada parece realmente definido e separado das outras estruturas. Contudo, como aborda Tassinari, é com a colagem que o *espaço* moderno ganha a dianteira do *espaço* naturalista.

Se nesse momento existe o achatamento do desenho, na tentativa de eliminar a perspectiva, é com a arte abstrata e posteriormente com Pollock que o *espaço* naturalista tem seu último resquício.

Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar. (GREENBERG, 1960, P.99)

A partir de aproximadamente 1955, acontece o desdobramento do que foi formado pelo modernismo. Tassinari sugere a obra *Fool's House* como exemplo chave na modificação do espaço da obra – passa-se da ideia de janela para algo colado sobre a mesma. Em paralelo à obra de Johns, pode-se analisar como referencial para a mesma discussão do espaço no desenho, a obra de Jesús Rafael Soto, *Olive and Black* que, apesar de não ser categorizada exatamente como pertencente ao gênero *desenho*, nos dá elementos suficientes para tal comparação.

Os artistas da década de 50 e 60 tentam cada vez mais trabalhar fora dos limites tradicionais das artes plásticas e os testemunhos pioneiros da necessidade de transcender os limites tradicionais das artes plásticas estão, por exemplo, nas obras de Picasso como seus *relevos* e estruturas de ferro, que traduzem a construção de uma ação em linhas suspensas no espaço, assim como nas estruturas armadas de Tatlin e Malevitch. Tais obras influenciaram decisivamente na emancipação do desenho e nas técnicas tradicionais, lançando-o ao espaço do mundo, ocupando o espaço onde existimos, onde as formas não apenas denotam peso, mas sim, literalmente, têm peso físico. Desse modo, o desenho altera sua forma de apreciação, pois agora o espectador observa o desenho de maneira dinâmica, determinando ele mesmo a perspectiva de observação. É o caso de algumas obras de Richard Serra, onde o deslocamento do

observador em torno de uma placa de aço apoiada no canto de uma sala varia a perspectiva da obra, transformando-a em plano, linha e plano; e também as armações de arame de Gego.

O aparecimento da fotografia proporcionou ao desenho novas experiências como a pintura com luz e a interferência em película, onde a linha é uma forma efêmera solta no espaço e capturada por um instrumento técnico. A fotografia de desenhos em sequência, por exemplo, expandiu as possibilidades do movimento do desenho: a animação.

Mais tarde, a arte computadorizada recebe o rótulo de imagem *Pós-fotográfica*.¹⁹ A imagem passa a ser codificada em um sistema alfa numérico, materializada em uma base oculta aos nossos olhos. Porém, o fato de não ser tangível o código numérico energético que é a imagem, como aponta Vilém Flusser²⁰, tal imagem é erroneamente denominada como *imaterial*, pois energia também é matéria. Nela, através do layout, tem-se a representação de suporte e técnica, porém todas as informações visuais fornecidas pelos aparelhos ao espectador, incluindo o layout, são derivadas do mesmo processo de codificação numérica.

Com fatores como a realidade aumentada, a animação e a arte interativa, o desenho nos novos meios parece englobar, até o momento, muitas referências de sua própria história e reinventá-las e, apesar das novas mídias estarem cada vez mais afirmadas no meio artístico, no que diz respeito pelo menos ao desenho, cabe ao tempo destilar os fatores e as obras com maior relevância ao campo da arte.

CONCLUSÃO

É certamente a partir do século XIX que o desenho passa a assumir outra importância, resultado do desejo dos artistas em problematizar a arte, questionando formalizações há muito conhecidas. O desenho passa a responder a seus próprios problemas e a ampliar seu campo de atuação de forma independente, lançando-se às mais variadas experiências, proporcionando a análise de um ponto específico que também é de sua competência: o espaço.

Parece mais pertinente tecer considerações sobre essas transformações a partir do período moderno. Como aborda Tassinari (Tassinari, 2001), somente com a Arte Moderna a concepção de *espaço* parece alterar-se significativamente; é, no entanto, no desdobramento da Arte Moderna que a quebra do espaço perspectivo e naturalista parece ter êxito, com a emancipação das técnicas tradicionais. Com isso, pode-se ter uma mínima ideia da trajetória desenvolvida pelo desenho quanto ao *espaço*, por vezes paralela a outras formas de expressão, em outros momentos dialogando com problemas distintos.

¹⁹ Definição explorada por Luciana Santaella no capítulo: Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade, p. 173 do livro "Imagem (Ir)Realidade".

²⁰ Comenta este e outros aspectos no livro "O Mundo Codificado", 2007, p.151-159.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Denize Correa. **Imagem (ir) realidade:** comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas, SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GOMBRICH, E. H.. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

JIMENEZ, Ariel. **Desenhar no Espaço.** São Paulo: Queen Books, 2010.

RUDEL, Jean. **A técnica do desenho.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Editores, 2001.

IMAGENS MEDIADAS: PINTURAS MISTIÇAS

Ricardo de Pellegrin²¹

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

Os resultados apresentados neste texto decorrem da pesquisa “Ruídos ópticos: Uma possibilidade Poética Pictórica”, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGART, da UFSM. A proposta poética estabelecida no campo pictórico apóia-se na imagem fotográfica como referência visual e conceitual. O caráter mestiço resulta em trabalhos contaminados pelo ruído dos aparatos de mediação empregados. A aparência gerada evidencia a situação de saturação visual provocada pela massificação das tecnologias de produção de imagens na contemporaneidade.

Palavras-chave: poética; arte contemporânea; pintura; imagens técnicas.

²¹ Ricardo de Pellegrin. Artista Visual. Mestrando do Programa de Pós-Graduação, PPGART, pela UFSM. Graduado em Artes Visuais, Bacharel em Pintura (2009) e Licenciatura (2009), na UFPel. ricardoppgart@gmail.com

Este estudo localiza-se no instável terreno da pesquisa em Arte. A investigação poética em questão pretende revitalizar a pintura a óleo por meio de estratégias mestiças, que podem ser compreendidas por procedimentos que associam o fazer manual à tecnologia das imagens técnicas (fotografia e projeção).

A mediação técnica altera os paradigmas de observação do modelo, disponibilizando um olhar diferenciado e ruidoso. A transposição da fotografia para a pintura pretende agregar outra materialidade à imagem, entretanto sem o objetivo de realizar duplicatas exatas.

OBJETIVO

Desenvolver uma investigação poética no campo pictórico a partir da imagem fotográfica. As instâncias prático-teóricas da pesquisa pretendem demonstrar as implicações da mediação técnica como recurso de significação do modelo, condição estabelecida a partir dos ruídos agregados por estes processos tecnológicos.

MÉTODOS

A investigação apresenta caráter prático. Está ancorada na produção visual pessoal como fonte das problemáticas norteadoras e dos desdobramentos do estudo, como comenta Jean Lancri: “O ponto de partida da pesquisa [em Arte] situa-se [...] na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita” (2002, p.19-20).

A instância prática serve de mote para uma abordagem teórica. Neste sentido, Lancri afirma que a “parte de prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável” (2002, p.20).

A produção dos trabalhos realiza-se de modo mestiço, unindo processos de mediação técnica - que fazem a passagem do mundo visível para o bidimensional -, ao fazer manual da tradição pictórica ocidental. Considerando neste processo poético as soluções decorrentes dos estudos preliminares e das investigações com, e sobre, aparatos ópticos. A prática de cruzamento proposta, segue a definição de conduta mestiça definida por Icleia Borsa Cattani. Neste sentido a autora comenta:

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. (2007, p. 11)



1. Ricardo de Pellegrin. Trio de Soldadinhos mutilados. 2012.

RESULTADOS

Na contemporaneidade, as imagens técnicas se tornaram um importante instrumento de mediação entre o homem e o meio. Vivemos em um mundo de imagens (HONNEF, 1990). Esta situação de confronto define novas maneiras de olhar e de se relacionar com o mundo, com as pessoas, com os objetos, e conseqüentemente com a arte.

As implicações desta presença se refletem em todos os campos artísticos, de modo especial na pintura. Ciente desta contaminação, o teórico Klaus Honnef tece uma leitura da pintura que revela a influência das imagens técnicas no modo de ver e de criar dos artistas atuais:

Através do desenvolvimento específico da pintura contemporânea, pode-se verificar facilmente como a imagem fotográfica do mundo influencia tão acentuadamente o modo de ver e de pensar. De um lado, imagens que recusam qualquer espécie de modelo, que nada representam, e que devem ser percebidas e compreendidas simplesmente como imagens autônomas; no outro lado, imagens inspiradas na fotografia sem, no entanto, constituírem reproduções fotográficas ou duplicados. (1990, p. 73)

A pintura, a fotografia e o cinema são os principais meios responsáveis pelas mudanças na concepção da imagem no ocidente, com conseqüências intimamente ligadas à formação do olhar do espectador nos diferentes períodos. A partir dos anos 1960, a fotografia passou a ser um recurso amplamente utilizado pelos pintores. Na poética destes artistas, a imagem técnica ocupa um lugar indispensável, como afirma Karl Ruhrberg:

A fotografia – ou série de fotografias – é um instrumento tão importante quanto o é o bloco de esboços para outros pintores. Conseqüentemente, a sua obra criativa começa logo na escolha do motivo, na seleção de fotografias que em geral eles mesmos tiraram, por vezes com uma máquina fotográfica manipulada. (2005, p. 335)

Os pintores que utilizam imagens técnicas em sua prática artística absorvem as interferências, e os ruídos, provenientes destas passagens. Evidenciando-se então o elemento técnico processual que aponta para a condição de mediação do olhar contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar do sujeito contemporâneo, viciado pela profusão das imagens técnicas, acostumou-se a ver o mundo por meio de aparatos mediadores, a vivência foi substituída pela simulação. As características destas imagens, pela sua repetição e difusão, foram incorporadas à cultura visual contemporânea. Fato consumado que leva o que foi considerado um erro visual no passado a ser absorvido como recurso de significação visual. Neste sentido, as distorções da óptica e os desfocados não representam mais empecilho para legibilidade da imagem, tampouco são considerados defeitos.

O ruído é parte indissociável destes sistemas de mediação técnica, faz parte da mensagem e a informação já não é concebida sem a sua presença parasitária. A pintura estabelecida a partir destes recursos, ancorada na visualidade das imagens técnicas, em suas particularidades estéticas e conceituais, caracteriza-se como uma práxis que não pode ser percebida descolada da interferência que a constitui.

REFERÊNCIAS

- CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto** - Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colónia: Taschen, 1990.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida [org.]. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. 15-33
- PASSERON, René. Da Estética à Poiética. **Porto Arte**, Porto Alegre, V.8, Nº15, 103-116, nov.1997.
- RUHRBERG, Karl. **Arte do Século XX: Pintura**. Colónia: Taschen, 2005.

O TEMPO NO CORPO EM PERFORMANCE: PERECENDO

Tatiana Barrios Vinadé²²

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

O presente Memorial de Performance aborda brevemente a área de formação da proponente e os motivos que a conduzem ao trabalho em Performance. Abrange também a problemática norteadora da pesquisa em desenvolvimento no Mestrado. Apresenta importantes considerações sobre *Minha Velha* e a série de trabalhos *Tempo Encarnado*. Finalmente, descreve a Performance *Perecendo* e indica as necessidades básicas para sua realização.

Palavras-chave: performance; minha velha; tempo encarnado; perecendo.

²² Bacharel em Artes Cênicas - Opção: Direção Teatral (2002) e Interpretação Teatral (2001) pela UFSM. Especialista em Teoria do Teatro: Cena Contemporânea pela UFRGS/ (2004/2005). Mestranda em Artes Visuais - Área de Concentração: Arte Contemporânea - Linha de Pesquisa: Arte e Cultura junto a UFSM, sob orientação da Profª Drª Gisela Reis Biancalana. Com início em março de 2011. Bolsista CAPES.e-mail: tati_vinade@hotmail.com.

MEMORIAL DE PERFORMANCE

O presente trabalho faz parte da pesquisa em artes desenvolvida atualmente no Curso de Mestrado em Artes Visuais / PPGART / UFSM, inserida na área de concentração Arte Contemporânea, vinculada a linha de pesquisa Arte e Cultura, sob orientação da Prof^a Dr^a Gisela Reis Biancalana. Trata-se de um trabalho prático-teórico que investiga como ocorre o deslocamento de um personagem construído para o teatro para um sujeito da ação performática. *Perecendo*, faz parte da série *Tempo Encarnado* composta por oito performances proposta pela atriz/pesquisadora /performer.

Neste memorial, será abordada brevemente a formação acadêmica da atriz/pesquisadora/performer, bem como a problemática que norteia a já citada pesquisa apontando as questões que as performances fizeram emergir, os pontos mais relevantes de cada trabalho. Finalmente realizar-se-á a descrição detalhada da performance *Perecendo*.

A proponente possui formação acadêmica no curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Teatro, o que conduz o interesse da pesquisadora pelo corpo em arte não apenas nas chamadas Artes da Cena, mas em outras áreas artísticas que apresentam o corpo como parte constitutiva obra de arte. Neste sentido, constitui-se primordial interesse no corpo presencial tanto como artista quanto objeto de estudo reflexivo acadêmico. O corpo presente em cena entre as Artes da Cena e as Artes Visuais, encontra um ponto de convergência, a saber, a Arte da Performance. Segundo a autora Roselle Goldberg:

La historia del performance art en siglo XX es La historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. GOLDBERG (1979, p. 9)

Arte da Performance destaca-se como ponto convergente visto que se apresenta como um espaço aberto ao diálogo de várias áreas que se destaca por uma arte híbrida na qual prevalece a multiplicidade, o entrecruzamento de linguagens e sobretudo o corpo presencial na obra artística.

A pesquisa mencionada trouxe um personagem extraído de um contexto teatral para ser matéria-prima que sofre transformação em busca de um sujeito performático a partir de cada contexto e seu tempo. Este personagem em diferentes contextos, a partir de um roteiro pré-estabelecido sempre sofre as interferências do espaço, do tempo e do público. Em cada espaço é diferente, ocorrem alterações corporais, comportamentais e que provocam questionamentos. A inserção deste personagem específico, a saber, Ama²³, em diferentes contextos apresenta um dos

²³ O personagem Ama foi construído no ano de 2000 pela atriz/pesquisadora/performer para seu monólogo Medeia, uma adaptação da tragédia homônima do dramaturgo grego Eurípidés.

pontos relevantes da pesquisa, entre outros, a partir da realização dos trabalhos que compõem a série *Tempo Encarnado*.

Este ponto refere-se à mutação da personagem *Ama* em *Minha Velha*. Acredita-se que esta passagem seja bastante significativa, pois *Minha Velha* deixa de ser personagem. Ao mesmo tempo em que *Minha velha* não é mais personagem, não é também a pesquisadora, mas está intimamente relacionada ao universo que envolve a atriz/pesquisadora/performer.

Minha velha é um duplo da atriz/pesquisadora/performer. Duplo é aqui entendido no sentido de “[...] um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo [...]” (Pavis, 1996, p.117-18). Diálogo que nesta pesquisa refere-se ao encontro, a relação com o público. *Minha velha* também ao longo dos trabalhos está constituindo-se como uma identidade para a atriz/pesquisadora/performer.

Minha Velha engloba tudo o que se refere a atriz/pesquisadora/performer, suas dores, seu tempo, suas experiências, suas vivências, suas alegrias e para onde assim como toda pessoa se encaminha, pois dia a dia percorre-se o caminho ao encontro da velhice, mas não no sentido de se chegar ao fim, mas acumulando e absorvendo tudo o que se vive e o que alimenta e faz história. No entanto, *Perecendo* mostra a transformação da performer em *Minha Velha*.

PERECENDO

Este trabalho consiste na lenta transformação da performer em *Minha Velha*. Para tanto, a performer exibirá a transformação que ocorre em seu corpo até que este se mostre em *Minha velha*.

Para esta proposta, a performer realizará um trabalho de preparação corporal que antecede a performance no qual verifica suas possibilidades físicas, bem como o processo de transformação em *Minha Velha* em um período contínuo de quinze minutos (15min).

A preparação corporal que antecede a Performance volta-se para o trabalho da atriz/performer sobre si mesmo, fazendo referência as palavras de Stanislavski (1980) requer vontade, determinação, disciplina e conhecimento de suas limitações e necessidades. O citado ator e diretor russo defende que o ator deve recorrer a si mesmo, trabalhando o corpo e mente como unidade psicofísica na realização de seu trabalho em busca da ação.

Trabalhar-se neste contexto refere-se a preparar seu corpo. Trata-se de corpo enquanto unidade corpórea que engloba mente, corpo e voz com um todo e não partes separadas sem relação. Dessa maneira, faz-se pertinente clarificar o modo que se entende o corpo, e para tanto recorre-se a Greiner que propõe o corpo “como um sistema e não mais como instrumento ou produto” (2005, p. 36). Do mesmo modo, busca-se nas palavras de Zumthor contribuições para definição de corpo.

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, e ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele mesmo seu impulso primeiro. (ZUMTHOR, 2007, p.23)

Perecendo, nasce da idéia que a passagem do tempo evidenciada corporalmente pela performer proponha relação com a passagem de tempo que envolve o ciclo da vida em geral. O tempo é presença constante e acompanha a todos inevitavelmente. O tempo é presente desde antes o nascimento, ainda na gestação e se faz companheiro até os últimos suspiros, permanecendo companhia para os que ficaram.

O conceito deste trabalho encontra-se em estado transitório, contudo faz parte da série de trabalhos que integram a poética da performer que tem relação com o tempo e o passar do tempo que pretende-se deixar evidente corporalmente aos olhos do público. Minha Velha não é a performer, mas também não é personagem. Minha Velha pode ser considerada como um arquétipo.

No que se diz respeito às referências para esta proposta, acredita-se pertinente a consideração que se faz aos trabalhos para fotografia de Cindy Sherman, série intitulada Still de Film (1972), nos quais a artista se caracteriza em diversos personagens.

No entanto, para o presente trabalho, apresenta-se a transformação corporal/física da corporeidade habitual da performer na corporeidade de Minha Velha aos olhos do público. A Performance está prevista para ocorrer em 15 min. A performer começará em pé na sua postura corporal habitual e aos poucos, bem lentamente, vai construído a corporeidade de Minha Velha e desconstruindo a sua postura corporal habitual. Esta construção da corporeidade de Minha Velha deverá durar 15min, para que ao final encontre-se sentada em sua cadeirinha.

Perecendo pode ser realizada em um único espaço. Esta performance pode ser realizada em qualquer horário. Contudo, a preferência é pelos horários que se aproximam do final do dia e o início da noite, em um período que compreenda a transição do claro (dia) para o escuro (noite).

Todo o material da Performance, que consiste no figurino, acessórios e objetos (cadeirinha) a atriz/pesquisadora/performer carrega consigo, não sendo necessário outros materiais ou objetos. Também não há necessidade de aparelho de som.

Percendo é um trabalho desenvolvido para ser realizado para grupos de artistas, pessoas interessadas em arte e comunidade em geral.



2. Tatiana Barrios Vinadé. Minha Velha. Foto: Mara Torrico.

REFERÊNCIAS

GREINER, Christine. **O corpo. Pistas para estudos indisciplinados**. 2ª edição. São Paulo; Annablume, 2005.

GOLDBERG, Roselle. **Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente**. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**. El trabajo sobre si mismo em el proceso creador de lãs vivencias. Trad. Para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

O MUNDO DA ARTE, DE ARTHUR C. DANTO, À LUZ DA TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

Cristiane Silveira²⁴

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

O presente estudo visa compreender a noção de “mundo da arte” formulada pelo filósofo Arthur C. Danto, a partir da revisão provida no artigo “The Art World Revisited: Comedies of Similarities” (1992). No referido artigo, o autor refuta as chamadas “teorias institucionais da arte”, desenvolvidas a partir da década de 1960 após a publicação de seu célebre artigo “The Artworld” (1964). Neste movimento de refutação, Danto ajusta suas posições à luz das diferenças entre sua teoria do “mundo da arte” e a mais conhecida das versões institucionais, a “Teoria Institucional da Arte” do filósofo George Dickie.

Palavras-chave: Arthur C. Danto; mundo da arte; George Dickie; teoria institucional da arte.

²⁴ Doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná e Mestre em Filosofia pela mesma instituição. Contato: cristiane.silveira1@gmail.com.

INTRODUÇÃO

No artigo “The Artworld”, publicado em 1964, o filósofo norte-americano Arthur C. Danto faz a identificação filosófica de um campo expansivo, a que denomina “mundo da arte” [*artworld*], formado por *teorias artísticas* e pela *história da arte*, cujo conhecimento se caracteriza como *necessário* para que possamos constituir algo como arte: “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 1964, p. 580). A operação retira o peso da *percepção* na recepção das obras de arte: ao afastar a ênfase sobre as propriedades manifestas e descontextualizadas, em favor de seu caráter *cognitivo*, ressalta os aspectos não-manifestos e dependentes do contexto histórico-social como decisivos para a aceitação de determinados objetos como obras de arte. A abordagem filosófica proposta por Danto, entretanto, dará origem, nos anos que se seguem, a um número de teorias que ficariam conhecidas como as “teorias institucionais da arte”. A mais célebre delas foi desenvolvida a partir de 1969 pelo filósofo norte-americano George Dickie. Em “Defining Art”, Dickie apresenta os elementos do que viria a ser a Teoria Institucional da Arte e o que acredita ser a explicitação do conteúdo da tese original de Danto. Para Dickie, o que “o olho não pode perceber” é uma complicada característica não manifesta dos artefatos em questão:

A “atmosfera” da qual Danto fala é elusiva, mas ela tem um conteúdo substancial. Talvez esse conteúdo possa ser capturado numa definição. Primeiro, irei declarar a definição para em seguida defendê-la. *Uma obra de arte no sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade tenha conferido o estatuto de candidato à apreciação.*” (DICKIE, 1969, p. 254, grifo do autor, minha tradução).

A “atmosfera de teoria artística” aludida por Danto é investida de substância e caráter social na teoria de Dickie: “Assumindo que a artefatorialidade é o gênero [*genus*] da arte, falta ainda a diferença. Esta segunda condição será uma propriedade social da arte. Além disso, esta propriedade social será [...] uma propriedade relacional não manifesta.” (DICKIE, 1969, pp. 253-254). Na mais conhecida versão de sua definição, publicada em 1974, uma obra de arte, no sentido classificatório, é “(1) um artefato (2) um conjunto dos aspectos pelos quais lhe tenha sido conferido o estatuto de candidato à apreciação por alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de certa instituição social (o mundo da arte)” (DICKIE, 1974, p. 464).

Devido à grande repercussão obtida pelos escritos de Dickie e às menções feitas aos seus próprios escritos, Danto foi identificado como um dos fundadores da Teoria Institucional da Arte. Nas décadas de 1980 e 1990, o filósofo lança argumentos em refutação à teoria de Dickie, assim como rechaça as paridades que se lhes atribuem.²⁵ Este estudo pretende mostrar, portanto, que nesse movimento de

²⁵ Cf. DANTO, 1981, p. viii.

refutação, Danto ajusta suas posições à luz dessa suposta diferença entre sua teoria do “mundo da arte” e a Teoria Institucional de Dickie, de modo tal que, dessa comparação, é possível extrair elementos importantes para recompor sua própria noção de “mundo da arte”.

OBJETIVOS

O objetivo primário deste estudo é (i) compreender a noção de “mundo da arte” formulada pelo filósofo Arthur C. Danto. Para tanto, será necessário estabelecer (ii) a diferença entre os conceitos de “mundo da arte” apresentados por Arthur C. Danto e George Dickie; e (iii) a ênfase dada por Danto ao caráter cognitivista de seu conceito de “mundo da arte” com vistas a afastar as práticas envolvidas em sua tese dos simples decretos arbitrários proferidos por representantes da estrutura institucionalizada da arte.

MÉTODOS E RESULTADOS

Ainda que a Teoria Institucional tenha sido objeto de muita discussão filosófica, desde a publicação de sua primeira versão, é apenas no ensaio “The Art World Revisited: Comedies of Similarity”, publicado em 1992, que Danto retoma sua noção de “mundo da arte” e a reconstrói de modo a esclarecer os aspectos obscuros e que se tornaram proeminentes quando Dickie erigiu sua teoria a partir de “The Artworld”. Embora formado por elementos externos ao sujeito, i.e., as *teorias artísticas* e a *história da arte*, desde a primeira versão, o “mundo da arte” é agora reafirmado como “o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas [*enfranchised*] por teorias que são, elas mesmas, historicamente ordenadas” (DANTO, 1992, p. 38).

Levando a termo a proposição de Dickie, segundo a qual os especialistas agem em nome de “uma certa instituição social” (1974), i.e., o “mundo da arte” da versão institucional, Danto (1992, p. 38) afirma que o “mundo da arte” de Dickie seria apenas *o corpo de especialistas que confere o estatuto de arte a alguma coisa por meio de uma declaração*: “o mundo da arte decretou que a *Brillo Box* – mas não a caixa de Brillo [Brillo box] – era uma ‘candidata à apreciação’, para usar a famosa expressão de George Dickie” (DANTO, 1992, p. 36). Danto afirma ainda que a teoria de Dickie implica num tipo de “elite dotada de autoridade [*empowering elite*]” que a assemelharia à Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral (DANTO, 1992, p. 38). As declarações do especialista de Dickie, portanto, não podem ser analisadas em termos de seu conteúdo de verdade, já que se caracterizam pela ausência de tais critérios, de modo semelhante ao que acontece com as proposições morais da Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral, cujos juízos expressam apenas as atitudes de aprovação, desaprovação, ou mesmo, desejo de quem os emite (van ROOJEN, 2009). Para Danto, ao menos no que concerne à revisão de 1992, é fundamental que tais proposições sejam passíveis de verdade e falsidade.

Os esforços de Danto, presentes em “The Art World Revisited: Comedies of Similarity”, fonte principal do presente estudo, poderiam ser agrupados em dois movimentos estratégicos. No primeiro, Danto (i) acentua o caráter *cognitivista* de sua própria teoria de modo a afastá-la da sombra dos meros decretos proferidos por integrantes do “mundo da arte” e, no segundo, como consequência, (ii) defende que há um tipo adequado de *interpretação* que constitui objetos como obras de arte, caracterizada pela *objetividade* e pela produção de *inferências históricas*.

CONCLUSÃO

Ser uma obra de arte, para Arthur Danto, depende de um conjunto de razões que *constitui* determinada coisa como tal e nada pode ser uma obra de arte fora desse sistema de fundamentação: “Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo que se constitua como uma obra de arte de modo contingente às razões para que o seja”. Um “inspetor da Alfândega”, no exemplo oferecido por Danto (1992, p. 39), pode realmente usar o fato de que “o diretor de um museu nacional disse que alguma coisa é arte como uma razão para crer que ela o seja, simplesmente pela posição ocupada por diretores nas estruturas de especialização”, mas, afirma Danto, “a *sua* declaração de que aquela é uma obra de arte não é uma razão para que ela o seja”. Entretanto, completa o autor, “ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões, e nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto” (DANTO, 1992, p. 39, grifo do autor).

Este sistema de razões, Danto denomina “discurso de razões”, a real substância de seu “mundo da arte”. O “discurso de razões” é, ele próprio, um sistema fundado em causas que se referem ao momento artístico-histórico em que cada obra de arte surge em vista de todas as demais obras de arte já produzidas e das teorias artísticas que delas são inseparáveis e é esse sistema que constitui determinado objeto como obra de arte. Assim, o “mundo da arte” é o “discurso de razões institucionalizado”, i.e., o sistema que articula obras de arte e teorias artísticas, estruturado em caráter de relativa permanência e identificável por suas práticas. A estrutura de justificação proposta por Danto, portanto, e que singulariza sua teoria em relação à Teoria Institucional de George Dickie, consiste numa cadeia de regressão a crenças básicas, fundadas no campo da história e das teorias que as próprias obras veiculam.

REFERÊNCIAS

DANTO, A. C. "The Artworld". In: **The Journal of Philosophy**, Vol. 61, nº19, 15 de outubro de 1964, pp. 571-584.

_____. "The Art World Revisited: Comedies of Similarities". In: DANTO, Arthur C. **Beyond the Brillo Box**, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 33-53.

DICKIE, George. "Defining Art". In: **American Philosophical Quarterly**. Volume 6, Number 3, July 1969, pp. 253-256.

_____. **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

van ROOJEN, M., "Moral Cognitivism vs. Non-Cognitivism". In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2009 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/moral-cognitivism/>>. Acesso em: 17/05/2010.

ENCONTROS TEÓRICOS E PRÁTICA ARTÍSTICA: AS TEORIAS FEMINISTA E PÓS-COLONIAL NA CONSTRUÇÃO DA POÉTICA DE KARA WALKER

Milena Costa de Souza²⁶

Escola de Música e Belas Artes do Paraná
Faculdades OPET

RESUMO

A artista visual norte-americana Kara Walker desenvolve desde a década de 90 uma pesquisa poética construída a partir de referências do imaginário sulista, racista, sexista e escravocrata estadunidense. Walker afirma que o desenvolvimento de sua poética artística é processual e amparado pelo contato com teorias que debatem a construção do sujeito ocidental, como a feminista e a pós-colonial, as quais a possibilitaram questionar o espaço que ela ocupa(va) em sua própria cultura. Este paper analisa o encontro da artista com essas teorias e a importância das mesmas na construção da sua poética e prática artística.

Palavras-chave: Kara Walker; poética artística; subjetividade; teoria feminista; teoria pós-colonial.

²⁶ Mestre em sociologia (UFPR), especialista em história da arte do século XX (EMBAP) e graduada em Pintura (EMBAP). Professora dos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo das Faculdades OPET e Professora colaboradora na Escola de Música e Belas Artes (EMBAP). Integrante do grupo de pesquisa Mulheres e Produção Cultural (UFPR). E-mail souza.milena82@yahoo.com.br

A relação entre pesquisa teórica e o desenvolvimento de uma poética artística visual apresenta-se na produção de diversos artistas como elemento central para o entendimento de suas obras. Este é o caso da artista visual norte-americana Kara Walker, a qual desenvolve desde a década de 90 uma pesquisa poética construída a partir de referências do imaginário sulista, racista, sexista e escravocrata estadunidense. A obra de Walker trabalha com o conceito de silhueta, o qual é explorado por meio de painéis narrativos²⁷ – confeccionados com recortes de papel preto – sobre a história da escravidão norte-americana.

Nos últimos anos Walker vem afirmando em entrevistas e palestras que as teorias feminista e pós-colonial foram de fundamental importância para o amadurecimento de sua poética. Neste paper tenho como objetivo central compreender a relação entre pesquisa e prática na produção artística de Walker por meio da análise das falas da artista sobre essa mesma relação.

A escolha de Kara Walker para nos guiar nesta análise – entre conhecimento teórico e prática artística – deve-se ao fato de sua obra promover questionamentos por meio do imbricamento de referenciais como gênero, raça e classe ao mesmo tempo em que a artista reconhece e destaca a importância destes referenciais na sua trajetória artística e pessoal. Walker afirma que a busca por entender o seu lugar no mundo norteou a sua produção, ao passo que a sua produção contribui para a compreensão desse lugar. É neste espaço que conduzo a análise que transcorrerá nas próximas linhas.

A FALA DA ARTISTA: CONSTRUÇÃO POÉTICA E SUBJETIVIDADE REFLEXIVA

Nesta pesquisa foram utilizados vídeos de palestras, gravações (podcasts) e entrevistas realizadas pela artista. Neste paper a análise se concentrou especialmente na entrevista pública concedida por Walker para Hilton Als (crítico da *New Yorker Magazine*), em evento realizado pelo Hammer Museum (Los Angeles). Durante a análise dos materiais busquei os momentos em que a artista destacou a relação das teorias já mencionadas com o desenvolvimento da sua poética e prática artística, assim como as possibilidades de reflexividade contidas nesta relação.

Percebe-se que durante suas falas, Walker faz referência a importância dos estudos teóricos para a construção da sua poética. É interessante perceber as relações entre teoria e prática artística estabelecidas pela artista, pois para Walker teoria e prática complementam-se e constroem um processo de reflexão relacionado tanto ao trabalho artístico, quanto a construção da sua própria subjetividade.

Segundo a artista, o interesse pelos campos das teorias feminista e pós-colonial surgiram na forma de reflexões pessoais sobre sua condição no mundo. A artista afirma que o desenvolvimento do seu trabalho só foi possível por conta da reflexão

²⁷ Desde 2009 a artista desenvolve pesquisa em vídeo – ainda explorando o conceito de silhueta.

suscitada pela relação entre sua realidade e os referenciais teóricos sobre a constituição do sujeito – neste caso encontrados nas teorias feminista e pós-colonial (Cf. LIEBERMAN, 2007). Ao refletir sobre a sua trajetória Walker foi capaz de pensar a sua produção artística e “resolver” os problemas estéticos/poéticos suscitados por suas pesquisas e indagações. Sendo assim, a artista aponta a técnica do recorte de silhuetas como parte do processo de rejeição dos cânones estabelecidos:

The silhouette sort of came to my world in graduate school, at RISD (Rhode Island School of Design), in the early 90's, 92 to 94. It was partially through character but it was also through form. I was rejecting painting at the time and trying to find kind of a place to hold all these concerns that were in me about being a black woman artist in sort of a White male dominated art world. And I was trying to figure what my relations were to that world. So the character part of that would be that I came to the conclusion that I was a little bit of a character, of a stereotype. Yes, I was trying to settle up next to modernism²⁸ (WALKER, 2011).

Kara Walker deixa claro que para tornar-se artista precisava antes encontrar seu espaço no mundo artístico, espaço este dominado por conflitos relacionados a sua condição de mulher negra estadunidense. Para isso, o primeiro passo foi tomar para si a fala sobre ela mesma, pois naquele momento (década de 90), a fala sobre o período da escravidão estava centralizada nas mãos de homens – brancos e negros: “This is what has happened to you. This is what has happened to your body. You’ve been raped and you’ve been abused. And I was like, oh, ok. But can I just talk about that?”²⁹ (WALKER, 2011). Kara afirma que a busca pela autonomia da sua voz não era intelectualizada, mas sim intuitiva no sentido de buscar falar por si mesma sobre as suas experiências como mulher, negra em um estado de segregação racial. Questionada se em algum momento trabalhará com outro tema, Walker afirma: “When I am no longer black and no longer a woman³⁰” (LIEBERMAN, 2007, p.2).

Ao afirmar a importância de uma fala sobre si mesma, construída por meio de suas experiências e sua percepção de mundo, Walker nega as construções externas sobre si e sobre a arte. Dessa forma ela busca alternativas aos cânones modernistas e encontra este espaço nos debates pós-colonial (Cf. HALL, 2006) e feminista (Cf. FELSKI, 1996). O reconhecimento de Walker da sua inserção nestes espaços promove um

²⁸ A silhueta apareceu no meu mundo na pós-graduação, na Universidade de Rhode Island, no início dos anos noventa, em 92 ou 94. Este elemento surgiu parcialmente como personagem, mas também por meio da forma. Eu estava rejeitando a pintura naquela época e buscando um espaço para lidar com essas preocupações que eram para mim as de ser uma mulher negra e uma artista, em um mundo artístico dominado por homens brancos. Eu estava tentando descobrir quais eram as minhas relações com esse mundo. Então a parte do personagem, foi que eu descobri que eu era uma espécie de personagem nesse mundo, uma espécie de estereótipo. (Você era?). Sim, eu estava tentando esclarecer a minha relação com o modernismo (Tradução e transcrição livres).

²⁹ Foi isso que aconteceu com você. Foi isso que aconteceu com o seu corpo. Você foi estuprada e abusada. E eu pensava, oh, ok. Mas será que eu mesma posso falar sobre isso?

³⁰ Quando eu não for mais negra e não for mais uma mulher.

exemplo de relação reflexiva com a modernidade tardia (GIDDENS, 2002), tendo em vista que a artista demonstra relacionar o conhecimento teórico adquirido com a prática artística, ao mesmo tempo em que contribui para a construção do campo artístico.

CONCLUSÃO

A análise da fala de Kara Walker sobre as relações entre construção poética, subjetividade e criação artística nos permite compreender os espaços em que os questionamentos teóricos, pessoais e plásticos complementam-se. É interessante perceber a clareza da artista ao situar a construção da sua subjetividade, assim como as referências teóricas como elementos centrais da sua trajetória artística. Com isso Walker nos permite compreender como a teoria pode não apenas fornecer bases para se pensar o mundo e conseqüentemente a produção artística, mas também desempenha papel fundamental para o reconhecimento de si.

REFERÊNCIAS

- FELSKI, Rita. **Gender of modernity**. Cambridge: Harvard Press, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LIEBERMAN, Janice S. **Kara Walker's nightmares: a pshychoanalytic perspective**, 2007.
Disponível em: <http://interntionalpsychoanalysis.net/wp-content/uploads/2008/01/karawalker-pany.pdf>. Acesso em 20/01/2012.
- SHAW, Gwendolyn Dubois. **Seeing the unspeakable**. The art of Kara Walker. Duke University Press, 2004.
- WALKER, Kara: **depoimento [11 Dez.2011]**. Entrevistador: Hilton Als. Los Angeles: Hammer Museum. Podcast (72min). Disponível em: www.hammer.ucla.edu. Acesso em 19/01/2012.

SANTA MARIA: DESLOCAMENTOS ARTÍSTICOS URBANOS

Carolina Reichert Andres³¹

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO

Notar o entorno citadino tem sido prática constante na arte contemporânea. Aqui, tal processo instaura a percepção nos trajetos da cidade de Santa Maria, RS. Dessa maneira, caminhar estimula adentrar em distintas realidades por meio do ato de notar várias ambiências na cidade. Em função disso, elementos visuais como as práticas artísticas urbanas, aguçam novos percursos que proporcionam experiências subjetivas dadas na incidência do olhar.

Palavras-chave: arte contemporânea; percurso artístico; percepção visual.

³¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART/UFSM, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia. Bacharel em Desenho e Plástica, integrante do GAD [Grupo de Pesquisa Arte e Design/CNPq-UFSM]. Bolsista FAPERGS. E-mail: reichertcarolina@gmail.com

INTRODUÇÃO

A cidade que servia como lugar, unicamente transitório, percorrida entre idas e vindas de lugares a outros, evidencia-se pela prática de notar o que nos cerca. Adquirir uma percepção detalhada ao que nos rodeia, no entanto, demanda uma laboriosa atenção aos detalhes. Tais percepções, calcadas na subjetivação atencional a aspectos físicos na cidade configuram-se na percepção das manifestações artísticas nela habitáveis. São, então, as intervenções artísticas aguçadas, na vivência pessoal e exploratória, por locais na cidade que constroem a catalogação mental de lugares na urbe. Estimula, também, diferentes percepções da cidade corroborando numa cartografia artística visual da cidade.

OBJETIVOS

Quando em percursos pessoais pela urbe, a atenção detalhada focaliza-se em locais aleatórios. Nesse detalhamento, pontos focais no trajeto instigam a vista condicionando uma atitude devocionista. Sobressaem-se desse ato as manifestações de arte urbana - *graffiti, sticker, stêncil*. Porém, a durabilidade das manifestações de arte nas ruas pode ser acelerada pela constante troca na paisagem da cidade contemporânea. Com isso, o propósito oferecido nesse artigo, pelo viés das poéticas visuais, promove o modo atencional e exploratório dado à construção da catalogação visual das manifestações urbanas de arte, percebidas na cidade de Santa Maria, RS, especificamente. Além disso, as intervenções urbanas culminam em mapas quando, pelo olhar praticado, une realidades percebidas de maneira peculiar.

MÉTODOS E RESULTADOS

Destinado a elementos na cidade, o olhar funciona aqui como parte do processo de pesquisa. É através dele que a concepção, personalizada, do urbano vai aos poucos, sendo delineada. Segundo Kastrup (2009, p. 42) a atenção "realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos, mais ou menos aleatórios de passe e repasse." Isso é comprovado quando no ato de andar a vista toca pontos focais fortuitos. Assim, "tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo" para o qual pode ser apalpado pelo olhar.

A autora ainda explica que, na expedição visual, incidida sobre algo "a atenção tateia" (KASTRUP, 2009, p. 39), submete-se ao exame minucioso, o que nos "afeta sem produzir compreensão ou ação imediata". A cidade revela-se esteticamente, na sua superfície, rica em elementos que colaboram aos processos poéticos. Porém, cabe ao olhar incidido sobre esse *corpus* deixar-se ser descoberto. Contudo, muitas vezes no silêncio pessoal, nos percursos pela paisagem da cidade, ela também deixa-se ser tocada por essa ação quando se desvela, se mostra, atendendo ao desejo perceptivo de também ser vista, ser degustada.

A apreensão das experiências na cidade nasce dessa consciência do perder-se e achar-se novamente estando no mesmo lugar. Circular em diferentes bairros, conhecendo ruas que não se havia cruzado/passado, em uma única caminhada. Explorar a cidade condiz com fugir da sua configuração socioeconômica, política ou viária. Permitir-se levar, também, pela curiosidade despida de tempo e memória. Desse ponto em diante, absorve-se, então, a posição do cartógrafo.

O cartógrafo embrenha-se nos espaços, aguçado pelo olhar feito aos recortes perceptivos que faz do seu campo de pesquisa. "Cartografar mentalmente alguns lugares é expor-se a inúmeros elementos salientes que de alguma maneira convocam a atenção" (KASTRUP, 2009, p. 39). Embora, num primeiro instante, tudo que seja visto ou percebido mereça atenção.

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Ponta de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso". (KASTRUP, 2009, p. 39).

Sendo assim, o cartógrafo acompanha um processo. Passa a classificar a sua atenção quando mais tarde, após anotações dos fenômenos colhidos, nesse caso no andar, no que é perceptível, remonta em dados o seu campo de pesquisa. Do olhar do cartógrafo depende a apreensão dos fenômenos os quais são interessantes para sua pesquisa, pois seu objetivo fundamenta-se em "cartografar um território que, em princípio não se habitava" (KASTRUP, 2009, p. 45). Do território, possivelmente, desconhecido acaba nutrindo-se no ambiente paisagístico urbano.

Nas caminhadas, os ambientes iniciavam uma interconexão, por meio das áreas de observação. Tal configuração mental corrobora em uma constituição mapeável. Em decorrência disso, as manifestações artísticas - *graffiti*, *sticker*, *stencil* - são passíveis da construção de uma cartografia artística de Santa Maria, porém são permissíveis de serem mapeadas.

Um mapa revela de várias maneiras a visualidade de um lugar. Nesse contexto, as cartografias artísticas podem informar os itinerários artísticos, mas "embora pertençam ao espaço representado, avançam e multiplicam espaços" que "se desdobram ao caminhar" (LYNCH, 1960, p. 14). Os lugares que se inter-relacionam nos trajetos pela cidade produzem espaços à medida que atendem um desejo perceptivo do lugar. Segundo Leão (2002, p. 19) existem duas definições de mapa. O primeiro configura-se em um modelo mental, no qual cada indivíduo traça dentro de uma cartografia própria, suas vias de acesso peculiares, no qual itinerários mentais de circulação se desenham dentro de um espaço geográfico de vivência comum entre seus habitantes. Enquanto o segundo possui formatação labiríntica, pois "o viajante não conhece a representação do espaço e conta, apenas, com o que vai colhendo pelo trajeto". Nesse contexto, as cartografias artísticas podem informar os itinerários

artísticos, mas "embora pertençam no espaço representado, avançam e multiplicam espaços" que "se desdobram ao caminhar". Dessa forma, para Lynch (1960, p. 14) há um "processo de orientação" pelas "imagens do meio ambiente". Além disso, as experiências de localização na cidade - esculpida de forma particularizada, no percurso e no olhar - atingem as manifestações artísticas colhidas pelo ambiente dos quais se efetua o caráter documental visual das intervenções artísticas, pelo registro fotográfico, dado no trajeto.

CONCLUSÃO

A partir da vivência perceptiva na urbe chega-se, em princípio, a reflexão de que a atitude de que percorrer determinados ambientes, sejam eles conhecidos ou não, implica, muitas vezes, o seu reconhecimento. Do fato de colher elementos visuais que dialogam com a configuração arquitetônica que, desde a sinuosidade que forma os desenhos compositivos da cidade - quando esses se fazem pelas luzes do dia incidindo no esqueleto urbano feito de concreto, até o diálogo silencioso de uns com os outros nos passadouros e no agitado fluxo dos automóveis pelas vias de acesso, nitidificam que o ato de caminhar está em adentrar, muitas vezes, diferentes realidades por meio de um zeloso olhar.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LEÃO, Lucia . Labirintos e mapas do ciberespaço. In: **Interlab - labirintos do Pensamento Contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Vozes, 1960. Digitalizado.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas sobre o método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

Cinema e Víde

NOVAS PERSPECTIVAS PARA A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA FINLANDÊS

Cássia Lorenza Muginoski³²
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

O presente artigo busca, através de um diálogo teórico-epistemológico com perspectiva foucaultiana, demonstrar que o cinema finlandês é pouco estudado e possui relativamente pouco reconhecimento internacional porque é culturalmente hermético, contrariando o difundido ponto de vista acadêmico nos campos de História e Teoria do Cinema, de que o cinema finlandês é objeto de poucos estudos científicos por ser esteticamente irrelevante.

Palavras-chave: cinema; Finlândia; história; cultura; teoria.

³² Graduada em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Mestranda bolsista REUNI do Programa de Pós-Graduação em História – História, Cultura e Sociedade – da Universidade Federal do Paraná (UFPR), atuando na Linha de Pesquisa “Cultura e Poder”. Pesquisa o Cinema Nórdico, com grande ênfase no Cinema Finlandês, sua história e suas relações semióticas, sociais e culturais desde a graduação. E-mail para contato: cassiacinearte@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O Cinema Finlandês, ao longo de toda a sua trajetória, nunca foi um grande alvo de investigação científica, nem na própria Finlândia e nem no exterior. As poucas pesquisas existentes sobre a história da cinematografia finlandesa se concentram na Europa e na Escandinávia e, tanto as mais recentes quanto os estudos “clássicos”, têm concordado de que o cinema finlandês é pouco estudado pelo fato de que esta cinematografia sempre teve uma estética comercial e que os cineastas finlandeses nunca se preocuparam muito em inovar através de movimentos vanguardistas, ao contrário, sempre seguiram os padrões da linguagem e narrativa clássica, tornando assim esta cinematografia inexpressiva.

OBJETIVOS

O presente artigo irá questionar tal difundido ponto de vista estabelecido na comunidade científica, argumentando através da perspectiva do discurso foucaultiano, buscando demonstrar que o cinema finlandês é pouco estudado por ser Culturalmente Hermético, explorando obras de destaque local da cinematografia finlandesa, no período contemporâneo.

MÉTODOS E RESULTADOS

O estudo científico do cinema geralmente está ligado ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo da trajetória histórica das cinematografias mundiais e da relevância estética desenvolvida por vertentes artísticas nacionais. Neste contexto, o Cinema Finlandês não se enquadra, pois ao longo de sua história, o fator estético e inovações de linguagem nunca conseguiram destacar-se significativamente.

A institucionalização do cinema enquanto termo *lato*, e a institucionalização das cinematografias nacionais, pela acepção foucaultiana, estão engendradas em sistemas de poder que são intensificados pela *vontade de verdade* dos detentores do discurso, ou seja, dos realizadores e pesquisadores, em relação ao público que consome os produtos oriundos destas instituições.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto de desejo; e visto que – isso a história não cessa de ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas e sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOCAULT, 2010, p. 10).

Ao longo da História Mundial do Cinema, dois sistemas de poder se estabeleceram: a força comercial do cinema norte-americano e as abordagens

paradoxais de cinematografias nacionais ao redor do mundo. O primeiro, sustentado pelo sistema de estúdios, passou a se especializar em técnicas que favorecessem o cinema para fins comerciais. Assim, desenvolveu uma linguagem própria e ênfase no cinema como entretenimento. O sistema de estúdio é firmemente ancorado no tripé cinematográfico: produção-distribuição-exibição. Desde o estabelecimento da indústria cinematográfica em Hollywood, o fator Distribuição passou a atuar decisivamente no acesso do público às obras (Epstein, 2008). Com o agravamento da II Guerra Mundial, o cinema norte-americano se consolidou no mercado europeu. Após o final desse conflito bélico e o continente devastado, o cinema europeu se voltou, no geral, para questionamentos sociais através de abordagens autorais, marcadas por rupturas de linguagem em obras de baixo orçamento, especialmente impulsionado pelo Neo-Realismo Italiano e com o aval crítico-intelectual fortalecido pela Nouvelle Vague. O mesmo se deu em países escandinavos, com grande ênfase na Suécia e na Dinamarca. As cinematografias nacionais passam a se apoiar na *estética* para criar um status de arte, de cinema crítico e criativo, para diferenciar-se do cinema “comercial” norte-americano, com o qual não podem competir economicamente. Tal embate contribuiu para o impulso da supervalorização formal entre os realizadores europeus, aliado à expansão de festivais e mostras de cinema com júri crítico-acadêmico no continente, o que paulatinamente passou a permear a comunidade científica.

A soberania do poder pela estética no cinema europeu não obteve adesão na Finlândia, cuja historiografia do cinema entrou em descrédito acadêmico por apresentar constantemente meios de abordagem díspares da “forma de cinema artístico europeu” e especialmente em relação à produção aos seus vizinhos escandinavos. Assim surgiu uma presença-ausente do cinema finlandês na história do cinema mundial: existe temporalmente por tanto quanto as demais cinematografias, mas a maioria dos pesquisadores não a estuda, como se o cinema finlandês fosse ausente.

Analisando empiricamente grande parte das obras finlandesas de maior expressividade local no século XX - de acordo com o *Suomen Elokuvasäätiö* (2001-2011): *Pahat Pojat* (Os meninos maus, 2002); *Äideistä Parhain* (A melhor das mães, 2005); *Matti: Elämä on ihmisen parasta aikaa* (Matti: a vida é o melhor momento de um homem, 2006); *Musta Jää* (Gelo Negro, 2007); *Suden Vuosi* (O ano do lobo, 2007); *Kielletty Hedelmä* (Fruto proibido, 2009); *Napapiirin Sankarit* (Heróis do círculo polar ártico, 2010) e *Miesten Vuoro* (Vez dos homens, 2010) – um padrão se delinea: embora a estética remeta aos moldes norte-americanos, a temática é estritamente voltada para questões da identidade e da cultura finlandesa na contemporaneidade. Verifica-se que tais obras exploram fortemente recursos discursivos simbólicos de elementos nacionais, o que torna esta cinematografia culturalmente hermética, sendo necessários conhecimentos da trajetória histórica e cultural da Finlândia, especialmente do pós-guerra, por parte dos pesquisadores, para que uma análise

consistente possa emergir. Simultaneamente, esta abordagem favorece o diálogo com o público local por meio de identificação.

CONCLUSÃO

A pesquisa questiona a desvalorização o cinema finlandês, negligenciado pela comunidade científica pela sua suposta baixa relevância estética e sua abordagem “comercial”, como se fosse uma “verdade absoluta”. O poder de afirmação legitimado pela titulação cristalizou uma opinião que se expandiu – mas é preciso ressaltar e tornar consciente que o trabalho epistemológico e teórico não é e nem deve ser neutro.

Toda sociedade de produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...) Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo (FOCAULT, 2010, p. 8-44).

A importância da teoria é evidenciar que diferentes perspectivas variam de acordo com abordagens selecionadas, metodologias, recortes temáticos e documentos. O pensamento pós-moderno busca acabar com “tradições”, busca a ruptura. A academia é um lugar estabelecido pela modernidade que se constitui de saber e poder. Esta pesquisa busca investigar o porquê o sucesso “comercial” do cinema finlandês é visto como “tabu” na academia, como sistema de exclusão que atinge o discurso. A pesquisa encontra elementos que evidenciam que o cinema finlandês é culturalmente hermético: embora a densidade de abordagem restrinja o interesse dos pesquisadores, este cinema não deve ser visto como inferior as demais cinematografias.

REFERÊNCIAS

- EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme**. São Paulo: Summus Editorial, 2008.
- FOCAULT, Michel. A Ordem do Discurso – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- HILLIER, Jim (org), MALMBERG, Tarmo; BAGH, Peter von; et al. **Cinema in Finland**. Londres: British Film Institute, 1975.
- SUOMALAINEN ELOKUVASÄÄTIÖ (SES). **Statistics**. Helsinki: 2011.

Dança

OS NOVOS ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO ON-LINE NA CONSTRUÇÃO E TRANSFORMAÇÕES DO CORPO E SEUS VÍNCULOS

Giancarlo Martins³³

Faculdade de Artes do Paraná
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO

Esta pesquisa parte do pressuposto de que as mídias e as tecnologias da informação e comunicação, principalmente os novos espaços de comunicação on-line, têm exercido papel importante no processo de construção e transformação do corpo, alterando hábitos perceptivos, promovendo novos vínculos e especializações do corpo.

Palavras-chave: corpo; dança; comunicação; dispositivos.

³³ Professor, pesquisador e curador. Doutorando e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Bacharel em Dança (PUC-PR / FAP-PR). Professor e coordenador do Curso de Dança a Faculdade de Artes do Paraná, onde também coordena o Núcleo de Estudos em Dança. Pesquisador do Programa Rumos Dança e colaborador da Enciclopédia de Dança do Instituto Itaú Cultural. Contato: gian.martins@gmail.com

As mídias e as tecnologias da informação e comunicação, principalmente os novos espaços de comunicação on-line, têm exercido papel importante no processo de construção e transformação do corpo. Dispositivos como You Tube, Twitter, Blogs e Facebook produzem fenômenos que, antes localizados geograficamente, extrapolam a rede e contaminam os modos de operar no mundo off-line, ou seja, ferramentas virtuais que possibilitam a circulação de vários tipos informações e bens simbólicos passam a ocupar e transformar a cultura cotidiana e o papel da comunicação nesta estrutura.

Neste contexto de cultura das mídias parece estar redefinindo e impondo novas relações entre corpo e sociedade, corpo e movimento, corpo e comunicação, colocando a necessidade de discutir a ressignificação do espaço, do tempo, dos saberes e seus dos modos de construção e apreensão. Segundo ARBEX JR. (2003) as mídias criam possibilidades de manipulação do imaginário levando muitas vezes a padronização de comportamentos e ao condicionamento das percepções.

Entender estas dinâmicas ajuda a entender não apenas que corpo é esse da contemporaneidade, como sua movimentação tem se constituído e como têm sido elaboradas suas ações comunicativas, mas também as consequências, tanto políticas como cognitivas, desses estatutos e modos de operar da sociedade contemporânea quer seja no sentir, no comunicar ou na construção de nossa visão de mundo e estruturação conceitos que norteiam nossa percepção. São aspectos da sociedade contemporânea que "... permite pensar a maneira como os indivíduos buscam tecer suas relações sociais, posicionando-se no mundo e dando sentido as suas vidas." (CASTRO, 2004 P.3).

Uma cultura onde palavras-chave como: me agrade, me atenda, realize meus desejos, pautam as relações entre os sujeitos e os objetos do mundo, as lógicas de mercado pautadas na produção de obsolescências atua criando, tanto padrões estéticos, como ideológicos que pautam e regulam nossas formas de existir.

Práticas e modos de representação que tem provocado uma série de transformações no corpo, física e cognitivamente e, mais do que o estabelecimento de um padrão de beleza - o corpo quase sempre é tomado como objeto, como forma de consumo - o que está em jogo nestes regimes de visibilidade e interação é um discurso de homogeneização e controle a atender as necessidades e imposições de estruturas de poder. Torna-se importante refletir sobre como o corpo se insere nesta dinâmica? Que coleção de informações está hoje a constituir o corpo? Como isso contamina sua organização e na construção de seus territórios de existência? De que modo este corpo também é agente de transformações?

As relações entre corpo e ambiente nos permitem compreender as informações contidas no ambiente e no corpo como processos de um sistema relacional que, num contínuo, promove contaminações mútuas, um fluxo que ocorre em tempo real. O corpo que se transforma na relação com o ambiente, todos os ambientes e de todas as

ordens. Corpo este que não pode ser entendido como uma tábula rasa, mas sim, como resultado de um longo processo evolutivo, um sistema de elevada complexidade que se encontra em permanente interação com seu ambiente relacional: natureza e cultura. Uma relação que se estabelece como processo comunicacional, não um processo que funciona no esquema input/output, mas sim como trocas de caráter coevolutivo em que, na medida em que o corpo vai modificando o ambiente, o corpo vai também por ele vai sendo modificado, um processo onde “meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Greiner e Katz, 2002:90), pois, sistemas dinâmicos estão em constante processo de evolução. Abertos ao ambiente estes sistemas são contaminados pelas informações nele contidas, em constante processo evolutivo. O corpo se insere nesse contexto de relação, e como tal, é constantemente redesenhado, em face às possibilidades conectivas, tanto com seus elementos internos, como com o contexto externo.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Antonio; HELLER, Bárbara; CARDOSO, Haydée. **Mídia, cultura, comunicação**. São Paulo, Arte e Ciência, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARBEX JR. José. Uma outra comunicação possível (e necessária). In: MORAES, Denis (org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo, Annablume, 2005.

LYRA, Bernadete; SANTANA, Gelson. **Corpo & mídia**. São Paulo, Arte e ciência, 2003.

NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado: questões para a pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

QUEIROZ, João. **Semiose segundo C.S. Pierce**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RECTOR, Mônica. **Comunicação do corpo**. São Paulo, Ática, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

A DANÇA MODERNA EM CURITIBA: PRODUÇÃO DE MEMÓRIA COMO INSTRUMENTO DE CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA

Cristiane Wosniak³⁴
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este resumo expandido se propõe a refletir sobre os processos de pesquisa, criação e construção da história da dança moderna em Curitiba, tomando por referência a memória de alguns artistas pioneiros da arte da dança. Neste breve percurso, a investigação constrói uma razão escrita a partir de um material ou acervo heterogêneo, que consiste de fontes primárias e secundárias e onde a interpretação da autora é uma tentativa de articular e relacionar o singular e o plural, o oral e o escrito, e, neste contexto, transitar entre o passado vivido (memória) e o presente narrado (história) de forma crítica.

Palavras-chave: criação, memória; história; dança moderna; Curitiba.

³⁴ Mestra em Comunicação, Semiótica e Linguagens (linha: Cibernética e Meios Digitais) pela UTP. Especialista em Artes-Dança. Bailarina e coreógrafa profissional. Professora do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná onde leciona História da Dança I e II. Coordenadora Acadêmica do Curso de Dança Moderna da UFPR. Publicou o livro *Dança, tecnologia e comunicação* (2007). É vice-líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da FAP (GIPA) onde atua na Linha de Pesquisa: Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas.

INTRODUÇÃO

Este resumo expandido pretende apresentar os resultados parciais-iniciais do atual projeto de pesquisa da autora, intitulado História(s) e memória(s) da dança em Curitiba sob a perspectiva dos espaços institucionais. Alguns historiadores se debruçam sobre a temática história e memória, tanto diferenciando, quanto aproximando os termos. Esta investigação aborda a história como um “discurso/narrativa sobre outro discurso/narrativa que é constituído pela e dentro da linguagem” (CHARTIER, 1994, p. 113). Não se pretende, aqui, refletir acerca da ‘história da dança moderna curitibana’ como um fenômeno totalizante ou enquanto referencial contínuo. É na fragmentação deste discurso ou linguagem, que a dança produzida em Curitiba é focalizada, como locus de transformações sócio-culturais e processo de (des)continuidades na pesquisa e criação da dança.

Segundo Foucault, em *L’archéologie du savoir* (1969, p. 36) “a história deve renunciar à elaboração de grandes sínteses e interessar-se, ao contrário, pela fragmentação dos saberes”. É neste ‘quebra-cabeças’ ou frestas de saberes sociais e históricos, que se notam, e, se escrevem, as ramificações de memórias coletadas em solo (palco) curitibano.

Em Foucault (1966), mais especificamente, em *Les mots et les choses*, também se encontram as pistas para elucidar a questão da ‘temporalidade e espacialidade’ inerentes ao estudo da linguagem dança moderna e suas relações com o microespaço institucional, recortado pela autora da pesquisa (Centro Cultural Teatro Guaíra/BTG, Universidade Federal do Paraná/Téssera Companhia de Dança e Faculdade de Artes do Paraná/Bacharelado e Licenciatura em Dança) e geográfico (Curitiba), pois a escrita deste artigo, implica que “seja questionado tudo o que pertence ao tempo, tudo o que se formou nele [...] de tal maneira que apareça nele a rasgadura sem cronologia e sem história da qual provém o tempo” (FOUCAULT, 1966, p. 380).

Assim, justifica-se a escolha de um breve período ou estrato da memória de um objeto de estudo: os precursores da dança moderna em solo curitibano. O discurso da autora, portanto, deve confinar-se à descrição do objeto, tornando-se, como prevê Foucault, uma Arqueologia do saber. O nascimento de um saber artístico e histórico.

OBJETIVOS

A pesquisa, composta de três fases, pretende refletir e analisar a trajetória histórica, os processos de criação artística e os registros memoriais da dança em Curitiba, sob a perspectiva dos espaços culturais públicos, anteriormente citados. Neste resumo expandido, apenas um pequeno fragmento contextual e inicial é abordado. Esta trajetória, entretanto, será focalizada como uma espécie de fresta ou rasgadura, não tendo a finalidade de apresentar a história regional como “percepção de centro, mas o contorno do real” (DOSSE, 2003, p. 276). Se o tempo a ser mapeado

pertence às três instituições que serão pesquisadas pela autora ao longo de três anos (2012-2015), perguntou-se: o que existia antes do tempo?

MÉTODOS, MAPEAMENTOS E RESULTADOS PARCIAIS-INICIAIS

Por meio da abordagem qualitativa, imbricada numa pesquisa de campo, a investigação faz uso da História Oral e análise documental, bem como a elaboração de entrevistas abertas ou semiestruturadas. Assim, é possível, nesta etapa da pesquisa (proposição de um pré-tempo), identificar alguns aspectos relevantes:

Um dos pioneiros na implantação de uma escola e de uma ‘suposta’ identidade de dança teatral paranaense é o bailarino, mestre e coreógrafo, de origem polonesa, Tadeusz Morozowicz³⁵, que vem para Curitiba em 1927 e funda o primeiro curso de dança na Sociedade Thalia. E foi, também, outro polonês, Yurek Shabelewski³⁶, que teve importância fundamental no desenvolvimento da dança em Curitiba, especificamente junto ao Balé Teatro Guaíra, onde atuou como diretor artístico, maître e coreógrafo.

No Paraná, o modernismo teve uma concepção regionalista. O Paranismo exaltava os elementos considerados formadores da ‘identidade paranaense’ como o clima, a terra e o homem. Teve importância significativa nas décadas de 1920 e 1930, época em que os pioneiros da dança teatral ou cênica aqui decidem fixar residência. Esse movimento tinha líderes intelectuais tais como Romário Martins, Euclides Bandeira, Dario Vellozo e Rodrigo Junior e contava com a participação dos artistas plásticos Theodoro de Bona, João Turin, João Paraná, Lange de Morretes e João Groff, que por meio da arte deixaram gravados os principais símbolos do período – pinhas, pinhão, mate, pinheiro, paisagens paranaenses.

Cabe salientar que a dança paranaense tem uma forte herança de sua inevitável colonização. “Cerca de doze etnias compõem a cultura e a identidade da arte e da dança no Paraná: alemães, ucranianos, italianos, portugueses, holandeses, japoneses e poloneses, entre outros. Dois poloneses irão exercer um papel fundamental no desenvolvimento da dança curitibana” (WOSNIAK, 2008, p. 228).

Nos anos sessenta, Milena Morozowicz, filha de Tadeusz Morozowicz, cria o primeiro Curso Livre de Dança Moderna, a partir de estudos dos princípios de Rudolf von Laban³⁷ e dos processos de criação de movimentos a partir da Improvisação. Em

³⁵ Tadeusz Morozowicz (1900-1982), natural de Varsóvia-Polônia. Iniciou seus estudos em dança na Escola Oficial de Ballet – Ópera de Varsóvia – e em 1912, ingressou na Escola Imperial de São Petersburgo (Maryinsky), concluindo ali seu curso e iniciando carreira profissional. Vem para o Brasil em 1926.

³⁶ Yurek Shabelewski – nascido em Varsóvia. Falecido em Curitiba, em 1993. Iniciou os estudos no ‘Gran Teatro de Varsóvia’, onde se distinguiu como aluno exemplar, obtendo prêmios diversos. Aos 16 anos foi a Paris, para aperfeiçoar-se com Bronislava Nijinska. Integrou o elenco dos *Ballets Russes* de Diaghilev. Em 1971 assumiu a direção do Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra.

³⁷ Rudolf von Laban – nascido na Bratislava, em 1879. Falecido na Inglaterra, em 1958. Dançarino, coreógrafo, professor e teórico do movimento. Sistematizou, em diversas obras publicadas, o que seria a base teórica para o estudo do movimento humano, tão utilizado nas técnicas de dança moderna.

depoimentos, Milena afirma que foi a precursora da iniciativa em levar à cena a Improvisação Estruturada.

Outra artista da dança de extrema relevância no cenário contemporâneo em Curitiba foi Rita Pavão. Esta artista da dança nasceu em 1953. Como bailarina, coreógrafa e professora, destacou-se na dança moderna. Estudou na Universidade de San Diego, por seis anos, bacharelando-se em Belas Artes, Dança Moderna e Coreografia na School of Performing Arts, da United States International University. Voltou a Curitiba em 1977 e montou o grupo Esphera. Em 1977, coreografou para o BTG os espetáculos 'C.B. On The Rock' e no ano seguinte 'Le It Be'. Na década de oitenta, criou um estúdio de dança moderna que levava seu nome e se tornou referência em Curitiba. É considerada pioneira do estilo moderno, em Curitiba, por meio de seus constantes espetáculos, produzidos por mais de uma década. Em 1982 integrou um grupo que reuniu bailarinos, atores, músicos, cantores e artistas plásticos: a UAIC – União de Artistas Independentes Contemporâneos – que tinha suas atividades voltadas à pesquisa em dança e teatro. “No meio acadêmico a preocupação que orientou seus estudos foi a conexão entre dança e consciência corporal” (GAZETA DO POVO, 2009, p. 5). Rita Pavão faleceu em 1º de agosto de 2006.

CONCLUSÃO

Pela escrita deste resumo expandido, percebe-se que os dados coletados sobre uma suposta origem da modernidade aplicada à dança, em solo curitibano, é fruto das transformações, dos diálogos dinâmicos entre a dança e o ambiente sociocultural. É neste 'quebra-cabeças', neste grande mosaico de saberes e fazeres das personagens actantes historicamente, mencionadas no estudo, que se escrevem as ramificações de suas memórias, que se expandem e proliferam, contaminando outras iniciativas pioneiras. Acredita-se que este resgate memorial inicial, permitirá contextualizar os posteriores estudos acerca da dança produzida nos espaços institucionais públicos em Curitiba.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 7, nº 13, 1994.

DOSSE, François. A história em migalhas: dos Annales à Nova História. Trad. Dulce Oliveira Amarante dos Santos. Bauru: EDUSC, 2003.

FOUCAULT, Michel. L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.

_____. Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.

GUAÍRA recebe acervo de fotos sobre bailarina. Gazeta do Povo – Cultura G. Curitiba: edição de quarta-feira, 10 de junho de 2009, p. 5.

WOSNIAK, Cristiane. Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra e NORA, Sigrid. (orgs.). História em movimento: biografias e registros em dança – Seminários de Dança 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

A EXPERIÊNCIA DO OLHAR NA DANÇA: COMPOSIÇÃO NO TEMPO PRESENTE

Renata Santos Roel³⁸

Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre o performer que se atualiza, afina e edita as suas escolhas pré-estabelecidas a partir da percepção visual. Combina elementos e ambiências compondo em coautoria com seu entorno. Dessa forma, o performer mais do que impor informações no espaço, é mediador da cena atento ao seu estado de presença, implicado na comunicação.

Palavras-chave: dança contemporânea; percepção visual; comunicação; performer; edição.

³⁸ Renata Santos Roel é graduada em bacharelado e licenciatura em dança pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP e atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

(...) São os olhos que vão primeiro, depois a cabeça, depois o corpo que segue. A razão pela qual os olhos se antecipam à rotação do corpo na produção de suas trajetórias é, por que precisamente, a pessoa segue, em verdade, uma representação mental da trajetória em cuja direção quer chegar – que ela antecipadamente “vê”. Em seguida, todo corpo acompanha. (BERTHOZ, A. *apud* CORIN, F. 2001)

Aborda-se aqui, a dança contemporânea a partir de um processo de reorganização constante, em coautoria com seu entorno. Dessa forma, o performer, mais que impor informações no espaço, é mediador e agenciador da cena, refletindo sobre o comprometimento do fazer da dança com o tempo presente. O performer, ao trazer a atenção para o ajuste e afinação do movimento com o tempo presente, contribui para a construção de uma experiência que acontece de forma compartilhada, onde o ato de comunicar não se dá de forma impositiva. Por esse caminho, articulo alguns artistas e autores que embasam esse contexto da dança, construída simultaneamente com o tempo-espaço pela percepção visual.

O corpo se move num ajuste constante, mesmo que estabeleça partituras de movimento, o performer se reconfigura a cada instante dançado, atualizando-se com as informações no/do ambiente. Nesta pesquisa pretende-se analisar o quanto a percepção visual interfere e compõe no modo como operamos ao dançar. Segundo Alain Berthoz:

Nós temos vários sistemas visuais. Falamos dos sistemas “visuais” quando na realidade o sistema visual é composto de vias paralelas que analisam a forma dos objetos, a velocidade, a cor, etc. O movimento do mundo ao redor de nós é, ele mesmo, analisado por vias muito rápidas, e por outras mais lentas. Nós temos várias “visões”! Existem, pelo menos, três sistemas neuronais de análise do movimento, e podemos identificar pelo menos 10 áreas do córtex cerebral que tratam de diferentes aspectos do mundo visual. (BERTHOZ, A. *apud* CORIN, F.2001)

Dessa forma, o performer ao ajustar os sentidos, age no espaço interno e externo, compondo com seus desejos do que ainda é invisível para se tornar visível, num estado de alerta entre percepção e ação, editando as informações do corpo e espaço. Berthoz afirma que “nossa percepção é guiada pela ação e a intenção da ação modifica a percepção”.

Dando sequência a essa discussão, o público é deslocado do seu lugar de um mero receptor, pois entendendo a dança num transito constante de mutações e atualizações, a percepção e o olhar do público são também responsáveis pela composição da cena. Por essa via, as fronteiras entre o palco e a plateia, são borradas através dessas contaminações espaço-temporais e da imprevisibilidade, fazendo-nos repensar o processo da comunicação na dança, não só pelo seu conteúdo captado a primeira instância, mas também pelo modo como se estabelece a comunicação.

Como metodologia dessa pesquisa, articulo dois procedimentos de composição em dança: *Composição em Tempo Real* do artista pesquisador João Fiadeiro³⁹ e *Tuning Score* da artista pesquisadora Lisa Nelson⁴⁰.

Em ambos os procedimentos, o foco dessa pesquisa é o *olhar* que deixa de ser apenas um localizador do espaço e passa a compor a cena, num processo de edição, construção de coerência e sintonização do movimento. O procedimento do artista português João Fiadeiro, trata-se de um exercício de “aprender a viver junto”, nesse caso a atenção está na contenção dos impulsos, onde o performer não se coloca no espaço “a priori”, mas joga com as possibilidades atualizadas, exercitando seu estado de presença a favor da composição e não dos seus desejos individuais. Interessa-me neste caso, a construção desse espaço de presentidade que, segundo João Fiadeiro “a única maneira de nos mantermos sintonizados com o presente, é mantermo-nos abertos e disponíveis para ajustá-lo e recentrá-lo em função as novas informações que vamos tendo acesso”.

No segundo procedimento citado, da artista americana Lisa Nelson, que contribui com grande importância na dança construída através da percepção, compreensão e atenção no espaço de ver e ser visto. Nelson apresenta o tema *Tuning Score* que trata de uma “partitura de sintonização”, Nelson desenvolve a partir dos sentidos uma “coreografia da atenção”. Dessa forma, o performer se move pela percepção e compreensão do tempo-espaço que habita, organizando pré-mapas do movimento antes de torná-lo visível. O performer carrega direções simultâneas do que é sua expectativa e do que realmente está acontecendo, reorganizando seus impulsos internos e externos, sintonizando seu olhar e sua atenção para o espaço-tempo.

Contudo, refletir sobre o que se está olhando e onde está sua atenção no acontecimento do movimento, escolher com o que/quem se quer relacionar e perceber o quanto todas estas informações de compreender o entorno e agir em função do comum, é um exercício de compor com o outro, da construção de um estado de presença, numa dança atualizada e compartilhada. Exercitar na cena a convivência, e tentar elaborar algo em conjunto, construindo dessa forma a possibilidade de continuidade do assunto que se propõe comunicar. Desta forma, a percepção visual compõe a cena, dando a ela os possíveis recortes atualizados com o contexto. O olhar do performer edita em tempo real o movimento, documentando no

³⁹ João Fiadeiro pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de 80 e que deu origem à Nova Dança Portuguesa. A partir de 1999 tem deslocado o centro de gravidade da sua atividade para um território de cruzamento entre a teoria e a prática dando início à sistematização do método “Composição em Tempo Real”, que suporta e determina toda a sua atividade enquanto artista, pedagogo ou investigador.

⁴⁰ Lisa Nelson interpreta, ensina e cria peças em todo o mundo, mantendo paralelamente colaborações de longo prazo com outros artistas, como Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Scoth Smith, a videoartista Cathy Weis, Image lab e o coletivo multidisciplinar de pesquisa/ performance. Lisa Nelson contribui para a pesquisa, por ser uma referência atual e importante no estudo da dança, no âmbito da improvisação, da memória do movimento e do estudo dos sentidos. Muito importante para este estudo é seu texto *Before your eyes* (2003) no qual a artista escreve sobre a relação da visão e do movimento.

espaço o seu estado de presença, a direção e a velocidade, e esse estado de atenção, interfere no modo de operar ao se construir um trabalho de dança. Trata-se de afinar a atenção em si, no tempo-espaço e na relação que se estabelece com quem compõe junto esta dança.

REFERÊNCIAS

- CORIN, Florence (org.). Tradução de Lucrecia Silk. In: **O sentido do movimento**. In: Vu du corps. Nouvelles de danse. Bruxelles: CONTREDANSE. Périodique semestriel autonome – hiver 2001, n. 48-49, pág. 80-93.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio (org). **Comunicação, espaço, cultura**. São Paulo: Annablume;2008. P. 8-21.
- FIADREIRO, João. **Composição em tempo real**. (2008). Disponível em: <http://www.laportabcn.com/laportabcn/MostrarFichero.do?id=567> Acesso em: 13/10/2010.
- KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea**. Catálogo a Mostra Sesc Artes: Ares e Pensares. São Paulo: SESC, 2003. p.38-41.
- MARTINS, Ana Cecília. **Por uma arte do presente**. In: GESTO – Revista do Centro Coreográfico. Rio de Janeiro: Publicação do Instituto Municipal de Arte e Cultura, v.2, junho de 2003, p.12-17.
- NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado: questões para a pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- NELSON, Lisa. **Before your eyes**. Seeds of a dance practice. In: Contact Quarterly Dance Journal, Vol. 29, (2003). Disponível em: <http://blog.aspern-seestadt.at/wpcontent/uploads/2011/07/Beforeyoureyes-Lisa-Nelson-doc.pdf>. Acesso em: 13/10/2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**. Dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

ENTRE PASSAGENS

Bruna Spoladore⁴¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esta videodança é sobre passagem e como ela acontece no corpo / na imagem. O entendimento de passagem, aqui, está relacionado a um modo de encarar a vida como um devir e à um corpo que problematiza as relações com o ambiente, passando por diferentes estados corporais. O que queremos com este trabalho é pensar a relação do corpo no espaço e, também, ser surpreendidos com o resultado de um encontro não marcado entre câmera e corpo, privilegiando assim o acaso e o imprevisto.

Palavras-chave: videodança; passagem; ambiente; imprevisto.

⁴¹ Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA/2011). Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/2009) Coordena, junto a Demian Garcia, o projeto de extensão Laboratório de Videodança na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e é proponente no Núcleo Um – Grupo de Dança da FAP. Participa do Grupo de Pesquisa Elétrico - Pesquisa em Ciberdança e da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA). bruna.spoladore@gmail.com.

PASSAGEM

A pesquisa tem como estado anterior uma experiência vivenciada durante o estágio na G2 Cia. de Dança durante a qual realizou-se o *Projeto Vitrine* de Rosemeri Rocha. Neste projeto pequenas cenas da pesquisa para o trabalho *Tudo porque chorei* eram apresentadas nas janelas do Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG), a fim de compartilhar o processo com as pessoas que passavam pela rua e assim estabelecer um maior diálogo entre o que acontece dentro deste Centro Cultural e seu entorno, a cidade.

Assim, o interesse voltou-se para experimentar as relações entre o corpo e a cidade, produzindo “um vínculo sensível direto com o mundo externo.” (DENISE BERNUZZI SANT’ANA, 2001, p.16) e uma corporalidade que emerge enquanto produto deste diálogo corpo-cidade, pois “a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade [...]” (FABIANA DULTRA BRITTO & PAOLA BERENSTEIN JACQUES, 2008, p.79).

A partir destas experiências foi escolhida a questão da passagem do/no corpo para investigar, uma vez que o que interessava era o olhar dos observadores em passagem e o trânsito contínuo de informações.

Entre passagens discute assim a passagem relacionada a um modo de encarar a vida como um devir⁴² e que produz informação a partir de um corpo que compartilha com outros corpos e com o ambiente.

A corporalidade como a resultante dos processos relacionais do corpo com outros corpos, ambientes e situações, ao mesmo tempo em que, reciprocamente, é o que circunscreve as condições disponíveis no corpo para formulação de uma dança. (BRITTO & JACQUES, 2008, p.81).

Ao abordar esta relação corpo-ambiente como de implicação mútua, utiliza-se a teoria corpomídia (HELENA KATZ & CHRISTINE GREINER, 2005), a fim de entender o corpo como uma mídia comunicacional em constante processo, que se apronta nos diálogos co-evolutivos entre corpo e ambiente.

A passagem, portanto que problematiza o trânsito dentro/fora, incluindo aqui a ação de observar e ser observado, que surge em relação à câmera e que produz diferentes estados corporais⁴³.

⁴² Devir é um conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Surgiu primeiro em Heráclito e em seus seguidores. Devir é o desejo de tornar-se. Traduz-se de forma mais literal a eterna mudança do ontem ser diferente do hoje, nas palavras de Heráclito: "O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje". Na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari o devir é o próprio processo, a própria passagem, não é concebido como o resultado de uma transformação, pois não interessa partir nem chegar, mas sim se instaurar no meio, na atmosfera do devir propriamente dito.

⁴³ Estado Corporal é aqui compreendido como um conjunto de sucessivas operações e alterações da paisagem corporal, produzidas pelo constante diálogo e permeabilidade entre corpo e ambiente.(SALA, 2009).

Ao falar sobre esta questão do/no corpo referimo-nos tanto à passagem que acontece ao deslocar-se espacialmente entre os corpos e ambientes quanto aos fluxos inestancáveis de informação que dialogam com nosso corpo e o constroem, pois como nos lembra Greiner:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (Greiner, 2005, p.131).

Como Denise Sant'Ana (2001) propõe, a passagem, aqui, também é pensada e formulada como relacionada a um modo de encarar a vida como fluxo do tempo que não podemos deter. O próprio corpo é entendido como passagem, na medida em que estamos sempre nos atualizando em ação, o que gera no organismo uma impermanência constante e produz um estado corporal de infinitude, pois os fluxos de informação que nos atravessam são contínuos.

No trânsito entre os corpos e a cidade, é muito presente a ação de olhar, de observar as imagens que passam, mas também a ação de se deixar ser observado e a partir deste ponto de vista do *ser observado* pode-se pensar a passagem de um indivíduo mesmo que este esteja em pausa, pois enquanto este está parado o movimento das pessoas ao entorno continua, o que faz com que este indivíduo faça parte do fluxo de imagens dos que estão a observar e a partir disso pode-se pensar a passagem em pausa.

Assim, das ações de observar e ser observado, emergentes da passagem e que geraram a necessidade de refletir sobre habituais padrões de movimento presentes na maneira de se dançar, surge a relação com a câmera e as imagens. Pesquisar estas relações é uma forma de nos predispor a novas situações, a procedimentos que colocam em risco os padrões já conhecidos e de conforto do corpo alterando hábitos perceptuais e padrões de movimento. Esta relação tornou necessária a aproximação entre duas linguagens: dança e cinema/vídeo, nos levando à produção de uma videodança.

O risco e o devir estiveram presentes no próprio modo como o trabalho foi construído, pois o material bruto, sem edição, trata-se de um plano-sequência no qual não havia uma coreografia pré-estabelecida, mas apenas uma estrutura coreográfica, isto é alguns pontos de referência, pela qual a dançarina e o câmera estabeleciam seus diálogos. O que fez com que resultado, em parte (e digo em parte porque há a edição final que já é uma escolha, uma seleção, do que mostrar) fosse produzido dos encontros não marcados entre câmera e corpo, o que é coerente com o conceito de devir e risco, pois o movimento da vida, o devir, transborda qualquer tipo de controle.

Isto em um trabalho de videodança é algo ainda pouco explorado como podemos ver no discurso de Alexandre Veras Costa (2007) o qual afirma que em uma videodança “o movimento é sempre pensado em função da câmera, tudo existe em

função do vídeo” (VERAS, 2007, p.16), havendo pouco espaço para o acaso e ou o improvisado.

Uma pesquisa não anula a outra, mas acredito nas possibilidades abertas para um olhar que quer o movimento, que quer pensar a relação desse corpo no espaço mas que também quer ser surpreendido, quer incorporar o acaso e o improvisado no trabalho do vídeo, tanto quanto as artes cênicas souberam incorporá-los no trabalho de preparação. [...] Começam a aparecer nos festivais e nas mostras uma abertura para documentários que trabalhem processos coreográficos e problematizem o movimento. Acreditamos que uma vídeo-dança também possa ser o resultado de um encontro não marcado entre a câmera e o corpo.(VERAS, 2007, p.16).

PROCESSO



3. Frame de *Entre Passagens*. Acervo pessoal da artista.

As imagens de *Entre Passagens* foram gravadas no começo de 2009, no Jardim Botânico da cidade de Curitiba, mas elas só foram editadas no começo de 2011, quando conseguimos estabelecer uma relação um pouco mais distanciada com o material.

No começo a intenção era fazer um plano-sequência, isto porque acreditávamos que a nossa realidade visual fosse contínua, mas com a leitura de “Num piscar de olhos” de Walter Murch (2004) passamos a refletir sobre o ato de piscar, que interrompe nossa aparente continuidade visual, produzindo cortes.

[...] o piscar, um mecanismo fisiológico que interrompe a aparente continuidade visual da nossa percepção. A minha cabeça pode se mover lentamente quando olho de um lado da sala para o outro, mas na verdade estou cortando o fluxo das imagens visuais em fragmentos significativos e assim justapondo e comparando esses fragmentos [...] sem informações relevantes no meio do caminho. [...] o piscar é algo que auxilia uma separação interna de pensamentos ou é um reflexo involuntário que acompanha a separação mental que está acontecendo de qualquer forma (grifo do autor). (MURCH, 2004, p.65,66).

Desta forma optamos por editar o material realizando cortes na imagem. Todos os planos de *Entre Passagens* são muito fechados, de modo a filmar⁴⁴ de perto a

⁴⁴ As filmagens de *Entre Passagens* foram realizadas por Fausto de Oliveira Franco.

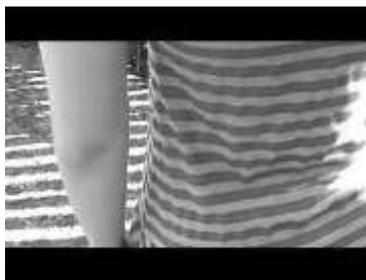
dançarina⁴⁵ e assim trazer uma sensação de estar sendo observada um pouco mais incômoda, talvez, e fazendo com que o corpo da câmera e de quem filma interfira de um jeito diferente no espaço da dança, do que se estivesse afastada.

Esta pesquisa opera no trânsito entre o corpo e a imagem o que gera a fusão entre corpo/imagem e promove a reflexão sobre como a linguagem do cinema pode adentrar no corpo que dança e vice-versa. Para tanto a investigação no processo levanta questões e procedimentos práticos para e com a câmera, bem como questões que surgem do/no corpo. Um exemplo, que pode ser aqui apontado, é a experiência do procedimento *zoom out* e *zoom in* como modo de operar da câmera, mas transportado para/no corpo.

O movimento nos corpos produzido durante o trabalho é todo originado pelo olhar e seus desdobramentos, é o olho que desenha no espaço a passagem e com ele leva o corpo inteiro.

Durante o trabalho são investigadas diferentes formas de olhar: aproximar (*zoom in*), afastar (*zoom out*), olhar rápido, devagar, pausar, olhar o próprio corpo, o espaço e o corpo do outro de diferentes ângulos. Oriundas deste olhares vieram as diferentes percepções, pois ao olhar rápido a torrente de informações visuais que nos chega é tão grande que quase não possibilita a consolidação de conhecimento, produz apenas ruído, ao contrário do tempo mais dilatado como escolha para a ação de observar, que pode possibilitar reconhecer cada elemento que compõe a imagem e elaborar as respostas a cada estímulo.

Na realização do trabalho foram muito presentes as trocas de informação possibilitadas pelo constante processo de compartilhamento da pesquisa.



4. Figura 2 – Frame de Entre Passagens. Acervo pessoal da artista.

⁴⁵ Neste caso Bruna Spoladore.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo deste trabalho o revezamento entre teoria e prática se manteve muito estreito, pois tanto experimentos do e no corpo emergiram da teoria, quanto teorias se corporificaram.

A possível relação entre duas linguagens (dança e cinema/vídeo) foi algo enriquecedor, na medida em que altera os modos de pensar dança e construí-la, com este trabalho começa a se delinear um caminho para uma maior consciência em relação ao olhar de quem nos observa, o que nos possibilita estar mais precisos quanto as escolhas realizadas em tempo real do *o quê* mostrar.

A relação da dança com a linguagem do cinema também nos possibilitou acessar o estado de passagem através de uma nova percepção, ligada muito mais ao olhar, ao ato de observar e ser observado, o que fez com que o corpo alterasse seu habitual padrão de movimento.

Entre Passagens foi exibido na Mostra Internacional de Videodança do Dança em foco no Rio de Janeiro (2011) e no Festival Internacional de Videodança do Uruguai (FIVU/2011).

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Fabiana Dultra, JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. In: Gilberto Corso e Francisco de Assis da costa. **Paisagens do corpo**. Salvador: FAUFBA: EDUFBA, 2008, p. 79-87.
- COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias. Entre o vídeo e a dança. In: Paulo Caldas e Leonel Brum. **Dança em Foco**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. p.9-17.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v4.1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- GREINER, Christine, KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: Christine Greiner. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125- 134.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2005.
- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SALA, Vera. **Oficina com Vera Sala - Processos de criação**. Disponível em:<<http://www.salacrisantempo.com.br/ofverasala.html>>. Acesso em 06 nov. 2009.
- SANT'ANA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. 1ª Edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: INVESTIGAÇÃO, CRIAÇÃO E APRENDIZADO.

Aline Vallim de Melo⁴⁶
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esta proposta aponta para aspectos básicos da correlação dinâmica entre ensino-aprendizagem e processos de criação compartilhada em dança. Apresenta a perspectiva de construção de conhecimento como criação, dada a novas conexões que se estabelecem do/no/pelo corpo. Neste sentido, deflagram-se indícios de que a criação compartilhada ao investir no exercício da autonomia-colaborativa, sob a perspectiva da transdisciplinaridade, pode propiciar um entendimento do processo criativo/coletivo em dança como espaço de construção de conhecimento. A relação dialógica entre teoria e prática, sinaliza, de antemão, a necessidade de uma meta-observação do fazer-pensar dança.

Palavras-chave: investigação, criação, aprendizado.

⁴⁶ Graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná- FAPR (2009), tem Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia-UFBA (2011), é mestranda em Dança pelo Programa de pós- graduação em Dança (PPGD) pela Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento (2008-2009), participou como intérprete-criadora do Grupo de Dança da Fap (2007 a 2009), é artista e proponente do trabalho artístico "Bodas de Arame e Fita-Crepe".
aline_vallim@yahoo.com.br

A dança é emergência contextual, seus modos diversos e singulares de configuração e de existência estão colados ao tempo - espaço em que é produzida. Porém, a noção de contexto prevê não somente a relação espaço-temporal em que *corpoambiente* se inscrevem, mas, também, o modo como se dão as trocas, distinções e operações entre o fluxo permanente e transitório de informações circunstanciais:

Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas a ação, mas já existem como possibilidade. (KATZ e GREINER, 2005, P.130)

Esta formulação busca por meio de uma escrita compartilhada, enunciar correlações dinâmicas entre processos de criação em dança e experiências de ensino-aprendizagem. Para tanto observaremos dois ambientes distintos: O Grupo de Dança Contemporânea da UFBA⁴⁷ e o Projeto Três Danças⁴⁸, de Juazeiro do Norte - CE. Os motivos que detonaram essa articulação são provenientes de um exercício contínuo enquanto educadores/aprendizes/criadores dentro e fora da academia. Vale dizer que este trabalho é construído sob o prisma da dança, no qual nos encontramos inseridos artisticamente e academicamente, mas as questões aqui emergentes podem, em algumas instâncias, serem correlatas a outros processos de criação compartilhada.

O contexto que nos debruçaremos se encontra no campo de certos processos investigativos que se valem de uma metodologia pautada em uma lógica transdisciplinar. Buscaremos discutir as implicações teórico-práticas em um exercício artístico-pedagógico. O modo de observar tais experiências compartilha com o que Edgar Morin chama de unidualidade ao se referir às co-determinações entre corpo-ambiente na construção do sujeito-mundo.

Tentaremos focar nesta escrita o contato entre duas experiências específicas que, por afinidades conceituais e operacionais, se aproximam pelo jeito de tratar a dança como uma trama indissociável entre o fazer-pensar e o aprender-criar. Outro ponto relevante a tais aspectos é o que aqui denominaremos como autonomia-colaborativa. A definição aqui tomada por autonomia se refere à faculdade de governar-se por si. Ao entender a condição humana de ser biológico-cultural, é possível dizer que o exercício de governar-se implica em reconhecer o outro (alteridade) e estabelecer trocas constantes com o ambiente-contexto. Com a mesma intenção delimitamos que colaboração trata da ação complexa de desenvolver um trabalho em comum e complexidade segundo o próprio Morin é aquilo que se tece junto.

⁴⁷ Grupo de Dança formado por alunos da graduação que conta com projetos coreográficos mediados por professores ou alunos da pós-graduação. Atualmente se encontra sob a responsabilidade de Lucas Valentim.

⁴⁸ Projeto proposto pela Associação de Dança Cariri através do Prêmio Funarte "Klauss Vianna de Dança - 2010". Trata-se de um intercâmbio artístico colaborativo em dança, que ocorreu entre agosto de 2011 a janeiro de 2012, no qual Aline Vallim atuou como proponente do processo artístico intitulado "Bodas de Arame e Fita Crepe".

A partir de tais circunstâncias é que esta proposta aponta processos teórico-práticos que estabelecem como princípio um formato que preza pela colaboração como meio de preservar os interesses individuais e as sintonias/parcerias próprias dos processos de criação compartilhada. Em uma vivência como esta, sob a perspectiva da autonomia-colaborativa, o trabalho deve ser direcionado a borrar o conceito tradicional de hierarquia (no que diz respeito ao poder, status, posição social) sempre tentando valorizar as experiências pessoais e competências específicas de cada uma das partes. Tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente nos grupos e a singularidade de cada um dos envolvidos. Verificam-se também, como afirma Leda Iannitelli em seu artigo *Dança, Corpo e Movimento: A criatividade artística* o interesse em articular

(...) outros processos dialógicos entre elementos de ação complementar e interativa. Dialogias entre corpo e mente, consciente e inconsciente, intencionalidade e indeterminação, julgamento e intuição, interioridade e exterioridade, individualidade e coletividade etc., que ocorrem num processo de intercomunicação contínua, interativa e em constante transformação. (IANNITELLI, 2000, p. 251-252).

Como tornar possível a emergência de processos criativos que se configurem como ambientes de ensino-aprendizado? É possível pensar a dança como produção de conhecimento? Como, a partir do corpo que dança problematizar questões que ultrapassem as especificidades da própria dança enquanto linguagem? Tais questões nos levaram a beiras de abismos – lugares de não saber ao certo o se tem no fundo do imenso vazio. Decidimos nos lançar assim:

No GDC escolhemos partir da questão *O que te move?* Ela deflagrou a necessidade de pensar sobre as vontades e os desejos individuais. Essa maneira de operar nos fez entender um possível modo de pensar a transdisciplinariedade na dança. Partir da questão (ou questões) e abrir as portas que ela suscita indo além das disciplinas para pensar a própria questão em seus diferentes aspectos.

Esse contexto denotou a emergência de outras questões sobre co-autoria e diluição do sujeito autoral; as implicações políticas de se nomear dançarino, intérprete-criador, bailarino ou diretor; hierarquias e lideranças situacionais etc. A partir de tais questionamentos foram configurados resultados parciais. Escolhemos, por exemplo, assumir o lugar de dançarinos como uma maneira de reafirmar esse lugar que abarca implicitamente o aspecto criador. Afinal o dançarino também cria a obra.

Esse jeito de desenvolvimento do processo pressupõe o de exercício de uma meta-observação enquanto sujeito-grupo o que implica em experienciar momentos de criação, discussão, escolhas, conceitualização e reorganização de idéias e ações. Estabelecendo coerências individuais e coletivas os integrantes fazem dança movendo e pensando.

A geografia de ideias que permeia o processo artístico “Bodas de Arame e Fita Crepe”, se delinea a partir da descoberta de uma inquietude comum. O que é e de que forma se dá o processo coletivo-colaborativo em dança? Para tanto, não haveria outra solução senão descobri-lo no próprio fazer.

Na busca por potencializar as singularidades e, ao mesmo tempo, compreender as funções que emergiram do fazer coletivo, nos esbarramos também na necessidade compreender o que significa cada função. Revistamos o que entendíamos por coreógrafo. Se antes mestre, detentor do conhecimento-movimento, hoje um possível amarrador de fios, fomentador de possibilidades, mediador de materiais criativos emergentes no processo. Questionamos também a necessidade, de se ter um ensaiador, muitas vezes entendido como aquele que passa, repassa e passa novamente a coreografia. Mas se nós havíamos escolhido apostar em um tipo de dança que se configura a partir das relações e atualizações entre *corpoambiente*, de que serviria repetição de uma lógica linear pela busca de perfeição e eficiência?

Refletimos também sobre a impossibilidade de estabelecermos parâmetros fixos para processos investigativos-criativos em dança uma vez que há reconstruções permanentes através das trocas, o que deflagra o surgimento de metodologias vivas. Ações que são construídas de forma relacional, a partir de necessidades contextuais como enfatiza Tridapalli em sua dissertação:

O corpo que investiga dança é um corpo que pode de uma maneira subversiva inverter algumas lógicas, deixar de lado as fórmulas e “conteúdos” pré-determinados de como se “prepara” um corpo para criar e fazer dança e arriscar outros caminhos: uma trilha que no próprio percurso indica o modo do caminho ser feito. É outra possibilidade. É só na ação de caminhar que a estrada se tece embaixo dos pés que a trilharam (TRIDAPALLI, 2008, p.80).

Nossa proposta emerge da observação de que, ainda hoje, muitas práticas educacionais em dança têm como parâmetro norteador a transmissão e reprodução de passos prontos, conteúdos pré-estabelecidos e concepções dualistas e rígidas. Seja através da padronização dos movimentos, da ausência de diálogos críticos e criativos, da estrutura do corpo de baile, da figura do mestre de dança, de um padrão específico de corpo ou da valoração de conhecimentos. Modos de relacionamento hierárquicos, excludentes, e que de certo modo continuam sendo utilizados reforçando assim uma lógica simétrica, linear e progressivista.

À luz de Morin, se faz urgente o reconhecimento do sujeito a partir do viés da complexidade que nos sugere outro modo de olhar e interpretar a realidade, entendendo o processo educacional como um projeto infindável de reconstrução permanente através da pluralidade dos saberes. Este paradigma de conhecimento propõe, entre outras coisas, a atualização do conhecimento construído na Idade Moderna que se apoiava numa visão linear de tempo e espaço fixados nas leis de previsibilidade da física mecânica newtoniana.

REFERÊNCIAS

- CHEROBINI, Ana Lina; MARTINAZZO, Celso José. **O pensamento complexo e as implicações da transdisciplinaridade para a práxis pedagógica**. Vitória da Conquista: Edições Uesp, 2006.
- GREINER, Christine, KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia**. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, p. 125-134, 2005.
- IANNITELLI, Leda Muhana. **Dança, Corpo e Movimento: A criatividade Artística**. In: BIAO, Armindo; PEREIRA, Antônia; CAJAÍBA, Luís Cláudio e PITOMBO. (Org.). Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à Educação do futuro**. 8. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2003
- MORIN, Edgar - Educação e complexidade: os sete saberes necessários a educação do futuro, 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2001.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4. Ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- TRIDAPALLI, Gládis. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. Dissertação de Mestrado. Salvador 2008. UFBA-BA.

MAPA CONCEITUAL: PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Rosemeri Rocha da Silva⁴⁹

Faculdade de Artes do Paraná

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Este artigo é um recorte da tese de doutorado que está em andamento pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC/UFBA, intitulada *Uno - O Corpo propositor na Dança Contemporânea*. Trata-se de um esboço do capítulo III, que tem por objetivo apresentar um mapa de criação, nomear os procedimentos investigativos e exibir o espaço como uma estratégia de composição, a partir do entendimento de Improvisação no discurso na dança.

Palavras-chave: improvisação; procedimentos investigativos; mapa de criação.

⁴⁹ Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA; especialista em dança pela FAP; professora/pesquisadora da Faculdade de Artes do Paraná (FAP); artista/propositora do Batton-organização de dança.

Esta pesquisa de doutorado trata inicialmente do conceito de corpo propositor e reflete sobre questões relacionadas ao corpo e ao processo criativo na dança contemporânea. O objeto de estudo são os processos investigativos da obra *Uno*, do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), de Curitiba/PR. O objetivo principal é apresentar um mapa conceitual com abordagens sobre corpo e proposição na criação em dança. Busca-se ampliar, reformular e nominar os conceitos de procedimentos em processos criativos do núcleo de pesquisa da FAP. Assim, a pesquisa utiliza-se de obras dos teóricos da Educação Somática, das Ciências Cognitivas, da Crítica Genética e Dança.

A proposta desse artigo é esboçar o capítulo III da pesquisa de doutorado que está em andamento. O objetivo é apresentar estratégias de criação, a partir do entendimento de Improvisação no discurso na dança. Apresentar um mapa de criação, nomear os procedimentos investigativos e exibir o conceito de “espaço” como uma estratégia de composição,

A improvisação⁵⁰ como procedimento investigativo é uma ferramenta de criação direcionadora dos processos criativos do UM- Núcleo de pesquisa em dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP. É uma característica que se mantém durante os doze anos de existência desse Núcleo. Para Cleide Martins a improvisação é vista como uma dança não planejada, garante sua existência e permanência porque é capaz de elaborar conhecimento (2002, p.97).

Com efeito, esse caminho da improvisação leva o criador-intérprete a investigar as possibilidades de movimento, formular perguntas e resolve-las durante a ação.

Para Cleide Martins (2002, p.98) “o improvisador na busca de novas soluções, procura novas ações e aprende a fazer novos arranjos e combinações de movimentos”.

No entanto, a improvisação como investigação é o que guia a experiência do corpo propositor durante o processo criativo, como também evidencia um modo de estar em cena. “A improvisação é uma estratégia indispensável para que a comunicação seja evolutiva também” (MARTINS, 2002, p.101).

A proposta de apresentar um mapa como estratégia de criação veio através do conceito de mapa mental, trazido da Neurolinguística. “Um mapa mental é um diagrama que se elabora para representar ideias, tarefas ou outros conceitos que se encontram relacionados a palavra-chave ou uma ideia central, e cujas informações relacionadas em si são irradiadas (em seu redor).”⁵¹.

A proposta de construção de um mapa criativo individual é uma estratégia que dará ao criador-intérprete um foco de atenção, enfatizando algumas pistas ou

⁵⁰ As práticas de improvisação são introduzidas nos EUA, no começo dos anos 1930, por intermédio de uma aluna da coreógrafa Mary Wigman, a bailarina alemã Hanya Holm (COURTINE, 2008).

⁵¹ Disponível em: <http://conceito.de/mapa-mental>. Acesso em: 20.05.12.

princípios direcionadores⁵² do seu projeto poético, dando possibilidades de direcionamentos para desenvolver seu processo criativo. Este mapa terá alguns nomes desses procedimentos de criação que estão vinculados aos conceitos discutidos nos capítulos anteriores.

O espaço será trazido para discussão como elemento fundamental para composição da cena coreográfica, apontando ao criador-intérprete mais uma estratégia de criação, que dará o suporte para ao fechamento do projeto poético, o resultado da composição cênica.

REFERÊNCIAS

MARTINS, Cleide. Improvisação Dança e Cognição, os processos de comunicação no corpo, Tese de Doutorado. PUC/ São Paulo, 2002.

COURTINE, Jean Jacques. et al. História do corpo III: as mutações do olhar: o século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

⁵² As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade de ocorrência de determinados eventos. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto que direciona, de algum modo, a produção das obras pode mudar ao longo do tempo referência. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=80>. Acesso em: 11.11.2011.

BICHO SAMAMBAIA: A CONFIGURAÇÃO DE UM ENCONTRO DE DANÇAJoubert Arrais⁵³

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO

Um artista propõe para outra artista dançarem juntos seus processos de criação artística: a performance *Virar bicho*, de Joubert Arrais, e o espetáculo *Samambaia, a prima da Mona Lisa*, de Gladis Tridapalli. Chamamos esse encontro de *Bicho Samambaia*, que consiste em performar, em tempo real, dois aspectos comuns como eixos prático-teórico de articulação: a ideia de *paragem* (LEPECKI, 2005) e o conceito de *permanência* (MACHADO, 2007; J. A. VIEIRA, 2006). Com eles buscamos mostrar algo por acontecer, uma suspensão/espreita do corpo, o ficar “parado”, a iminência do movimento. Configurar esse encontro é, então, evidenciar a possibilidade de pesquisar dança, articulando arte e ciência, corpo e ambiente e, em especial, a relação criativa e política entre artistas e suas obras.

Palavras-chave: paragem; permanência, experimento do corpo; pesquisa em dança.

⁵³ Artista-pesquisador e crítico de dança. Doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), mestre em Dança (UFBA) e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Coordena o comitê temático Produção de Discurso Crítico sobre Dança, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Trabalha com solos experimentais de dança e performance, como *Eu danço Sambarroxé*, *Virar Bicho* e *Apud*. Escreve no www.enquantodancas.net. E-mail: joubertarrais@gmail.com.

MEMORIAL

Este é um memorial de algo que ainda vai acontecer. O encontro já existe nas ideias, desejos, vontades. Mas, de fato, ainda não aconteceu. Escrevemos aqui um movimento de algo. As fotos ajudam-nos a vislumbrar, assim como as palavras aqui escritas. *Virar Bicho*, de Joubert Arrais, vai se encontrar com *Samambaia, a prima da Monalisa*, de Gladis Tridapalli.

A ideia materializou-se por um convite de um para o outro. Aceito o convite, performaremos uma dança que nasce do interstício de duas outras, algo provisório e circunstancial, dois processos que inscrevem um *entre* e, assim, criam reciprocidades, parencas, simultaneidades.

O CONCEITO

Um artista de dança (que atua também como crítico, pesquisador e professor) propõe para outro artista de dança (no caso, outra artista, que também é professora e pesquisadora) um encontro, a partir de cumplicidades e parencas entre processos distintos de criação e pesquisa artísticas. Nomeamos esse momento singular de *Bicho Samambaia*, que consiste em performar, em tempo real, dois aspectos comuns entre as duas pesquisas: “paragem” e “permanência”, enquanto nossos eixos prático-teórico de articulação.

Assim nos diz André Lepecki (2005): Ao não estar mais sujeito a um mover-se contínuo, o dançarino pode enlaçar, como movimento de resistência, o ato parado.

O autor refere-se à paragem como novas experiências da percepção de sua própria presença nesse corpo *parado*. É assim uma forma de engajamento político, não é o parado das estátuas, mas uma *redistribuição da abrangência do movimento* como micromovimentos, fazendo deslocar a percepção de quem olha e de quem faz. O não-movimento, que se contrapõe a uma dança como fluxo contínuo de movimento, nos possibilita pensá-lo como uma autocrítica da dança contemporânea.

Percebamos também o que diz Jorge Albuquerque Vieira (2006): O problema da *permanência* é um problema do Universo que, por algum motivo desconhecido, existe; e por outro *motivo* também desconhecido, *tenta* continuar existindo.

Nesse sentido, na dança, Vieira (2006, p.108) diz ainda que “dançamos para explorar o espaço-tempo, explorar o corpo e permanecer assim por diante”.

VIRAR BICHO



Virar Bicho é um solo que investiga o movimento de espreita do corpo humano, seus estados corporais, relações espaciais e intenções coreográficas, transitando entre linguagens da dança e da performance.

A ideia da pesquisa *Virar Bicho* nasceu do encontro com uma pedra durante a residência artística da Formação Intensiva Acompanhada – FIA 2009/10, promovida e orientada pelo Centro Em Movimento – c.e.m (Portugal). A continuidade foi por meio de estágio de criação “Residência em Movimento”, através do edital de Intercâmbio e Difusão Cultural - MinC, neste centro, em diálogo com seus estudos experimentais de corpo e de movimento em estúdio e com a cidade de Lisboa.

Esse homembicho com uma pedra na cabeça não é simplesmente tratar/vivenciar a animalidade ao andar de quatro, rosnar ou algo parecido. No solo *Virar Bicho*, interessa-nos, sim, um *pensarcorpo* anestesiado. A pedra é nosso gerador de deslocamentos pelo espaço que aguçam olhos e mãos na atenção à relação corpo/entorno. O relato a seguir, intitulado *Eu e a Pedra*, evidencia isso:

O cérebro do cérebro é a pedra na cabeça. A pedra deixa o movimento ser um acontecimento único no corpo. Pois, das escolhas que fiz, revelei-me, fiquei nu. Mesmo que a pedra insista em cair, e ela sempre vai cair, sinto. O importante não é só o cair, é mais fundo. É o decidir pegar a pedra caída ou não, é a afirmação da queda. Pois se eu carrego algum peso na minha cabeça, e eu carrego sim, como fazer disso uma leveza que dê potência à criação e à ação? Isso não era para ser uma pergunta, pois não é. Uma leveza que dê potência à criação e à ação! Isso não era para ser uma exclamação. Era para ser o que, então? Não sei, sinto. Tenho me implicado nas coisas que faço e percebo outras presenças. "Homem presença, omnipresença", disseram-me. Pois quero teimar mais na definição das coisas, quando elas dizem ou não se querem ser definidas. O corpo também diz, tem dito e, felizmente, nesse virar bicho na cidade e com ela, tenho percebido que.

Nossos experimentos, atravessados por práticas de corpo em dança e performance, alimentam-se ainda de outro conceito vindo da Etologia, ramo da biologia que trabalha com o comportamento comparativo, também chamado de

Fisiologia do Movimento: *Instinto Territorial* (A. B. VIEIRA, 1983). Esta reflexão sobre territorialidade tem a ver o estabelecimento, manutenção e defesa das fronteiras.



Nesse percurso, chegamos a um primeiro procedimento, na performance urbana *Virar Bicho em Fortaleza*, realizada na Cidade da Criança, em 25 de outubro de 2010, no II Encontro Terceira Margem / Bienal de Par Em Par (Fortaleza/CE), nomeado de “Paragem e Espreita”: *Escolho um lugar no espaço para ficar lá um tempo, parado / Virar bicho tem dessas coisas / Mas o ato de Paragem não faz cessar o movimento do/no corpo. / Percebo-me em espreita. / O ato de espreita é observar sem querer ser visto, vigiar, perscrutar, espiar, olhar demorada e fixamente / Uma questão pode ser então: percebo o lugar, percebo o outro?*

SAMAMBAIA, A PRIMA DA MONALISA



Samambaia – Prima da Monalisa é um espetáculo de dança contemporânea, gerado por uma pesquisa de movimento que problematiza, simultaneamente, a ação de *permanecer* e *estar* exposto, a partir da construção de desenhos/contornos espaciais. É resultante da relação tensão/coexistência entre dentroforaforadentro do corpo e a experiência indissociável de observar/ser observado.

Esta pesquisa de dança, realizada com bolsa de Criação Coreográfica em Dança - Funarte (2008/09), emerge primeiramente como esforço em encontrar permanências como tentativa de alcançar um “ficar parado”, experimentar como alargar o estado de pausa. A permanência é testada como criação de desenhos/molduras e de

suspensão/dilatação do espaço e do tempo. Ela resulta do jogo tenso entre o que insiste e resiste com o que dissipa, muda e invade, como afirma Adriana B. Machado:

Podemos vislumbrar nas relações de trocas entre sistemas um jogo entre a incerteza e a regularidade, um mecanismo de armazenamento e de dissipação de informações. Todavia, esse mecanismo que desponta como medida de alcance de transformação é uma construção que vai requerer uma medida necessária como condição de permanência (MACHADO, 2007, p. 18).

Entre outros procedimentos de pesquisa, duas imagens estão presentes no processo de criação e aparecem *resignificadas* em cena. A samambaia como uma planta doméstica, montada para enfeitar casas, acomodada no xaxim, folhas longas, compridas, bem como a metáfora “cara de samambaia”. A *Mona Lisa*, o quadro, o molde, a pose informal, mãos relaxadas uma sobre a outra, um sorriso quase exposto, quase oculto, a estranha sensação de vida.



Este trabalho apresenta uma dança que é ação de se expor e de se colocar para ser visto, demonstrar caminhos, escolher o que se deseja ser mostrado, abrir, mas também encontrar os "internos", lugares no corpo e no espaço para que a exposição seja possível.

A dança que se apresenta em *Samambaia, a prima da Monalisa* é, nesse sentido, a ação do corpo que se acomoda, empurra, arranja, cria espaços que até então eram inexistentes, ou não (re)conhecidos, para estabelecer relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo encontro é confronto de diferenças e desse encontroconfronto é que nascem as singularidades, importante para os processos de criação artística.

Virar Bicho nasceu fora do Brasil, levando ao limite esse corpo que precisa mudar e se adaptar para sobreviver, e *permanecer*. *Samambaia, a prima da Monalisa* forja-se também nos trânsitos e itinerâncias, nessas outras distâncias, e nas falas dos outros, que são, sim, possibilidades de criação. Movimentos tão distintos, geografias aparentemente distantes que agora se intra(inter)conectam.

Ambas as pesquisas mostram algo por acontecer, uma suspensão e a espreita do corpo na iminência do movimento. Dançarinos que se deslocam na aparente imobilidade enquanto estratégia adaptativa de existência no mundo.

Evidenciaremos nesse encontro a possibilidade de pesquisar dança no que diz respeito às articulações da arte e da ciência, como também nas relações do corpo e ambiente e entre artistas e suas obras. Este experimento do corpo na cena busca problematizar os entres, os interstícios, as descobertas, as emergências.

Queremos dar continuidade a um movimento político/evolutivo em nosso país, que é o da produção de dança que investe na criação, pesquisa e tem como função problematizar e discutir questões que permeiam a relação corpomundohomendaça.

Bicho Sambambaia. Nem nós sabemos direito como isso pode ser. E será!

REFERÊNCIAS

DARWIN, Charles. **A expressão das Emoções no Homem e nos Animais**. Coimbra, Portugal: Editora Almedina, 2006.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte - Fid Editorial, 2005.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The last performance de Jérôme Bel in **Lições de Dança nº 5**. Coordenação Roberto Pereira – Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo**. 2007. 117 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, São Paulo.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço – Técnica e Tempo, razão e Emoção**. 4ª. edição. São Paulo, SP: EDUSP, 2008.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo. Dança e Performatividade**. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIEIRA, Antonio Brachinha. **Etologia e Ciências Sociais**. Coleção Estudos Gerais – Série Universitária. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

Música

O EXERCÍCIO DA COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA COMO POSSIBILIDADE PARA AMPLIAÇÃO DA PRÓPRIA IDEIA DE SOUNDSCAPE.

Fátima Carneiro dos Santos⁵⁴
Universidade Estadual de Londrina

RESUMO

Essa comunicação apresenta questões desenvolvidas no âmbito do projeto de pesquisa intitulado *Paisagem sonora urbana: 'do sonoro ao musical'*, financiado pela Fundação Araucária, que teve por objetivo possibilitar a vivência de poéticas em composição de paisagem sonora, a partir de técnicas, procedimentos, ideias, sugestões e poéticas de compositores ligados aos movimentos de *soundscape*, propiciando reflexão para a ampliação da própria ideia de música e de composição de paisagem sonora.

Palavras-chave: paisagem sonora, escuta, *soundscape composition*..

⁵⁴ Professora adjunto do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina, autora do livro *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (São Paulo: EDUC/FAPESP, 2002). fsantos@uel.br.

INTRODUÇÃO

Esse estudo refere-se a uma pesquisa desenvolvida no campo da criação, sobre o exercício composicional de paisagens sonoras, especificamente a partir de paisagens do ambiente sonoro urbano, partindo da ideia básica de que a *soundscape composition*, ao colocar o ouvinte-compositor numa relação íntima com o ambiente sonoro, sugere uma atitude composicional que opera basicamente através da escuta, respeitando a dinâmica sonora do material. Neste contexto, a cidade de Londrina apresentou-se como o espaço sonoro a ser re-criado, re-escutado, re-composto. A ideia fundamental que permeou essa pesquisa foi a vivência de vários princípios composicionais presentes nas diversas tendências do movimento de *soundscape*, que serviram como suporte para a vivência e construção de poéticas composicionais de paisagem sonora, para além daqueles princípios.

OBJETIVOS

A ideia de paisagem sonora teve sua origem no âmbito do *World Soundscape Project*, movimento liderado Murray Schafer, em meados dos anos 70, no Canadá. Embora o principal trabalho do WSP tenha sido o de documentar e analisar paisagens sonoras com o intuito de promover uma escuta crítica, uma atividade composicional emergiu paralelamente, originando-se a *soundscape composition*, termo utilizado para denominar as peças que os compositores compunham a partir do material sonoro gravado por membros do projeto. Contudo, vale esclarecer que se para os compositores ligados ao WSP a referencialidade sonora é essencial, para outros compositores de *soundscape* ela não é. Dentre eles, citamos Francisco López (1998), para quem uma composição, seja ela baseada ou não sobre paisagens sonoras, deve ser sempre “o resultado de uma ação livre”. Sob tais perspectivas é que Iges (1999) refere-se à *soundscape* como “formas que, devido aos materiais que as constituem e devido ao uso que se faz delas, situam-se entre a chamada ‘música acusmática’ e as reportagens e documentários artísticos”, ampliando-se, assim, o escopo da *soundscape composition*.

Esse estudo teve como ponto de partida uma passagem de Deleuze e Guattari (1997, v. 4, p. 13), quando citam o compositor Olivier Messiaen, dizendo que “é preciso ir até o ponto em que o som não musical do homem faça blocos com o devir música do som”: um jogo de desterritorialização entre o que é musical e o que não é musical, que faz soar as forças não-sonoras. Nesse sentido, a escolha da cidade como ambiente sonoro de nossa pesquisa se deu por acreditarmos que nas ruas há muito mais do que sons a serem decodificados por uma escuta do hábito. A cidade, pensada como um espaço que vai além de buzinas, apitos e gritos, ou mesmo temas, melodias e ritmos, possibilita-nos exercer uma escuta que concretiza um jogo de distinguir, realçar e inventar objetos sonoros, no limite entre o audível e o inaudível. Ou seja, a cidade/paisagem-sonora um espaço aparentemente apenas percebido por uma escuta

do hábito, possibilita também que o ouvinte perca todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de objetos. A rua, um espaço onde não há permanência dos objetos (sejam eles sonoros ou não), mas sim um jogo de movimentos, velocidades, densidades e superfícies, assemelha-se à ideia de música apresentada pelo compositor Silvio Ferraz (2001), ao falar da música como algo que está além dos limites da comunicação - “um campo de pura sensação do tempo e do espaço” – e que pode ser vista como um espaço de escutas virtuais. A proposta de ouvir as ruas vem justamente da possibilidade que ela apresenta de não ouvir seus temas, nem seus sons cotidianos. Na ausência de permanências, é possível ouvir suas camadas, suas velocidades, é possível o exercício de uma escuta que se atém justamente no “entre-objetos”, e acreditamos que ao ressaltar determinadas faixas, determinadas camadas, novos espaços de escuta podem se revelar. Diante disso, a proposta de perceber o espaço sonoro da cidade enquanto um espaço virtual, que produz escutas virtuais, esperando decisões que atualizem ideias de música, se justifica pelo fato de lidar com questões fundamentais à compreensão de temas como música, paisagem e escuta, essenciais a esta pesquisa.

O objetivo desse estudo foi o exercício da escuta e da composição de paisagem sonora, a partir da vivência e experimentação de vários princípios composicionais presentes nas diversas tendências do movimento de *soundscape*, que serviram como suporte para a vivência e construção de poéticas composicionais de paisagem sonora, para além daqueles princípios.

MÉTODOS E RESULTADOS

Por se tratar de uma pesquisa no campo da criação, de natureza qualitativa, utilizamos uma abordagem indutiva, por permitir que o pesquisador parta de observações livres e que categorias de interesse emergjam progressivamente durante os processos de coleta e análise de dados. Após um “mergulho” nas paisagens sonoras, através da escuta e captação das paisagens em gravador digital, editadas, posteriormente, em estúdio, com auxílio de editor de som específico, tal estudo possibilitou o exercício de criação e reflexão conceitual. Sob tal perspectivas foram realizados vários exercícios composicionais e estudos teóricos, envolvendo um grupo de professores e estudantes do curso de Licenciatura em Música, a saber: composições de paisagem, mesclando palavra e paisagem, a partir de poesias de Cruz e Sousa e Carlos Drummond de Andrade; exercícios composicionais a partir do estudo e análise do som no contexto da paisagem sonora urbana, sob as perspectivas de classificação sonoras de Murray Schafer; estudo teórico sobre tipos de escuta apresentados por estudantes londrinenses de seus entornos sonoros; composições de ‘paisagem sonora mista’, mesclando-se paisagens sonoras urbanas e paisagens sonoras acústicas; estudo sobre utilização do microfone na captação de sons externos e criação de ‘escultura sonora’, com paisagens sonoras da UEL; criação-interpretação da obra *Le cri de Merlin*

de Murray Schafer', para violão e *tape*, envolvendo a composição de uma paisagem sonora pelo intérprete; reconstrução de composições de paisagens sonoras a partir de instrumentos acústicos, tendo os princípios da heurística como condutores do processo composicional.

CONCLUSÃO

O exercício de escuta dos sons da rua, com o intuito de atualizar ideias de música através da composição de paisagem sonora, vai além de uma preocupação em desenvolver uma escuta que busca uma consciência, no sentido de uma re-organização ou re-adequação da paisagem sonora urbana. Acreditamos que o indivíduo, ao ir para as ruas para escutar, gravar, escutar a gravação, selecionar, recortar e manipular sons no computador, com auxílio de um editor qualquer, pode experimentar outras escutas, atualizando (em estúdio) ideias de música e questionando a própria noção de música e da própria ideia de *soundscape composition*, instigando novos modos de escritura, interpretação, expressão e escutas musicais, além de reflexões sobre uma educação musical baseada na relação som-escuta-criação.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1997. vol. 4.
- FERRAZ, Silvio. Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música? In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 515-522.
- IGES, JOSÉ. Soundscapes: a historical approach. In: SIMPÓSIO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA – EN RED, 7, 1999, Barcelona. **Anais...** Barcelona, 1999.
- LÓPEZ, Francisco. Schizophonia vs. l'objet sonore: le paysage sonore (soundscape) et la liberté artistique. **eContact!** 1.4, 1998. Disponível em: <http://cec.concordia.ca/econtact/Ecology/Lopez.html>. Acesso em: 19 ago. 2004.

MEMORIAL DE A ESPERA SILENTE

Marcelo Ricardo Villena⁵⁵
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

O presente escrito é um memorial reflexivo sobre a concepção da performance sonora *A espera silente* para ensemble instrumental e vozes. Através deste texto procura-se mostrar como as discussões da disciplina Seminário Avançado de Composição II do mestrado em música da UFPR contribuíram a elaboração de uma construção diferenciada dentro de uma proposta de pesquisa por meio do uso da teoria tradução intersemiótica, além de direcionar o trabalho a um formato híbrido em diálogo com outras áreas da arte.

Palavras-chave: paisagem sonora; *performance art*; instalação sonora; indeterminação; tradução intersemiótica.

⁵⁵ Bacharel em composição pela UFRGS e mestrando em composição pela UFPR sob orientação da Prof^a. Dr^a. Roseane Yampolschi. Foi organizador do projeto Música de POA entre 2008 e 2009. Estreou composições para instrumento solo, conjuntos de câmara, coro, música eletroacústica e instalações sonoras. Atualmente pesquisa paisagens sonoras como fundamento para um trabalho experimental com instrumentos acústicos.

INTRODUÇÃO

O presente texto é um memorial do processo compositivo de *A espera silente*, uma *proposta para performance* para ensemble de instrumentos e vozes.⁵⁶ O trabalho é concebido em formato aberto, existindo a possibilidade de se imaginar diferentes versões. A primeira versão foi concebida e estreada no segundo semestre de 2011. A ideia da *proposta* surgiu a partir de discussões da disciplina Seminário Avançado de Composição II, ministrada pelo Prof. Dr. Daniel Quaranta no mestrado em música da UFPR. As discussões que surgiram durante as aulas estimularam um novo olhar sob minha pesquisa, apontando novas soluções para a tarefa de compor peças para instrumentos acústicos a partir da audição de paisagens sonoras. Através deste texto pretendo refletir sobre as contribuições das leituras e discussões ao trabalho criativo.

Duas temáticas abordadas em aula contribuíram para a criação: a Tradução Intersemiótica (TI) e as discussões sobre interfaces entre linguagens artísticas. A ideia de compreender meu trabalho de pesquisa como TI requer uma reflexão inicial. Na definição de Jakobson (apud Plaza, 1987)⁵⁷, a tradução intersemiótica “consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Um olhar inicial pareceria indicar que esta não seria a situação específica que estamos avaliando. O ponto de partida aqui não é um sistema de signos, mas sinais sonoros que confluem num dado espaço acústico por acaso. Porém, duas reflexões são necessárias: 1) os sinais sonoros não significam absolutamente nada na ausência de um receptor que os “interprete”, isto é, o receptor, na sua escuta, confere um significado a esses sons dentro de um sistema de signos aprendido; 2) muitos dos sons presentes numa paisagem sonora são emitidos com a função de transmitir uma mensagem, tanto os sons emitidos por humanos, quanto os emitidos por animais. Deduzimos disto que o exercício de escuta de uma paisagem sonora já é um processo de criação de um “texto”, um texto “interpretado” por um ouvinte que pensa em signos a partir dos sinais acústicos recebidos. Este “texto” criado internamente pela capacidade *interpretativa* do ouvinte é o texto a ser traduzido.

A ideia da tradução, por outro lado, surgiu na minha pesquisa dias antes do início do seminário ao deparar com o texto de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor*, onde é exposta a ideia de que, para expressar um conteúdo inscrito em um meio (uma linguagem) através de outro meio é necessário interpretar a “essência” do que deve ser traduzido para encontrar no meio receptor os recursos apropriados para comunicar a ideia. Cada meio tem suas capacidades de “comunicabilidade” e o tradutor deve estar atento para fazer as adaptações necessárias, no meio receptor, para conseguir transmitir a “mensagem” de maneira adequada. A pergunta que surgiu, em relação à composição a ser realizada foi: qual a “forma” apropriada para evocar as

⁵⁶ Soprano, barítono, flauta, violino, violoncelo e 2 violões.

⁵⁷ Esta citação está no texto “Ao leitor”, antes da introdução, sem nenhuma indicação de página.

sensações que eu sentia nesse ambiente sonoro por meio de um conjunto instrumental?

A TRADUÇÃO DO ESPAÇO SONORO A PARTIR DA MEMÓRIA.

O primeiro ponto a ser avaliado na análise do processo criativo é o tipo de percepção que tive da paisagem sonora motivadora da composição, que “imagem” eu internalizei dela. *A espera silente* foi composta a partir da audição de gravações feitas numa casa de madeira no Morro da Lagoa (Florianópolis, SC) rodeada pela mata. Os sons presentes no ambiente são predominantemente naturais: cantos de pássaros, grilos, cigarras, cachorros, sapos e vento. O som do trânsito dos carros que passam pela rodovia chega como um sutil murmúrio de fundo. Os sons produzidos por humanos que mais se destacam na paisagem são os dos moradores da casa: vozes, barulhos de portas, batidas de painéis, liquidificadora. Todos estes sons foram catalogados a partir da escuta de gravações feitas no local.

A característica principal dessa paisagem sonora era sua dimensão “circular”, espacial. Eu me sentia rodeado por sons naturais de extrema beleza, que me transmitiam um estado de paz, de quietude. O canto dos grilos dava ao ambiente uma sensação permanente de “pulsação” rítmica. Decidi traduzir essas sensações através de uma estratégia de *performance*: o primeiro aspecto a ser definido na peça foi a espacialidade. Cada instrumento do conjunto foi disposto em um lugar específico da sala de concerto. A ideia motriz foi compartilhar com o ouvinte a sensação de estar rodeado por sons, ideia que faz a composição se aproximar às instalações sonoras. Dois fatores a meu ver a afastam da típica peça de concerto. Primeiro: os estímulos sonoros chegam ao ouvinte de todos os cantos da sala. Segundo: o “afeto” a ser transmitido era um ambiente sonoro, não um desenrolar de eventos. Se a construção que imaginava fosse derivar em uma “peça de concerto”, esta, na minha concepção, estaria vinculada a o que Jonathan Kramer denomina “temporalidade não linear”. Vejamos a definição:

O tempo não linear não é “processual” [não implica um processo]. É a determinação de certas características de música de acordo com implicações que surgem de princípios ou tendências que governam uma peça inteira ou uma seção.⁵⁸

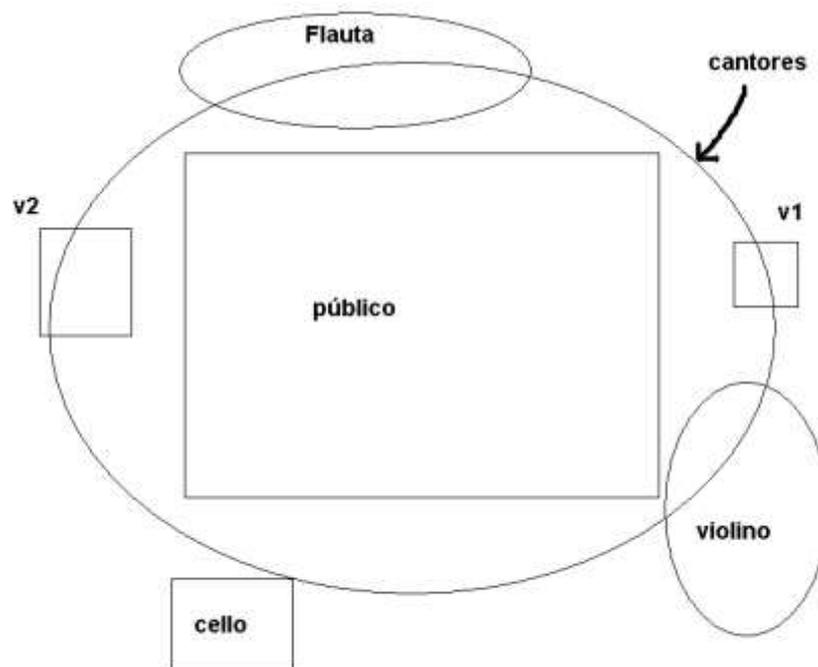
Isto é, não há um “processo” que transforma os materiais originais, que os faça “evoluir” a uma nova situação. Não há uma relação de causa-efeito, mas a *permanência* de uma tendência de comportamento desses materiais. Este tipo de temporalidade pode ser vinculada a um estado meditativo. Por outro lado, a intenção, desta construção é compartilhar com o público uma *consciência de espaço*, estimular o público a sentir os sons dos instrumentos no espaço dialogando com a paisagem

⁵⁸ No original: “Nonlinearity [...] is non processive. It is the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.” (KRAMER, 1988, p. 20)

sonora presente no ambiente de *performance*. Essa concepção plástica do som, como forma de vivência do espaço, é mais própria das instalações sonoras do que de uma “peça musical”.

A TRADUÇÃO DE SONORIDADES POR “ASSOCIAÇÃO”

A disposição dos instrumentos em um espaço, dentro de esta concepção, foi à capacidade de “comunicabilidade” encontrada no novo meio (músicos tocando numa sala de concertos) para traduzir as sonoridades percebidas no ambiente original. Para esta tarefa usei uma estratégia que denominei “associação”. Cada “signo”, cada representação mental de um fato da realidade dessa paisagem sonora que um estímulo sonoro produzia foi associado a uma “ação” instrumental referencial. Após traçar um mapa da paisagem com a localização dos sons que reconheci nos áudios pensei no instrumento que seria apto à tarefa de imitar esse som. Dispondo os instrumentos em seu lugar, elaborei finalmente um catálogo de ações instrumentais miméticas.



5. Disposição dos instrumentos para a interpretação de A Espera Silente.

As associações imaginadas, então, foram as seguintes:

1. Violões: fundo contínuo “pulsante” dos grilos/sons de trânsito/sons provenientes do interior da casa;
2. Flauta: cantos de pássaros/sapos/grilos/vento;
3. Violino: pássaros/grilos/portão batendo/sapos;
4. Violoncelo: porta abrindo, fechando e batendo/vozes dos moradores/eco do trânsito/sons do interior da casa (panelas batendo, liquidificadora, etc.);

5. Cantores: sons feitos pelos cachorros (uivos e respirações)/assobio do vento/vozes de pessoas transitando no pátio.

A partir destas associações de um instrumento com um evento sonoro, foram estabelecidas “ações” instrumentais que apresentassem uma semelhança com o som original, que traduzissem para o meio instrumental os aspectos primordiais da sonoridade reconhecida na paisagem, aquilo que o compositor uruguaio Ulises Ferretti denomina *tipologia* dos sons⁵⁹: uma associação que se efetua através de certos aspectos psicológicos da percepção do autor. Quer dizer, procurei similitudes pela capacidade que tais “ações” instrumentais tinham de evocar o som representado, pelo tipo de ataque, pela “atitude” implícita no gesto do instrumentista, que, a meu ver, poderia ser vinculada a energia emitida pelo som na paisagem real.

Estas “ações” instrumentais miméticas podem ser compreendidos como “signos” que “representam” as sonoridades reais dentro do contexto poético da *performance*. Mas que tipo de “signos” seriam? Para tentar compreender observaremos a classificação tripartida de Pierce:

- *ÍCONES*: são signos que operam por semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte. - *ÍNDICES*: operam antes de tudo pela contigüidade de fato vivida. O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. [Ex.: fotografia] - *SÍMBOLOS*: operam antes de tudo, por contigüidade institutiva, apreendida entre sua parte material e seu significado. [...] o símbolo depende portanto de uma convenção ou hábito. (PLAZA, 1987, p. 21)

Dentre as definições enumeradas, o *ícone* parece ser a que se aplica com mais propriedade. Esta conjectura está de acordo com a avaliação de Plaza que destaca: “o signo estético erige-se sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração” (1987, p. 24). A seguir apresento uma tabela com alguns dos “signos” empregados em *A espera silente*:

Instrumento	Ação instrumental	Som real representado
Flauta	Sons “eólicos”	Assobio do vento
Violino	Tocar com o arco atrás do cavalete	Coachos de sapos
Violoncelo	Gesto composto: tocar com o arco atrás do cavalete (passando por todas as cordas) seguido de batida na caixa harmônica.	Porta abrindo (rangendo) e batendo.
Vozes	Assobiar enquanto entoa uma nota grave, mudando	Som do vento.

⁵⁹ O termo é tomado do Tratado dos objetos musicais de Pierre Schaffer (1966)

	levemente as alturas das duas ações.	
Violões	Harmônicos agudos em tempos e afinações diferentes.	Canto dos grilos.

A ESCOLHA DE UMA *PERFORMANCE* TRADUTORA

O termo *performance* nas artes é usado para se referir a “ações” artísticas de diversas naturezas e objetivos. A ideia de “ação” realizada sobre a base de algum princípio conceitual foi discutida em aula e abordada em algumas leituras sobre artes visuais,⁶⁰ convidando a olhar a sua concepção por essa lente. Depois de tudo, parecia o meio mais apropriado para resolver a pergunta que formulamos no início, a partir das reflexões de W. Benjamin sobre a tarefa do tradutor: “qual a ‘forma’ apropriada para evocar as sensações que eu sentia nesse ambiente sonoro por meio de um conjunto instrumental”?

Após algumas tentativas de compor em um formato convencional, (isto é, uma partitura que apresentasse uma sequência encadeada de eventos) surgiu a ideia de imitar não uma sequência de eventos presente em um áudio ou inventar uma sequência a partir da descoberta de padrões de comportamento, mas imitar a “forma de operação” da paisagem,⁶¹ isto é, observar o procedimento pelo qual os sons de um entorno se apresentam a nosso ouvido combinados daquela maneira específica.⁶²

Os instrumentistas recebem uma parte em que tem uma série de “ações” instrumentais a realizar divididas em 6 “momentos”. Isto é, para cada “momento”⁶³ os instrumentistas tem um catálogo de “ações” possíveis. A sequência dos momentos é pré-determinada, mas a ordem e o espaço de silêncio entre as “ações” disponíveis em cada “momento” são indeterminados: o intérprete é quem decide essas questões no momento da *performance*. Bastava somente decidir uma forma de indicar as mudanças entre momentos.

A solução veio de *Music for 18 musicians* de Steve Reich, onde as mudanças entre seções são indicadas por uma frase do vibrafone. Em *A espera silente* foi decidido que a mudança de “momento” seria feita pela “ação” do violoncelo mencionada na tabela acima: tocar com o arco atrás do cavalete (passando por todas as cordas) seguido por uma batida na caixa harmônica. Essa “ação”, como foi

⁶⁰ Essas leituras estão incluídas na bibliografia.

⁶¹ Ideia retirada de escritos de John Cage e Murray Schafer.

⁶² Para entender como concebi esse procedimento vale a pena mencionar a explicação que dei para os intérpretes: “um grilo não tem um determinado tempo no compasso para atacar sua nota. Ele canta quando quer. Não precisa de um regente, mas seu ouvido está atento aos sons que o rodeiam.”

⁶³ O termo faz alusão a ideia de “forma momento” de Stockhausen.

mencionado, é uma *mimesis* do som de uma porta rangendo e batendo: uma alusão humorística a um *clichê* da *soundscape composition*.⁶⁴

Finalmente, por necessidades expressivas constatadas nos ensaios inventei a figura do declamador que surge repentinamente no meio do público lendo as primeiras frases de *Lecture of nothing* de John Cage. O texto foi incorporado por dois motivos: apontar para o público a existência de silêncios atrás dos sons dos instrumentos e como homenagem a um autor que ofereceu muitas das ideias presentes no trabalho.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009.
- _____. Estética relacional. São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009.
- CAGE, John. Silence: Lectures and writing of John Cage. Hanover: Wesleylan University Press, 1973.
- FERRETI, Ulisses. Entornos Sonoros: sonoridades e ordenamentos. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Rio Grande do Sul, 2011.
- KRAMER, Jonathan. The Time of Music. New York: Schirmer Books, 1988.
- LADDAGA, Reinaldo. Estética de laboratório. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2010.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SCHAFER, Murray. Voices of Tirany: Temples of silence. Ontario: Arcana Editions, 1993.
- TRUAX, Barry. Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>>

⁶⁴ Truax (2002) menciona o uso desse som em muitas composições do núcleo da Simon Fraser University, como forma de conectar dois áudios que não permitiriam o entrelaçamento pela técnica do *cross-fade*, por causa de apresentarem frequências de fundo diferentes. Aplicar o *cross-fade* nesses casos deixaria a “costura” da edição à vista. Sendo um som usado pelos compositores como forma de sugerir uma mudança de ambiente, apresenta uma relação com seu uso na *performance* desde que assinala neste caso uma mudança de “momento”.

O PROCESSO DE INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS INSTRUMENTAL E ELETROACÚSTICA NA OBRA DESCAMINHOS

João Corrêa⁶⁵

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma reflexão analítica sobre o processo de interação presente na obra de minha autoria intitulada *Descaminhos*, para violão e suporte fixo. Para análise da interação entre as escrituras instrumental e eletroacústica, este trabalho se valeu da ferramenta conceitual sobre a Morfologia da Interação proposta por Menezes (2006) que destaca os pontos entre fusão e contraste da música eletroacústica do gênero misto.

Palavras-chave: música eletroacústica; violão; processos composicionais; análise.

⁶⁵ João Corrêa é violonista, compositor e mestrando no curso de Música da UFPR, na linha de pesquisa Teoria e Criação. Nesta instituição, desenvolve uma pesquisa voltada para a composição envolvendo violão e música eletroacústica.

MEMORIAL DE PERFORMANCE

O discurso proferido neste texto discorre sobre o processo analítico da interação entre a escritura instrumental e eletroacústica da obra de minha autoria intitulada *Descaminhos* para violão e sons eletroacústicos. Esta obra – composta em 2011 – trata-se de uma composição eletroacústica mista⁶⁶, na qual o violão atua como instrumento principal, e os sons eletroacústicos – previamente gravados em estúdio e fixados em um suporte físico – são difundidos em um sistema espacial quadrifônico.

O sistema de avaliação da interação entre as escrituras em *Descaminhos* sustenta-se no trabalho conceitual denominado *Morfologia da Interação*, desenvolvido por Menezes (2006). Nele, Menezes considera a interação entre a escritura instrumental e os sons eletroacústicos no gênero misto, direcionando não só para momentos de fusão e contraste, mas também para os estágios intermediários que se situam entre as extremidades da interação representadas pela *fusão total* e pelo *contraste absoluto* e, a partir desse pensamento, destaco os estágios mais relevantes dessa interação presente em *Descaminhos*.

Antes de adentrar especificamente na análise morfológica entre as escrituras, creio pertinente discutir brevemente a maneira de como ocorreu à organização do pensamento composicional, pois ao elucidar o modo de concatenação das tomadas de decisões é possível se observar com mais clareza os aspectos da interação da obra.

Os procedimentos composicionais de *Descaminhos* partem de duas ideias fundamentais que desencadearam todo material sonoro da peça. A primeira diz respeito à utilização do violão na concepção dos materiais eletroacústicos, de modo que todos os materiais fossem derivados do mesmo, na qual gestos gravados no instrumento são posteriormente manipulados através do computador e transformados em sons eletroacústicos. A segunda ideia parte da seleção de elementos gestuais extraídos da literatura do violão híbrido⁶⁷ que são utilizados como material compositivo na manufatura da linha estrutural do violão⁶⁸.

Partindo do pressuposto de que os materiais eletroacústicos são decorrentes de matérias coletados de gestos específicos executados no próprio violão, como primeiro passo, realizei as respectivas transformações dos elementos gestuais extraídos das obras de compositores para violão. À medida que cada frase ou segmento era composto, eu o gravava e o armazenava para observar atentamente o material sonoro.

⁶⁶ De acordo com Menezes (1998), *música eletroacústica mista*, é o gênero eletroacústico no qual a escritura instrumental é executada em tempo real juntamente com uma gravação difundida por alto-falantes contendo sons eletroacústicos concebidos a partir da fusão/contraste entre as escrituras: instrumental e eletroacústica.

⁶⁷ Na música criada segundo esse viés, os compositores se atribuem de mecanismos composicionais da música de concerto e agregam a aspectos estéticos da música folclórica e popular, ou vice versa. Tal fusão entre as estéticas erudita e popular é denominada segundo alguns autores, como o gênero: *crossover*.

⁶⁸ Por motivo de foco, neste trabalho só serão abordadas as questões concernentes a morfologia da interação entre as escrituras instrumental e eletroacústica, os demais procedimentos compositivos desta obra não serão aqui relatados.

Após uma série de experimentações, coletei um número determinado de frases e segmentos resultantes desse processo de transfiguração do material. A partir do momento em que tinha presente todos os segmentos gravados de forma separada e já aptos à manipulação no software de edição⁶⁹, iniciei a montagem da estrutura da obra, na qual através da audição dos materiais gravados e a reflexão sobre as diversas resultantes – obtidas pelas mais variadas organizações estruturais experimentadas – se obteve a configuração de *Descaminhos* estipulada segundo as intenções expressivas que busquei durante o ato compositivo.

Desse modo, a estrutura da obra foi arquitetada pela linha discursiva do violão e, conseqüentemente, o processo compositivo eletroacústico estava condicionado a esse discurso, funcionando como uma espécie de esqueleto estrutural para a composição dos materiais eletroacústicos.

O fato de se compor condicionado a uma linha estrutural pré-estabelecida pelo violão desencadeou que o arranjo do material eletroacústico fosse submetido - em atitudes de fusão/contraste - aos eventos encadeados pelo discurso do violão. Por essa razão, o trabalho de composição dos materiais eletroacústicos foi submetido a uma procura pelos espaços e por uma atuação conjunta aos eventos estabelecidos pela linha estrutural do violão.

INTERAÇÃO ENTRE AS ESCRITURAS

Como já citado anteriormente, o princípio formador dos materiais eletroacústicos que constituem *Descaminhos* é a utilização de gestos e de efeitos derivados de sons extraídos do próprio violão que abarcam algumas técnicas estendidas do instrumento, como os sons percussivos envolvendo *Batidas* na caixa harmônica do violão e outros gestos de característica idiomática, como os *harmônicos*⁷⁰ e os *rasgueados*⁷¹.

A utilização de técnicas estendidas em *Descaminhos* ocorre mediante as batidas desferidas no instrumento. Dessa maneira, o instrumento é desnaturalizado de seu modo de emprego tradicional, tornando-se uma caixa sonante. Essa desnaturalização acaba ampliando o repertório sonoro do instrumento possibilitando uma série de sons de morfologia e tipologia díspares em relação à forma tradicional de executá-lo.

A fusão presente entre a escritura instrumental e eletroacústica, na obra, ocorre em virtude de duas formas simbióticas fundamentais que atuam diretamente

⁶⁹ Software de gravação multi-pistas Sonar 8 da *Cakewalk*.

⁷⁰ A execução desse gesto, segundo Antunes (2005, p.103), ocorre quando “um dos dedos da mão esquerda aflora a corda em um ponto que a divide em um número inteiro de partes iguais (metade, um terço, um quarto etc). Esses pontos correspondem respectivamente aos trastes XII, IX, VII, V, IV e III”.

⁷¹ Os *rasgueados*, característicos da música flamenca, foram um dos elementos idiomáticos do violão que foi submetido ao papel de material eletroacústico. O modo de execução desse gesto consiste na ação em que a mão direita varre as cordas em sentido alternado, ferindo-as veloz e sucessivamente. Em *Descaminhos*, são os *rasgueados* que atuam na interação com os outros materiais eletroacústicos, principalmente com os gestos percussivos e os eventos eletroacústicos de ritmo acelerado.

na morfologia da interação da obra: a fusão por virtualização, em que há a simulação eletroacústica do instrumental, como no caso dos *rasgueados*, *harmônicos* e *delays*⁷²; e a fusão por similaridade textural, na qual ocorre semelhanças nos componentes constituintes, como no caso dos sons sob o efeito *reverse*⁷³ e nos materiais submetidos aos processos de síntese.

Portanto, a fusão entre a escritura instrumental e eletroacústica, em *Descaminhos*, ganha força em virtude da natureza de seus elementos constituintes, na qual o material constitutivo eletroacústico é derivado da própria escritura instrumental.

Nesse sentido, Menezes (2006, p.385-386) afirma que:

(...) tratando-se de sons eletroacústicos pré-elaborados em estúdio, a eleição do material constitutivo de partida adquire grande relevância: será mais plausível trabalhar, sobre suporte, com sons oriundos dos próprios instrumentos do que com proveniências díspares, sem qualquer relação de origem com a materialidade corpórea dos instrumentos utilizados. (...) o uso do material constitutivo similar faz com que haja preponderância em conservar algum aspecto energético que confira identidade às texturas sonoras resultantes.

Entretanto, quando estabelecida essa condição, Menezes (1998) chama a atenção sobre a condição de *dúvida* e *confusão* gerada ao ouvinte que se instaura através dessa fusão, quando afirma que

o ouvinte recai em constantes dúvidas acerca da natureza daquilo que se ouve: se advém do instrumento ou da emissão eletroacústica, se opera ao vivo uma dinamização espacial, harmônica, tímbrica e temporal da escritura instrumental ou se está de frente de estruturas pré-elaboradas em estúdio, constituídas a partir dos próprios instrumentos ou a estes timbricamente correlatas. (p.100).

Essa situação acontece principalmente quando há similaridade absoluta entre a escritura instrumental e os materiais difundidos eletroacusticamente. A *fusão por virtualização* ocorre fundamentalmente, em *Descaminhos*, quando se dá a interação entre a escritura instrumental e os *harmônicos* e *rasgueados* difundido pelos alto-falantes. Essa simbiose resulta na ocorrência de alta transferência espectral localizada em função da inter-relação entre as emissões sonoras possuidoras de identidades

⁷² Conforme Fritsch (2008, p.277), *delay* é “um efeito obtido pela soma do sinal de áudio original com uma cópia sua, atrasada (...)”

⁷³ O efeito Reverse consiste na reprodução do som original de trás para frente. É com esse efeito que o material gravado muda a sua característica na medida em que o ataque da nota passa a ser a última ação sonora. O material altera sua percepção de dimensão temporal em virtude do som começar pela ressonância da nota que gradativamente ganha intensidade até culminar no ataque. Shaeffer (1966) destaca três características notáveis do som invertido. A primeira é que a densidade de informação está mais bem compartilhada, fazendo que o ouvinte que consiga manter a atenção com mais facilidade. A segunda é que a escuta se torna mais abstrata em função das características do som, tanto em fase de ressonância como a de ataque, que podem ser percebidos de modo mais claro. E a terceira é que os sons tornam-se insólitos e ilógicos devido à causalidade instrumental que escapa de ser reconhecida pelo ouvido.

frequenciais semelhantes e, conseqüentemente, o resultado sonoro proporciona um estado de dúvida acerca do que se escuta.

A fusão por similaridade textural é outro aspecto existente na obra que chama atenção. Esse tipo de fusão se fez presente quando elementos extraídos do próprio violão sofriam alterações em seu gene constituinte, afastando-se de sua essência original como os materiais que sofreram processos de *síntese granular*⁷⁴, efeito *reverse* e manipulações nos parâmetros de frequência.

Mesmo alterando as regiões de frequência dos materiais e os submetendo a procedimentos de síntese que agiam diretamente nos parâmetros do material sonoro, o material manipulado acabou sempre mantendo aspectos de sua natureza constituinte, potencializando, dessa forma, a fusão por similaridade textural presente em *Descaminhos*.

Dos elementos que geraram contraste, em *Descaminhos*, destacam-se: os ritmos estabelecidos pelas *Batidas* – em que alguns trechos o nível de oposição figura em um grau mais acentuado do que em outros –, e quando há silenciamento na escritura eletroacústica.

De acordo com o pensamento de Menezes (2006, p.387), o contraste

ancora-se sobretudo na diferença e na *distinção absoluta*. Em seus momentos mais acentuados, faz com que a emissão instrumental ou eletroacústica assumam o papel estrutural do silêncio ou, ao contrário, adquiram autonomia temporal e até mesmo excludente com relação à outra esfera sonora.

Através das batidas, o som eletroacústico estabelece certa autonomia em determinados trechos de *Descaminhos*, nos quais a estrutura rítmica acelerada é desenvolvida em constantes variações e acaba distanciando-se da escritura instrumental. O contraste entre as batidas eletroacústicas e a escritura instrumental ganha força na *parte B*⁷⁵ da obra, na qual as batidas atuam em um plano temporal distinto dos demais materiais eletroacústicos e da própria escritura instrumental.

Outro contraste produzido ocorre quando o material eletroacústico silencia e não interage com o violão. Em alguns trechos da obra, o material eletroacústico atua de uma forma mais tímida, deixando a cargo do violão a condução do discurso da obra. Nesses pequenos silêncios presentes na escritura eletroacústica, o plano instrumental atua em andamento acelerado e constante, e as aparições da escritura eletroacústica ocorrem de maneira esporádica, interagindo em oposição ao violão. Essas ações figuram ao longo de toda obra potencializando o *contraste por silêncio estrutural*.

⁷⁴ Síntese granular de acordo com Fritsch (2005, p.189) consiste em “fragmentar o som em pequenas partículas (...) através de programas de computador que regulam os parâmetros do segmento sonoro usado como grão”, nos quais fazem parte: *Amplitude* (intensidade), *Frequência* (afinação), *Densidade* (quantidade de grãos por segundo), *Tamanho* (duração do grão), *Tempo de ataque e decaimento* (envoltória) e *Espectro harmônico* (timbre).

⁷⁵ A forma estrutural de *Descaminhos* está configurada em um A-B-C-A'-C'-D.

O contraste por *distinção textural* acaba tornando-se inexistente devido aos materiais eletroacústicos serem derivados do violão. Portanto, não há sons de autonomia textural. Todos os materiais eletroacústicos de alguma maneira – mesmo que manipulados ou oriundos da desnaturalização da maneira tradicional de executar, como é o caso das batidas – acabam conservando elementos morfológicos semelhantes que impossibilitam uma pluralidade timbrística que geraria tal contraste.

Em *Descaminhos* ocorrem estágios de transição entre a fusão e o contraste nos quais interferências, transferências e contaminações se estabelecem em níveis que potencializam e direcionam os aspectos de fusão e contraste entre a escritura instrumental e eletroacústica.

Conforme Menezes (2006, p.384):

(...) as condições extremas de fusão e contraste pressupõem (...) toda uma gama possível de situações intermediárias, *transacionais*, nas quais o que era fundido pouco a pouco se distinguiu, ao contrário, o que era contrastante paulatinamente se funde e se dissolve em uma terceira coisa, fruto da interseção embrionária do instrumento com o eletroacústico.

Um fato que assegura a fusão entre as escrituras eletroacústica e instrumental, de acordo com o pensamento de Menezes (2006, p.385), é quando ocorrem as “transferências localizadas de características espectrais de uma esfera de atuação à outra”, no qual “(...) aquilo que se funde com outra coisa, assim o faz pela similaridade absoluta, com esta outra coisa, de ao menos um aspecto de sua constituição.”

Os materiais eletroacústicos que não sofreram processos de síntese e, conseqüentemente, mantiveram seu timbre original, preservando sua natureza constituinte, como os *harmônicos* e os *rasgueados*, acabaram por atuar como materiais potencializadores do som do violão tocado ao vivo, ao causar interferência no seu contexto instrumental. Esse fenômeno no qual os sons eletroacústicos interferem e potencializam os sons de origem instrumental, trata-se, de acordo com Menezes (2006, p.388), de uma “*interferência potencializadora*”.

Em alguns momentos os materiais eletroacústicos emergem no contexto instrumental em curso, como se surgissem da própria escritura instrumental. Esses materiais eletroacústicos são excitados por gestos instrumentais e adquirem autonomia no discurso interativo.

É nesse momento que ocorre o fenômeno descrito e nomeado por Menezes (2006, p.388) de “transferência reflexiva de uma esfera a outra” e acontece quando “tem-se uma *emersão* do universo eletroacústico a partir do instrumental, seguida de *excitação* do eletroacústico pelo instrumental e conseqüente *diluição* do instrumental no eletroacústico”.

Na Interação entre a escritura instrumental e a eletroacústica de *Descaminhos*, se percebeu o estado de fusão como elemento predominante e mais representativo na morfologia interação presente na obra. Tal fusão decorre fundamentalmente da

maneira de como são constituídos os materiais eletroacústicos. O fato das escrituras apresentarem grande semelhança em seus componentes constituintes faz com que, ao se agregarem, produzam um alto nível de ressonância espectral, elevando o grau de fusão e sublimando a percepção da proveniência sonora.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Jorge. **Modos de execução para violão**. *Sons novos para o piano, a arpa e o violão*. Sistrum Edições Musicais, 2004, 152 p.

FRITSCH, Eloy. **Música Eletrônica: Uma Introdução Ilustrada**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

MENEZES, Flo. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. Ed. da UNESP, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**, Tradução do *Traité des Objets Musicaux*. [Nouvelle Édition]. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

MÚSICA ELETRÔNICA DE PISTA E GOSTO MUSICAL

Guilherme Leonardo Araujo⁷⁶

Departamento de Artes – Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Foi investigada a influência do hábito da escuta de música eletrônica de pista, sobre o gosto musical de 40 participantes divididos em dois grupos: *Eletrófilos*: participantes que escutavam mais de duas horas de música eletrônica de pista por dia, e *Não Eletrófilos*: participantes que não tinham o hábito de escutar música eletrônica de pista. Cada participante deveria marcar numa escala de 0 a 10 o quanto gostou de cada um dos 10 trechos apresentados. Cinco destes possuíam acentuação rítmica evidente e cinco não. A análise de variância mostrou diferença significativa entre grupos, indicando que os scores referentes ao gosto musical por músicas de ritmo marcado foram maiores para *Eletrófilos*. Esses resultados revelaram tendência de o hábito de escuta influenciar o gosto musical dos ouvintes

Palavras-chave: música eletrônica de pista; hábito de escuta; gosto musical.

⁷⁶ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná – Mestrado.
oemaildoguilherme@gmail.com

INTRODUÇÃO

A música eletrônica de pista (MEP) é normalmente executada e manipulada em festas por DJs⁷⁷. Seu objetivo dessa música é manter os participantes da festa dançando. Uma das características da MEP é o ritmo marcado pela repetição do som grave de um bumbo. A repetição desse som busca manter um movimento contínuo na pista de dança (Ferreira 2008, 204). Os DJs ouvem horas seguidas de MEP para preparar e executar suas apresentações.

A mera escuta de MEP deve influenciar no gosto musical dos ouvintes. A simples exposição à uma determinada música influencia a preferência musical (Szpunar, Schellenger e Pliner 2004, 370).

OBJETIVOS

Foi levantada a seguinte questão: a habituação de escuta de música ritmicamente marcada pode intensificar a preferência por músicas que possuam essa mesma característica? O objetivo da presente pesquisa foi verificar se houve influência do hábito de escuta de MEP sobre o gosto musical dos ouvintes.

MÉTODOS E RESULTADO

Para verificar essa hipótese, foram pesquisados 40 participantes divididos em 2 grupos: Grupo *Eletrófilos* (n=20), formado por alunos de um curso de técnicas para DJ, que declararam ouvir pelo menos 2 horas de música eletrônica de pista por dia, e Grupo *Não Eletrófilos* (n=20), formado por alunos de uma escola de inglês que declararam não ouvir duas horas de música eletrônica por dia.

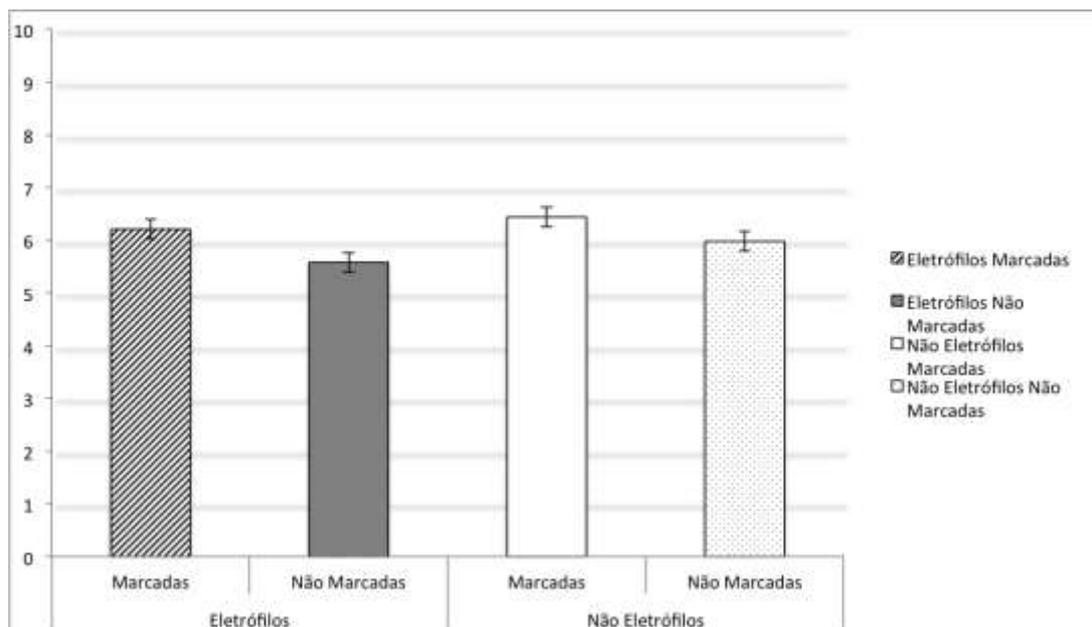
Foram apresentados em ordem aleatória aos participantes 10 trechos musicais de curta duração, em diferentes estilos, sendo que cinco possuíam acentuação rítmica evidente e cinco não possuíam marcação rítmica evidente.

Os participantes deveriam, após ouvir cada um dos trechos musicais, atribuir uma nota, fazendo uma marca numa escala de 0 a 10, sendo 0 - *gostei pouco* e 10 - *gostei muito*, respondendo a seguinte pergunta: *O quanto você gostou da música que acaba de ouvir?*

Originalmente, os 10 trechos musicais não possuem o mesmo andamento. Para que o andamento dos trechos musicais não influenciasse nos resultados da pesquisa, todos os trechos musicais foram ajustados para o andamento 120 Bpm⁷⁸ por meio de um software de edição musical. Alguns trechos musicais também passaram por processos como compressão, para que não houvesse variação de volume entre as faixas.

⁷⁷ "DJ" é a abreviação de disc jockey, termo usado pela primeira vez em 1941 para designar o "condutor dos discos" (Brewster; Broughton, 2000, p. 27).

⁷⁸ Medida de andamento musical - Batidas por minuto



6. Média dos julgamentos (alcança 0-10) dos participantes eletrófilos e não eletrófilos em relação aos trechos musicais com marcação rítmica evidente (ritmo marcado) e com marcação rítmica livre e não evidente (não marcado).

Uma análise de variância mostrou diferenças de julgamentos entre grupos ($F_{4,385}$; $p=0,0388$). Um *post-hoc* Fischer indicou uma diferença estatística significativa entre os trechos marcados e não marcados para o grupo dos eletrófilos ($p=0,048$). Esta diferença indica que este grupo forneceu julgamentos de respostas com valores mais altos para as músicas marcadas. As mesmas diferenças não foram encontradas para o grupo dos não eletrófilos. Não foram encontradas diferenças estatísticas na análise pareada entre músicas marcadas ou não marcadas entre os grupos.

CONCLUSÃO

Esses resultados revelaram uma tendência do hábito de escuta ter influenciado no gosto musical dos ouvintes. Os resultados desta pesquisa foram discutidos com alguns resultados mostrados na literatura.

O autor Robert Jourdain afirmou que o ritmo causa uma sensação de expectativa nos ouvintes, e quando confirmada essa expectativa causa uma sensação de prazer nos ouvintes de música. A partir desse enunciado concluímos que esse prazer gerado pela confirmação das expectativas, fato recorrente na MEP, pode levar os ouvintes de MEP à preferência por outros tipos de música que também possuam ritmo marcado e constante. Estando familiarizado com o ritmo constante o ouvinte de MEP pode “deixar-se levar pela música” sentindo-se seguro para dançar entregando-se ao som da MEP.

O autor Ferreira (2008) utilizou a expressão *transe maquínico* para tratar da sensação e reação dos ouvintes de MEP. Uma das características que pode auxiliar a

explicar esse transe é a expectativa e o prazer gerados pelo o ritmo marcado e constante, encontrado em praticamente todos os estilos de MEP. Esse jogo de expectativas e prazer pode ser um dos grandes responsáveis pelo *transe maquínico* que mantem dançando os participantes das festas de MEP.

REFERÊNCIAS

- BREWSTER; BROUGHTON. Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey. New York: Grove Press, 2000.
- FERREIRA. Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista. Porto Alegre, Horiz. Antropol., vol.14 no.29, 2008
- JOURDAIN. Música Cérebro e Êxtase – Como a Música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva. 1997
- SZPUNAR; SCHELLENGERG e PLINER. Liking and Memory for Musical Stimuli as a function of Exposure. Journal of Experimental Psychology, 30, No2, 370-381, 2004.

LUNDU CARACTERÍSTICO

Claudio Aparecido Fernandes⁷⁹
Universidade Federal do Paraná

Clayton Rodrigues da Silva⁸⁰
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

No ano de 1879 A Revista Musical de Bellas Artes concede premiação por intermédio da Academia Imperial de Bellas Artes a distintos artistas seguida de um concerto no qual Joaquim Callado executou a peça Lundu Característico para flauta solo. Nesta oportunidade o compositor, considerado, o “Pai do Chorões” sofreu críticas à sua obra da própria revista que o contratou. Observamos que a mesma Revista Musical no ano de sua morte homenageou-o e publicou sua última composição – flor amorosa. No memorial de performance buscamos compreender o porque dessas criticas tendo em vista ser uma obra de confronto em qualquer concurso, considerada de difícil execução técnica por exigir do intérprete muita agilidade na emissão do ar ao tocar as diferentes oitavas sem perder a qualidade do timbre.

Palavras-chave: crítica musical; música brasileira; Lundu; interpretação; performance.

⁷⁹ Mestre em Musicologia Histórica/Universidade Federal do Paraná (UFPR), graduado em Educação Artística/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da UFPR e do Grupo de Pesquisa em Música, História e Política (FAP). Atua nos seguintes temas: Performance, Música Brasileira, Choro no Brasil, Choro em Curitiba e Análise Musical. fernandesviolao@gmail.com

⁸⁰ Bacharel em Flauta Transversal/Escola de Música e Belas Artes do PR (EMBAP). Pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da UFPR. Atua nos seguintes temas: Performance, Música Brasileira, Choro. teto_868@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Desde a graduação desenvolvemos pesquisas relacionadas à performance da música brasileira e histórica social do Choro. No ano de 2010 por intermédio da Pós-Graduação em Música/Musicologia Histórica a investigação foi específica no Choro Curitibano. Atualmente como pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia da UFPR e do Grupo de Pesquisa em Música, História e política da FAP, estudamos as matrizes do Choro e sua contextualização histórico-social.

Com essa pesquisa, buscamos compreender o que motivou críticas na execução da obra Lundu característico, não de forma a rebatê-las mas com objetivo de estabelecer reflexão a partir dos aspectos técnicos que tornam a música difícil de tocá-la. A peça até hoje é um desafio para os flautista, exigindo bastante técnica.

A Revista Musical de Bellas Artes no ano de 1879 relata convicções críticas diretas à obra “Todo o programa foi um acervo de disparate – executado por Callado -, que rastejou por um verdadeiro escândalo [...] que fique na memorial o dia 2 de Agosto de 1879, como um dos mais tristes da arte no Brasil.”⁸¹ Em contrapartida no ano da morte do compositor , 1871, a Revista publica encarte com três páginas em homenagem ao pai dos chorões.

A Revista Musical suspende a sua publicação até o próximo mês de junho. O nosso suplemento de hoje, que oferecemos como prêmio aos nosso assinantes, consta da última composição do finado e talentoso artista Callado. Chama-se Flor Amorosa. É certamente uma das mais faceiras e delicadas produções do autor.⁸²

Diante a tais depoimentos antagônicos pretendemos propor um ensaio de novas configurações do Lundu Característico.

CONCEITO DA OBRA

Por volta de 1870, Joaquim Antonio da Silva Callado criou o conjunto “O Choro de Callado ou Choro Carioca” constituído por dois violões, cavaquinho e flauta transversal.⁸³ O conjunto também era chamado de “Pau e Corda” porque as flautas eram de ébano.

Marcos Napolitano (2002, p.40) observa que a gênese da música urbana no Brasil acontece no final do século XVIII e início do XIX a partir da Modinha e o Lundu. Nesse período, o Brasil iniciava o processo de industrialização, fenômeno que colaborou para o avanço cultural. Embora o objetivo desta reflexão não seja

⁸¹ DINIZ, 2002, p.31.

⁸² DINIZ, 2002, p.31.

⁸³ Flautista e precursor de uma linhagem da qual Pixinguinha fez parte. Callado foi o criador de um gênero musical tipicamente carioca: o Choro. Nascido em 1848, viveu apenas 32 anos, sua história de vida ainda é pouco conhecida. Amigo e incentivador de Chiquinha Gonzaga foi considerado um rouxinol por Machado de Assis. Callado fundou o primeiro grupo de Choro e estabeleceu a formação definitiva dos conjuntos de choros: flauta, cavaquinho e dois violões. Para Napolitano, este era o quarteto de Choro ideal. (NAPOLITANO, 2002, p.45)

aprofundar o enfoque histórico, entende-se ser de fundamental importância citar alguns fatos para nortear o leitor.

Em 1860, a exportação do café movimentava densamente o mercado financeiro do Brasil, o que motivou uma sucessão de melhorias urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Essa realidade acabou alterando o quadro social da cidade, de senhores e escravos a sociedade passou a ter sua representação nos patrões, proletários e artesões. O que se observa é que dentro dessa estrutura social as manifestações artísticas e religiosas sempre estiveram presentes nas festas populares e no ambiente familiar.

Entre eles haviam músicos que se reuniam com o intuito de fazer o Choro. Grande parte dos músicos trabalhavam em órgãos do governo. Uns eram civis outros militares e nas horas vagas, praticavam a música; portanto, a atividade musical era encarada como entretenimento.

As danças de salão europeias começam a germinar de maneira “abrasileirada” quando os músicos do final do século XIX e início do século XX (1890) encontraram o jeito peculiar de executá-las.⁸⁴ Posteriormente, foram incorporados elementos rítmicos, harmônicos e melódicos das culturas indígena, europeia e africana.⁸⁵ Esse processo transcorreu junto com a construção identitária cultural do Brasil vinculado diretamente a questões geográficas, históricas e sociológicas.

Os gêneros musicais das danças de salão europeias tinham com capacidade de agregar estilos diversos transformando-os em linguagens musicais brasileiras. Podendo ser tocado a *la*, Valsa, Polca, Quadrilha, Lundu, Mazurca, *Schottisch* e Habanera, aceitando diversas formações instrumentais; duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, orquestras populares, Banda dos Barbeiros e do Corpo de Bombeiros.

O Lundu originalmente veio com os escravos na segunda metade do século XVIII como uma dança de roda e umbigada angolana, acompanhada por atabaques. Mais tarde foi introduzidos nos salões das cortes do Brasil e Portugal, apropriando-se da forma canção com acompanhamento de piano, semelhante à modinha. No século XIX com nuança brejeira torna-se cantiga de duplo sentido, com letras plangentes, maliciosas cantadas por homens.

A base rítmica, do Lundu, o balanço, os gestos, rebolados e umbigada foi herdada da África, da Europa acrescentou-se características das danças ibéricas; os estalar dos dedos além do acompanhamento harmônico.

A conexão do Lundu com as danças europeias suscitou novos gêneros musicais como a polca-lundu ou tango-lundu “os novos ritmos”, afro-brasileiros resultaram em

⁸⁴ Valsas, Mazurcas, Quadrilhas, *Schottisches* e Polcas.

⁸⁵ As matrizes européias a partir da forma e estética musical e as matrizes africanas pela polirritmia e o improvisado a exemplo das danças, Lundu, Batuque, O Rasga.

uma “nova música”. A fusão das danças europeias com os ritmos africanos serviram de base para construção das matrizes da música brasileira.

A Obra “Lundu Característico” de Joaquim Antonio da Silva Callado foi composta em 1873, e nesse mesmo ano o autor homenageia com um concerto beneficente o professor e amigo Reichert, de origem Belga.⁸⁶

Certamente o Lundu foi o principal canal por onde a influência africana chegou, resultando mais tarde no Choro.

DESCRIÇÃO DETALHADA DE PRODUÇÃO

Estrutura de rondó, com 218 compassos e coda.

Foram analisadas duas edições de partitura:

1. Biblioteca do Instituto Nacional de Música, sob o regitro 1032;

Inicia com dez compassos de pausa, supõem uma introdução com instrumento harmônico – piano ou violão.

A indicação do andamento grafada no início da obra - *allegreto* (M.M. semínima = 80).

A dinâmica proposta para toda a peça: piano com *espressione* e *saccato*, *crescendo* poço a poço, *diminuendo*, piano *assai taccato*, *ritardando*, *mezzo forte*, piano *capriccioso*, *sonoro* e *risoluto*, *forte con bravura* e *affretando* poço a poco.

2. Copyright 2003 do arranjo e adaptação de Mauricio Carrilho, by ACARI PRODUÇÕES LTDA;

Indicação inicial de semínima = 58; compasso (97) - semínima = 84 e no compasso (148) – semínima = 72.

Não há indicação de dinâmica, comum nas partituras de choro atual.

A tonalidade são:

Observamos que as constantes mudanças de tonalidades torna difícil a execução para a flauta. A melodia toda esta fundamentada arpejos.

Compassos (1-32) – Fá Menor;

Compassos (33-40) – Lá Bemol Maior

Compassos (41-48) – Fá Menor

Compassos (49-64) – Lá Bemol Maior

Compassos (65-96) – Fá Menor

Compassos (97-113) – Ré Bemol Maior

⁸⁶ Mathieu-André Reichert trouxe para o Brasil as modernas flautas transversas Boehm – nome do ourives e flautista alemão Theobald Boehm. DINIZ, 2002, p. 23.

Compassos (114-130) – Si Bemol Menor

Compassos (131-146) – Re Bemol Maior

Compassos (147-173) – Fá Maior

Compassos (174-179) – Lá Menor

Compassos (180-181) – Sol Maior

Compassos (182-183) – Dó Maior

Compassos (184-196) – Fá Maior

Compassos (197-218) – Cromatismo do Mi Maior à Fá Maior.

Segundo Maria Lira, “ninguém como ele para sentimentalizar a nossa modinha, requebrar o lundu, espreguiçar uma valsa, retorcer uma polca num verdadeiro busca pé de arabescos ou repenicar uma quadrilha em ressonância pirotécnica”⁸⁷.

As considerações a respeito destes primeiros aspectos levantados traduzem um pouco da importância da obra de Joaquim Callado para a música brasileira. Verificamos que o Lundu Característico até hoje é uma peça de difícil execução tanto para o solista como para o acompanhador não somente por dificuldades técnicas mas também pela extensão, exigindo bastante de ambos instrumentistas.

PERFORMANCE

Flauta transversal – Clayton Rodrigues da Silva

Violão-de-sete-cordas: Cláudio Fernandes

REFERÊNCIAS

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986

CASTRO, Rodrigo Y, p.33. ...**E falando em flauta**. In Apostila o estudo da flauta, São Paulo: Casa Graúna, segunda edição, 2011.

DINIZ, André. **Joaquim Callado, o Pai dos Chorões**. Rio de Janeiro: 2002.

FERNANDES, Cláudio Aparecido. **O Choro Curitibano**. 2005. **fl.178**. Dissertação de Mestrado defendida na Pós-Graduação em Música na Universidade Federal do Paraná, Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. **O Choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: Funarte, Edição fac-similar, 2009.

⁸⁷ CASTRO, p.33.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em musica popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In: **Atas del III Congresso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Ano 2001, p. 2.

Revista Musical de Bellas Artes, 9.8.1879.

MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia da música brasileira: samba e choro**. São Paulo: Art Editora, 2000.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música, História Cultural da música popular**.

Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

PAES, Anna e ARAGÃO, Pedro (org.). **“História do Choro: ano Anacleto de Medeiros”**. In Apostila de História do Choro, 3º. Festival Nacional de Choro, São Pedro: Instituto Casa do Choro, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: Retórica e análise musical. In: **Revistas Eletrônica de Musicologia**. v. XI, set. 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html. Acesso em: 17 jan. 2011.

SÈVE. Mario. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro. 3ª Ed. Lumiar Editora, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Musicoterapia

A LINGUAGEM MUSICAL NA MUSICOTERAPIA: UMA MUSICALIDADE IMERSA DE SENSIBILIDADE NA EXPRESSÃO INSTRUMENTAL E VOCAL

Clara Márcia de Freitas Piazzetta⁸⁸

Adriana Fernandes Martinowski Cordeiro⁸⁹

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este resumo refer-se à pesquisas realizadas no âmbito de Música em Musicoterapia e apresenta os resultados parciais do: *O estudo da musicalidade como capacidade cognitiva estética no trabalho da Musicoterapia* integrado com um trabalho desenvolvido no Programa de Iniciação Científica PIC-FAP/2011-2012. Traz a contribuição de estudos quanto ao entendimento, função e uso da voz e do fazer musical instrumental.

Palavras-chave: musicoterapia; expressão vocal; cognição sensível; experiência musical.

⁸⁸ Musicoterapeuta; Docente do curso de Musicoterapia da FAP; Integrante dos grupos de Pesquisa NEPIM/FAP-CNPQ e NEPAM/UFG – CNPQ. musicoterapia.atendimento@gmail.com.

⁸⁹ Estudante de Musicoterapia integrante do PIC-FAP 2011/2012. adri_russia@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Música e Musicoterapia ‘se interconectam’, mas não de modo explicativo uma para outra, a Música não explica a Musicoterapia nem, vice versa. Ambas, Música e Musicoterapia, quando aproximadas evidenciam forças em ação; “forças não-sonoras tornando-se sonoras e forças sonoras tornando-se não sonoras” (CRAVEIRO DE SÁ, 2003, p. 40-41). Diego Schapira (2007) discute o tema de Música e Musicoterapia sobre três aspectos. O primeiro relaciona-se à musicalidade da pessoa atendida e todas as suas possibilidades de interação. O segundo relaciona-se à musicalidade do musicoterapeuta e seus diferenciais para se alcançar o objetivo terapêutico. O terceiro refere-se à Música e a Musicoterapia, ou seja, à função diferenciada que a música adquire na Musicoterapia.

Nessa dimensão a musicalidade passa a ser considerada a matéria prima humana, nas construções sonoras musicais. Assim, não é entendida e significada na Musicoterapia como é na Música. Simplificar o entendimento de musicalidade como ‘habilidade’ para fazer música, não contempla o humano que existe em cada fazer musical. Ou seja, a musicalidade permite à mente humana entender e estar com a música. Envolve, desde os aspectos da habilidade para fazer música até o aspecto cognitivo sensível, inato e constitutivo do ser humano para estabelecer relações com o mundo ao seu redor no aqui e agora, através do sonoro (ZUCKERKANDL, 1973). Um sonoro por meio de instrumentos musicais e ou, da expressão vocal.

Existem vários recursos da voz que podem ser utilizados na emissão de sons, como: registros vocais, ressonância, respiração, intensidade, projeção, articulação, entonação, entre outros. A fisiologia da voz, a respiração, o uso dos registros vocais e da ressonância formam um conjunto que caracterizam uma impressão digital, exclusiva de cada indivíduo.

O uso da voz com intenção terapêutica pode ser através de vocalizações que fazem ressoar partes do corpo, e que pode resultar em uma percepção corporal mais aguçada permitindo uma melhora na qualidade de vida da pessoa (MCCLELLAN, 1994, p. 12, 67).

No trabalho da Musicoterapia a linguagem de interação entre as pessoas é a Música em suas variadas formas de manifestação. Neste resumo apresentamos os resultados parciais de estudos no campo da Musicoterapia quanto à musicalidade e sua função nas interações musicais e interpessoais. Uma pesquisa clínica com foco na produção musical instrumental e pesquisas bibliográficas quanto à expressão vocal embasam o entendimento da musicalidade como parte sensível da interação.

OBJETIVOS

Descrever a musicalidade, presente nas construções musicais instrumentais incluindo os sons que podem ser produzidos vocalmente pela pessoa e, como estão

descritos na bibliografia da Musicoterapia os relatos sobre as vibrações, ressonâncias e outros recursos vocais a fim de compreender a musicalidade na dimensão terapêutica e seus aspectos voltados à cognição sensível.

MÉTODO

Uma pesquisa qualitativa bibliográfica e clínica com participação de acadêmico integrado ao PIC- FAP/ 2011- 2012. Os estudos bibliográficos sobre a voz foram realizados para o PIC e o registro dos atendimentos, estudos e análise dos dados clínicos foram realizados pela pesquisadora responsável. A coleta dos dados bibliográficos seguiram critérios estabelecidos previamente quanto à descrição da voz na musicoterapia e estudos sobre a expressão vocal humana. Textos em língua portuguesa e inglesa foram selecionados e os dados foram tabulados quanto à presença de vibrações, ressonâncias, articulação, ritmo e respiração como elementos utilizados nas atividades musicoterapêuticas com canções. Quatro textos seguiram os critérios: Karam (2009); Oliveira (2007); Zanini (2002); Lelis (2009).

Os dados clínicos foram organizados a partir de registro de seis atendimentos clínicos após o aceite do Comitê de Ética em Pesquisa da FAP. Para análise dos dados utilizamos *Ethnographic Descriptive Approach to Video Microanalysis* (HOLCK, 2007). Esse instrumento é adequado quando o musicoterapeuta quer estar ciente das interações que ocorrem e estão em parte ou totalmente fora de sua consciência, ou porque é um dado adquirido, ou por causa de 'pontos cegos' na forma como eles são percebidos (HOLCK, 2007, p. 29). Desenvolve-se em quatro etapas: seleção dos dados, transcrição; padrão de generalização – análise vertical e horizontal, e, interpretação.

RESULTADOS

As experiências musicais oportunizadas pelo musicoterapeuta nos permitiram entrar em contato, também, com os aspectos de sua musicalidade. Sua liberdade criativa voltada à sua responsabilidade clínica/terapêutica, seu conhecimento musical integrado à sua espontaneidade criativa e sua intuição relacionada à sua intenção controlada. Os sinais estéticos sensíveis' quanto à sensacionalidade, afetividade, emotividade e superficialidade foram visíveis nos primeiros fragmentos analisados quanto a aspectos da dinâmica musical e mudanças no ritmo.

Em se tratando de recursos vocais, dos quatro trabalhos, todos apresentaram o uso de ressonâncias, três apresentam o uso de vibrações, apesar de Oliveira, que não apresenta o termo vibrações, utiliza frequência, que é o que produz as vibrações. Três deles deram importância à respiração, e Lelis apenas cita respiração na descrição de seu trabalho. Oliveira, Karam e Zanini, incluem a articulação nos recursos vocais e Karam e Lelis o ritmo. Na descrição dos recursos vocais de Zanini, dividiu-se entre teoria e prática, porque em sua dissertação ela descreve recursos no início do seu

trabalho retirados de bibliografias (teoria), e também descreve recursos que ocorreram na sua experiência com o coro terapêutico (prática).

CONCLUSÃO

Conforme o que se viu acima, dos recursos vocais, conclui-se que os mais citados são os de ressonância, vibrações, articulação e respiração. Ao estudar o tema Voz na Musicoterapia percebe-se que a utilização desses recursos está incluída nas canções, mas o foco na prática da Musicoterapia não está na voz, e sim nas canções e na análise das mesmas. Assim, entende-se que mesmo com todas as descrições dos elementos utilizados como recursos vocais, o objeto de estudo dos autores não se aproxima da escuta dessa voz, sua musicalidade, e o quanto se ganha com trabalhos com a ressonância, vibração, articulação e respiração

Nos trabalho instrumentais ao acompanharmos a interação nos encontramos com a musicalidade. O seu papel na relação musicoterapêutica não se limita à capacidade musical, mas permite alterações de comportamento e movimento em ambos. Movimentos corporais do participante e musicais do musicoterapeuta.

REFERÊNCIAS

- CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia. Goiânia: Editora UFG, 2003.
- HOLCK, Ulla. An Ethnographic Descriptive Approach to Video Microanalysis. In WOSCH, Thomaz; WIGRAM, Tony. *Microanalysis in Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2007. p.29 – 40.
- KARAM, Joana Haar. Voz em Musicoterapia – Contribuições do canto na prática musicoterapêutica. Anais XIII SBMT, 2009, Curitiba: Griffin, 2009, 18-24.
- LELIS, Cláudia Maria Carrara. Corpo: lugar de sons e ressonâncias. Anais Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, XIII, 2009, Curitiba. Curitiba: Griffin, 2009, 155-
- MCCLELLAN, Randall. O Poder Terapêutico da Música. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Siciliano, 1994.
- OLIVEIRA, Fabiana Teixeira de. Os efeitos do canto na musicoterapia. São Paulo, 2007. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Musicoterapia). FPA-SP. http://www.sgmt.com.br/tcc_oliveira_osefeitosdocantonamusicoterapia.pdf. 10/11/2011.
- SCHAPIRA, Diego; FERRARI, Karina; SÁNCHEZ, Viviana; HUGO, Mayra. Musicoterapia: Abordagem Plurimodal. Buenos Aires: ADIM Ediciones, 2007.
- ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Coro Terapêutico: um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio. Goiânia, 2002. 154f. Dissertação (Mestrado em...). Universidade Federal de Goiás.
- ZUCKERKANDL, Victor. Man the Musician: Sound and symbol. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973.

Teatro

CORPO SINGULAR E AÇÃO FÍSICA: INTENSIDADES

Cristóvão de Oliveira⁹⁰
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

No grupo de pesquisa “Corpo Singular e Ação Física: Sentido, Fundamentos” parte-se da necessidade de se estabelecer um *espaço particular de trabalho* que seja potente, que emergja das pulsões de cada ator/atriz em seu fazer pessoal para, então, se constituir enquanto desenvolvimento de ações físicas. Entendemos que este é um espaço criativo que se constitui de elementos perceptivos e projetivos que podem oferecer elementos atoriais em potencial. É neste terreno poroso que as ações surgem como algo que parte das singularidades, das relações que se constroem como intensidades de cada ator/atriz.

Palavras-chave: corpo; singularidade; ação física; técnica pessoal.

⁹⁰ Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção pela Faculdade de Artes do Paraná. Professor da UNESPAR/FAP. Pesquisador do GT “Territórios e Fronteiras da Cena” vinculado à ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ator e Diretor. Fundador do grupo Alameda Teatral, na cidade de Curitiba/PR.

UM PERCURSO POROSO

Ao formular as primeiras premissas para as práticas a serem investigadas no grupo de pesquisa “Corpo Singular e Ação Física: Sentido, Fundamentos”, na Faculdade de Artes do Paraná⁹¹, a questão que se antecipava como fundamental era como as ações físicas se desenvolvem a partir do corpo e suas singularidades. A partir daí, seriam levantados pressupostos que nos auxiliassem a identificar os elementos constituintes da ação física anteriores à sua formulação enquanto composição cênica, ou seja, antes da construção imediata da cena.

Desta feita, pudemos identificar alguns fundamentos que se tornaram prementes em nossa investigação e, então, servem de base para as experimentações decorrentes da busca pessoal dos participantes do grupo. Podemos destacar, neste momento de nosso processo, as imagens e a adaptabilidade da ação física que pressupõe a porosidade com a qual permeamos nossos processos criativos.

Neste trabalho, optamos por um formato de apresentação em que pesem as buscas individuais dos integrantes desta pesquisa ancorando, assim, as reflexões teóricas que seguem à prática desenvolvida no âmbito das buscas pessoais que são fundamentais nesta pesquisa. Na medida em que partimos das singularidades de cada ator/atriz para entender como a ação física se constrói no corpo, pretendemos verificar como este percurso subjetivo se manifesta fisicamente a partir do momento em que se experimentam os mesmos princípios de trabalho mas que, pelas ocorrências subjetivas características de todo processo criativo, são impregnados de outros sentidos.

Segundo Eugenio Barba (1994), pode-se ensinar a mecânica do exercício dando ao ator elementos e “bons conselhos” mas cabe a ele continuar com sua busca pessoal: esta deve ser individual e o ator deve encontrar seus próprios meios de assimilação. Neste entendimento, vemos a necessidade em desenvolver um olhar apurado em relação aos procedimentos e práticas adotados por cada ator/atriz no que diz respeito a seus processos pessoais. Como, então, pode-se organizar um espaço próprio de trabalho que atenda às necessidades pessoais e que seja, concomitantemente, já um espaço de criação?

Considerando este trabalho como uma “demonstração técnica”, procuramos delinear alguns aspectos desta busca pessoal onde as relações – entre ator/atriz e os elementos que regem ou norteiam o trabalho – são fundamentos imprescindíveis na construção de ações físicas.

⁹¹ Grupo cadastrado no Diretório de Pesquisa “Artes e Performance – Processos Criativos”, da UNESPAR/FAP. O grupo “Corpo Singular e Ação Física: Sentidos, Fundamentos” é integrado por alunos e egressos dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro: Cassiana Lopes, Cinthia Lago, Gabriel Rachwal, Isadora Terra, Janaína Fukushima, Juliana Cordeiro, Manolo Kottwitz, Natália Drulla, Patrícia Creti, Rana Moscheta e Thiago Dominoni.

O diretor polonês Jerzy Grotowski (1971) clama por um ator que possa desenvolver uma atitude que, para ser criativa, seja antes pessoal. Trata-se de construir um novo olhar, um novo entendimento sobre seu próprio trabalho.

O ator, pelo menos em parte, é criador, modelo e criação encarnados num só. Ele deve possuir pudor, pois do contrário será levado ao exibicionismo. Deve ter coragem, mas não apenas a coragem de exhibir-se – uma coragem passiva, poderíamos dizer: a coragem de um desarmado, de revelar-se. Nem aquilo que toca a esfera interior nem o profundo desnudamento do ser devem ser encarados como um mal, pois tanto no processo de preparação quanto no trabalho acabado produzem um ato de criação. Se não aparecerem facilmente, e se não forem sinais de um afloramento, mas de uma maestria, serão criativos; revelam-nos e purificam-nos enquanto *nos transcendemos*. (GROTOWSKI, 1971, pp. 199-200).

Construir um novo olhar para o trabalho pessoal representa, nesta pesquisa, preservar um espaço aberto para que as ocorrências subjetivas impregnem a busca empreendida no âmbito das pulsões de cada ator/atriz. Nesta proposição, a composição cênica acontece apenas como uma das interfaces por onde as ações físicas podem circular.

A construção imediata da cena deixa de ser um procedimento chave nas pesquisas desenvolvidas em grupo. Portanto, partimos da exploração do *espaço particular de trabalho* para o exercício das possibilidades que emergem das relações entre ator/atriz com determinados elementos constituintes da ação.

Neste exercício, surgem “células poéticas” que são, a princípio, pequenas construções de cada ator/atriz no âmbito de suas investigações que, ao serem investidas de certos elementos, ganham novas possibilidades de investigação. Assim, um movimento ganha sentido ao ser experimentado em suas distintas possibilidades.

Um quadril que pesa. Uma linha que tensiona. O ar que entra e dilata os órgãos. Algo que dissolve lenta e invisivelmente. Os olhos que miram levando a cabeça para um lugar inesperado. Um ponto no corpo que suspende e impede a inércia. Pequenas construções que trazem potência ao corpo. Desta forma, um simples movimento ganha status de ação ao oferecer um amálgama de imagens, sentidos outros.

PRESSUPOSTOS PARA A PRÁTICA: POTENCIALIDADES

A necessidade de trabalhar no espaço como potência é uma premissa que transporta uma série de questões a serem problematizadas. Nas experimentações desenvolvidas no grupo de pesquisa, buscamos a possibilidade de, a partir das pulsões de cada ator/atriz, organizar um espaço particular de trabalho que esteja estreitamente relacionado com a criação, ou seja, uma prática pessoal construída por necessidades que se convertem em intensidades e, então, possam encaminhar-se para a construção das ações físicas.

Para isso, colocam-se em perspectiva algumas práticas já há muito cristalizadas e até mesmo defasadas. Queremos olhar para algumas delas e considerar a possibilidade de atualizá-las ou ressignificá-las na medida em que se mostram superadas.

A caminhada, procedimento que, de tão comum, perdeu suas potencialidades, é aplicada aqui como uma possibilidade de criação de novas conexões. Percorrer o espaço, preenchê-lo, equilibrá-lo como um lugar onde se inserem as pulsões de cada um e as energias se conectam criando uma tessitura nova, um lugar novo. Este lugar, a sala, é tomado por um novo *topos*, uma nova percepção. Estabelecer uma dinâmica nova na caminhada. Distribuir(se) neste espaço, que é a sala, investigar esse lugar e, então, ao dar potência cria-se um espaço criativo que se constitui de elementos criativos, perceptivos e projetivos que se tornam elementos atonais em potencial.

Então surge a ação.

Antes, porém, do surgimento das ações, buscamos verificar como é possível impregnar o trabalho inicial de intensidades, ou seja, como as poéticas pessoais emergem da prática pessoal.

O aquecimento individual, em geral, tende a começar com alongamentos e espreguiçamentos que não, necessariamente, adentram um território criativo em potencial. Mas se há um estímulo sonoro, há uma tendência à criatividade: a música penetra na subjetividade do ator impregnando-o de sentidos por mais abstratos que possam parecer. O corpo começa a responder em forma de movimento e, por isso, cria. A sala se antecipa como um espaço outro, agora imbuído de novas redes conectivas, que permite a organização de um espaço particular de trabalho que apesar de ser individual só se faz possível porque é compartilhado, habitado, permeado, atravessado por inúmeras inferências daqueles que ali estão também criando seu espaço.

Surgem perguntas:

“O que preciso para me aquecer?”

“O que habita este meu espaço particular de trabalho?”

O corpo, então, responde a seu modo e timidamente:

Manhã cedo. Seja frio ou calor, é preciso despertar o corpo.

Começar com um alongamento para abrir espaços.

Transformar as energias, acionar os afetos – não os sentimentos, mas as afecções. Tocar e ser tocado. O filósofo Maurice Merleau-Ponty diz que “o pensamento é relação consigo e com o mundo tanto como relação com outrem” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 141). Por isso, acreditamos nas energias compartilhadas que circulam como possibilidade de afecção.

Esvaziar. Liberar o corpo das tensões, deixá-las “lá fora”. Ora, meu espaço particular de trabalho se constitui daquilo que sou e daquilo que trago em mim. Trazer as tensões também é entendê-las em sua potencialidade.

Converter o interno em externo. Borrarr as demarcações que insistem em separar. O espaço é compartilhado, não há delimitação. Mapear a sala, este ambiente de trabalho, mas também mapear o corpo e entender este corpo/espaço onde as ideias se manifestam e se fisicalizam.

ESPAÇO PARTICULAR DE TRABALHO

O *espaço particular de trabalho* é onde cada ator/atriz aciona suas diversas potencialidades a partir de seu aquecimento. Há uma nova topologia no trabalho do ator quando ele ocupa esse lugar autônomo e organiza um espaço de criação que se desenvolve de acordo com suas necessidades e intensidades.

É preciso esclarecer as distinções entre *espaço* e *lugar*. O professor e pesquisador Amílcar Borges de Barros (2011) fornece algumas pistas que contribuem para este novo *topos* em nossa pesquisa quando afirma que

É importante entender “lugar” como local de ocupação, enunciação, posicionamento, expansão, organização, presentificação e agenciamento óptico/háptico, e “espaço” como fissura, percurso e ponto de fuga/cego que se escapa e é reificado, que se desloca e é multiplicado pelo encontro, pelo contexto, pelas percepções e pelas interpenetrações entre observador e observado. (BARROS, 2011, p. 23).

Nesta topologia entendemos, então, o *espaço particular de trabalho* como um espaço já criativo, projetivo e expressivo onde o corpo se percepçiona através das necessidades de cada ator/atriz nas distintas manifestações físicas de elementos puramente subjetivos.

Neste processo subjetivo a percepção se torna ação. O engenheiro, filósofo e neurocientista Alain Berthoz (2001) acredita que não somos dotados apenas de cinco sentidos. Ele considera que nosso cérebro registra determinados percursos o que nos faz compreender como nossa mente mapeia nosso movimento no espaço. A essa percepção, ele denomina o “sentido do movimento”. Esta percepção encontra ressonância nos estudos do filósofo e neurocientista António Damásio (2011) quando este considera que nossas percepções mentais encontram seu modo de se manifestar através do movimento.

É aí que as imagens se manifestam como um dos elementos mais potentes constituintes da ação. Segundo Damásio, “as imagens representam as propriedades físicas [...], suas relações espaciais e temporais, bem como suas ações” (DAMÁSIO, 2011, p. 98).

As razões físicas da ação surgem na medida em que “o fluxo de imagens avança no tempo, depressa ou devagar, em ordem ou aos saltos, e à vezes o fluxo avança não em uma sequência apenas, mas em várias” (DAMÁSIO, 2011, p. 97).

Considerando que a pesquisa que ora nos referimos neste trabalho enleva o caráter dinâmico e processual da subjetividade, entendemos que os esquemas funcionais do treinamento enquanto procedimento regimentado e hierarquizado tende a ser problematizado já que

Todo organismo vivo é um potencial de alteração e instabilidade. As certezas são meramente esquemas funcionais, mecânicos, de caráter generalizado, que instauram códigos de identificação. Este “eu” multiplicado, di-ferido, trans-ferido e re-codificado distante da unidade des-articula o tempo linear e evoca imagens, pensamentos, gestos e impulsos que confrontam a subjetividade com o estabelecido. (BARROS, 2011, p. 58).

Por esta razão, as noções clássicas de “treinamento” e “técnica” são problematizadas naquilo que se refere aos procedimentos adotados. Não há mais uma separação entre o aquecimento e os exercícios específicos. Não há um desdobramento cartesiano na prática desenvolvida neste grupo de pesquisa. O tempo se desdobra no trabalho não no sentido de um desencadeamento de fatos cronológicos. O tempo não é entendido como uma sucessão de práticas que operam um procedimento puramente técnico.

Desta feita, a construção de ações se desencadeia de forma aberta e dinâmica, onde cada ator/atriz define seu próprio percurso enquanto experiencia suas possibilidades físicas e expressivas.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: Tratado da Antropologia Teatral. Tradução: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal**: Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- BERTHOZ, Alain. O Sentido do Movimento. Entrevista com Alain Berthoz por Florence Corin. Tradução: Lucrecia Silk. In: CORIN, Florence (org.). **Vu du corps. Nouvelles de danse. Bruxelles: CONTREDANSE. Périodique semestriel autonome** – hiver 2001, n. 48-49, pág. 80-93.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o Homem**. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução: Aldomar Conrado. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Entrelaçamento – O quiasma. In: **O visível e o invisível**. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliviera. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1999. Pp. 127-150
- .

GRUPO DE INTERVENÇÕES URBANAS DA FAP: PERSEGUINDO UMA AÇÃO EM CAMADAS.

Diego Baffi⁹²

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente trabalho visa divulgar à comunidade acadêmica parte dos avanços obtidos pelo *Grupo de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe* no processo de construção de estratégias de atuação e de reflexão de suas atividades na pesquisa desta linguagem artística. Como recorte temático, trataremos especificamente de uma possível leitura das intervenções a partir de suas capacidades de convite à participação dos demais sujeitos do espaço público.

Palavras-chave: intervenção urbana; arte de rua; público participativo.

⁹² Professor Assistente na Faculdade de Artes do Paraná FAP - UNESPAR, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenador do Projeto de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe.

INTRODUÇÃO

O grupo formado em torno do Projeto de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe é um grupo indisciplinar (Greiner) de pesquisa prático-teórica que no presente ano vem realizando periodicamente ações artísticas de Intervenção Urbana objetivando a investigação prático-teórica de estratégias de conformação, aplicação e posterior reflexão destas atividades. Até o presente momento foram realizadas treze ações de intervenção urbana nas cidades de Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS) que geraram reflexões e direcionaram novos projetos de atuação atualmente em desenvolvimento, além de extenso material de registro fotográfico e videográfico.

OBJETIVOS

Michel de Certeau em seu “A invenção do cotidiano”⁹³, convida a acepção de cidade como um espaço em *práxis*, só passível de ser compreendido quando em processo de mudança e apreensão pelos passantes, em devir.

A cidade assim concebida é escrita e reescrita por seus passantes e conta a cada momento a história não deste co-habitar de singularidades, mas do processo de escrita coletiva mesmo, calcada na negociação entre normatizações pasteurizadoras e inscrições sub-reptícias de subjetivação em multiplicidade.

Cada passante é co-responsável por esta escrita por processo de dupla afecção (afetar e ser afetado ao mesmo tempo) com o espaço mesmo, consigo, com as estruturas disciplinadoras do poder (Foucault) e com a quase infinita multiplicidade de processos de subjetivação em curso pelos demais passantes. Cada caminhante é escrita e escritor – ao mesmo tempo, em uma relação de dupla dependência: ele é escritor, pois é escrita e vice versa – deste espaço.

O Grupo de Pesquisa parte desta premissa, de que enquanto actantes da urbe, somos igualmente responsáveis pela sua escrita e pelos processos de fruição que ela apresenta e que toda e qualquer alteração – até mesmo a consciência desta responsabilidade – é um processo de proposição e negociação com os demais passantes, é um escrever um novo espaço no espaço público.

A partir disso o grupo pôde pensar/atuar qual espaço deseja propor no espaço público e experienciar de que forma atuar na urbe é igualmente reescrever-se enquanto escritor/escritura outra em negociação com os demais passantes/autores.

MÉTODOS

Nos últimos meses, o grupo de Intervenções Urbanas em Arte tem se reunido semanalmente para atuar e pensar suas ações no espaço público de Curitiba (PR). A

⁹³ CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer. 3. Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Passim.

partir das reflexões anteriormente apontadas, passou-se a não considerar os intervencionistas como únicos atuantes do espaço público, mas como propositores de uma forma de fruição deste espaço que pretende objetivos outros à fruições meramente utilitaristas, ou que criem 'operadores' dos espaços de poder (Foucault).

Ao não ignorar que o espaço público é um território de negociação permanente entre singularidades tanto subjetivadoras como operadoras de espaços de poder, os intervencionistas são pensados como parte do processo de escrita do espaço público, que pode, mantendo a metáfora literária, buscar *perguntas potentes* em direção a respostas que se estruturam em territórios de fruição em arte.

Antes que nos demoremos sobre alguns aspectos que permitam à conformação destes territórios cabe ainda apontar que opta-se nessa abordagem a não reprodução de estruturas de poder, ou seja, as intervenções a serem descritas esquematicamente abaixo não visam a formatação de uma nova disciplina de utilização do espaço público, mas a composição com a multiplicidade de subjetivações que trabalha no avesso dos processos unívocos e pasteurizadores.

RESULTADOS

Podemos, até agora, pensar as possibilidades de conformação de processos de construção de fruição em arte nas intervenções urbanas realizadas a partir de um resultado de três processos menores, aqui denominados 'camadas' por terem graus crescentes de mergulho na experiência.

A primeira nos remeterá a própria constituição dos procedimentos de escrita coletiva do espaço público: independente de sua pretensão artística, qualquer ação no espaço público é uma proposição de fruição em negociação com os demais pedestres / fruidores do espaço. Assim, um processo de intervenção urbana apresentará sua primeira camada de afeto na medida em que seja uma pergunta potente à alterar a forma que os passantes realizam sua alteração. Essa interação fazia-se notável, por exemplo, na intervenção 'Caminhada em Câmera Lenta', ação realizada em 27.03.2012, na qual, por uma hora, duas atrizes percorreram um trecho do centro da cidade em câmera lenta estabelecendo uma zona de afecção dos passantes que os faziam alterar suas velocidades de caminhada. Muitas vezes essa alteração de velocidade se dá pelo 'ruído' provocado pela ação do intervencionista em uma lógica mais corriqueira de utilização do espaço público e poderia ser resumida também na pergunta "Porque isso está acontecendo?" que o passante parece se fazer.

A segunda, não desdiz a primeira, mas nos parece um passo além, pois é quando surge a resposta à pergunta advinda do ruído provocado pela primeira camada. Se apresenta por uma apropriação e subjetivação da experiência, na medida em que o passante atribui sentido à experiência dentro de seu referencial, dialogando com ela com a memória e os processos emocionais e sensoriais a elas relacionados. Essa interação fez-se notável, por exemplo, na intervenção 'Protesto em Branco',

ação realizada em 29.03.2012, na qual, durante uma suposta manifestação política se expunha cartazes em branco. Durante esta ação diversos passantes, por sua vez, sentiam a necessidade de se manifestar sobre o ato afirmando, por exemplo que se tratava de um protesto “pela paz”, “contra a imprensa” ou “pelo silêncio dos inocentes”.

Para chegar a uma suposta terceira camada – a da fruição em arte – o grupo tem sentido neste momento a necessidade de buscar atingir e atravessar as camadas anteriores. Ainda não temos uma posição definida sobre esta, mas nossas experiências indicam que ela se dá no momento em que a resposta encontrada na camada anterior não dá conta da experiência de encontro, que continua mobilizando espaços de afecto, dinâmicas de atravessamento, processos de perda de si, de reconfiguração afetiva de tempo ou lugar; e estabelece a necessidade de criação de metáforas, funções poéticas e o acesso a uma experiência de lugar outro, agora em arte. Por inefável, os exemplos nos faltam. Por sensível, exemplos nos sobram. Enquanto cremos estar cada vez mais no exercício de atingi-los.

CONCLUSÃO

Os estudos até aqui conduzidos têm iluminado possibilidades de construção de estratégias de conformação de espaços de Intervenção Urbana em Arte que possam apresentar-se como perguntas potentes, que construam inicialmente respostas em subjetivação e abram possibilidades de atravessamento em arte. Os resultados demonstram que a potência de afeto da intervenção se dá em estratégias de proposição de modos de fruição singulares que construam não operadores destes modos, mas possibilitem o diálogo com sujeitos apropriadores da experiência em arte.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de Fazer. 3. Edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 28. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2004.

GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Arte, Educação e Cultura

O ENSINO DE ARTE: BREVE HISTÓRICO

Melissa de Almeida Santos Pinotti⁹⁴

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Desde que surgiu nas escolas, o ensino de arte vem sofrendo diversas mudanças, inclusive metodológicas, para contemplar a função da arte para o desenvolvimento humano. O presente artigo objetiva fazer um levantamento dos principais fatos que influenciaram o ensino de arte no Brasil, bem como as tendências e pedagogias recorrentes, sua repercussão e métodos de ensino. Almeja também explicar a importância da arte na escola e suas contribuições para o desenvolvimento pessoal dos alunos, como aprender a expressar-se, conhecer e entender o mundo. Utilizou como método a revisão bibliográfica de uma seleção de obras relevantes para o ensino de arte presente nos acervos da biblioteca da Faculdade de Artes do Paraná e da biblioteca da Universidade Federal do Paraná. Permitiu a realização de um recorte dos temas identificados como mais relevantes dos assuntos tratados pelos teóricos e conseguinte resumo dos conhecimentos obtidos. Em vista disso, conclui-se que o ensino de arte vem tentando há algum tempo se estruturar de forma a atingir seu aspecto mais significativo, porém ainda terá que lutar para conquistar, por meio de seus benefícios à educação, um lugar de reconhecimento na escola.

Palavras-chave: licenciatura; ensino de arte; breve histórico.

⁹⁴ Estudante de Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná e de Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná. melissapinotti@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como finalidade auxiliar minha formação inicial e caracterizar a bibliografia básica no Ensino da Arte por meio do levantamento realizado. Entender, como futuro educador, quais foram os aspectos mais relevantes do ensino de arte no Brasil até os dias de hoje e as dificuldades pelas quais professores de arte passam diariamente em busca da valorização da arte na escola.

OBJETIVOS

Objetiva a identificação dos livros mais importantes na graduação do licenciado em Artes Visuais a partir de pesquisa feita na biblioteca da Faculdade de Artes do Paraná e na biblioteca da Universidade Federal do Paraná. Fundamenta-se no reconhecimento de que um profissional educador de arte deve compreender e saber resgatar ideias já valorizadas anteriormente na sua área, a ponto de conseguir aplicar a suas aulas os aspectos mais importantes da arte.

MÉTODOS E RESULTADOS

Foram utilizadas bibliografias que tratassem do histórico do ensino de arte no Brasil e suas respectivas mudanças e atualizações. Para selecionar as bibliografias reuniu as obras que fossem mais reconhecidas na área de educação em arte e de fácil acesso nas bibliotecas das faculdades. Feito o levantamento bibliográfico e a leitura, resgatou os campos de maior ênfase para posterior análise. O trabalho foi efetivado com a produção de um artigo que recorta e resume os principais fatos históricos do Brasil que tratam do ensino de arte e suas adaptações.

CONCLUSÃO

Desde que surgiu nas escolas, o ensino de arte vem sofrendo diversas mudanças, inclusive metodológicas, para contemplar a função da arte para o desenvolvimento humano. É essencial que um educador saiba sobre o histórico de sua área, valorize as evoluções e mudanças e saiba utilizá-las para evoluir o aprendizado de seus alunos. O trabalho em questão levanta um apanhado geral sobre esse tema, tratando dos aspectos mais relevantes do ensino de arte no Brasil.

REFERÊNCIAS

BRASIL, 2000. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A.

IABELBERG, Rosa. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

NARDIN, Heliana Ometto; FERRARO, Mara Rosângela. Artes visuais na contemporaneidade: marcando presença na escola. In: FERREIRA, Sueli (Org.) **O ensino das Artes: construindo caminhos**. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Arte, história e ensino: uma trajetória**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FORMAÇÃO CONTINUADA EM ARTE: CONTINUAR PARA QUÊ?

Amanda Iark⁹⁵

Bruna Martins⁹⁶

Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas.

RESUMO

Para complementação acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Visuais bem como de Pedagogia e de Letras foi criado o Programa Arte em Foco, com planejamento de efetivação em 2012, tendo na carga horária cursos, oficinas e apresentações artísticas, sendo ofertada vagas para professores que atuam no Ensino da Arte do município de Palmas – Pr como contribuição de uma formação continuada. Para o programa, foi desenvolvido uma pesquisa científica para verificar as fragilidades e necessidades dos professores que atuam no Ensino da Arte e justificar a importância do mesmo.

Palavras-chave: ensino da Arte; anos iniciais do ensino fundamental; formação continuada em arte.

⁹⁵ Graduanda do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Paraná – *Câmpus* Palmas; amandaiark_ifpr@hotmail.com

⁹⁶ Graduanda do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Paraná – *Câmpus* Palmas; bruna.martins33@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Com a evidência da necessidade de professores para atuarem no Ensino da Arte no município de Palmas – Pr foi criado o Programa Arte em foco, cujo objetivo é proporcionar cursos de formação continuada aos profissionais do Ensino da Arte da Educação Básica do município de Palmas, além de contribuir com atividades complementares aos acadêmicos de Licenciatura em Artes Visuais, de Pedagogia e de Letras do Instituto Federal do Paraná.

Para que os cursos contribuam conforme as necessidades dos professores que atuam no Ensino da Arte, foi realizado um levantamento das necessidades e fragilidades dos profissionais que atuam no ensino da Arte do município de Palmas Pr, nos anos iniciais do Ensino Fundamental para justificar que a formação continuada é necessária para o sucesso da práxis.

MÉTODOS E RESULTADOS:

Para comprovar a demanda de cursos para a formação em Arte no referido município, iniciou-se uma pesquisa científica “*in loco*” com o levantamento das fragilidades e necessidades dos professores que atuam no Ensino da Arte, nos anos iniciais do Ensino Fundamental do Município de Palmas - Pr.

A abordagem da pesquisa é qualitativa, pois de acordo com Lüdke e André (1986, p. 9) “o pesquisador deve estar atento à acuidade e veracidade das informações que vai obtendo, ou melhor, construindo”.

A modalidade da pesquisa constitui um estudo de caso que conforme Lüdke e André (*apud* XAVIER, 2009, p. 44):

O estudo de caso é o estudo de um caso, seja ele simples ou específico... o caso sempre é bem delimitado devendo ter seus contornos claramente definidos no desenrolar do estudo... o interesse, portanto, incide naquilo que ele tem de único, de particular, mesmo que posteriormente venham a ficar evidentes certas semelhanças com outros casos ou situações (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 17).

As entrevistas foram realizadas de setembro a dezembro de 2011, com os professores que atuam no Ensino da Arte dos anos iniciais do Ensino Fundamental do Município de Palmas, no qual foram gravadas e transcritas. Com a análise dos dados coletados nas transcrições, houve o confronto das mesmas com as pesquisas bibliográficas.

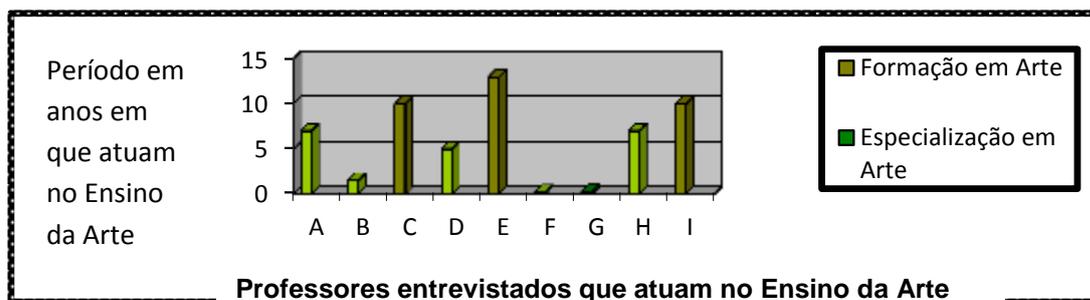
Como parte do resultado, constatou-se que a maior parte das escolas não possui professores que atuam no Ensino da Arte com formação na respectiva área (Figura 1). Os dados são alarmantes, porque, como transmitir o conhecimento de Arte aos alunos se nem mesmo se tem professores com formação na área?

Analisando a Lei Federal n. 5.692/71 que aponta a Educação Artística no currículo escolar de 5ª série a Ensino Médio como “atividade educativa” (BRASIL, 1997, p. 27; PARANÁ, 2008, p. 43; SUBTIL, 2011, p. 247), notamos que não foi levado em conta que para que o processo de construção do conhecimento em Arte se efetive é necessário profissionais que possuam tal conhecimento. Anos se passaram, leis sobre a Arte foram reelaboradas (Lei n. 9394/96 – a Educação Artística passou a denominar-se Arte; Lei nº 11.645/08 foram incluídos como elemento obrigatório a História e Cultura Afro-Brasileira e a Indígena no currículo; Lei 11.769/08 sobre a obrigatoriedade do ensino de música em toda a extensão da educação básica) e a importância do professor de Arte estar em constante formação foi ficando pouco evidente.

Ainda referente à Lei n. 5692/71 muitos dos artistas plásticos, cênicos, de desenho e de música se viram na função de educar as várias linguagens aos alunos, tentando integrar o que sabiam. Dessa maneira a qualificação dos mesmos não foi a mesma (BRASIL, 1997, p. 28).

Dentre as sete escolas em que foram feitas as entrevistas, foram catalogados nove professores que atuam no Ensino da Arte, apenas três professores possuem formação em Arte, sendo que esta não abrangia os quatro eixos da Arte.

O período em que os professores atuam no Ensino da Arte varia de no mínimo 2 meses e máximo de 13 anos. Na ilustração abaixo podemos analisar os resultados em que o profissional “E” que atua há mais tempo no Ensino da Arte nos anos iniciais do Ensino Fundamental de Palmas – Pr, possui 13 anos de experiência e formação em Arte, enquanto que o profissional “C” atua há 10 anos, mesmo não possuindo a formação na respectiva área de atuação (Figura 1).



7. Formação e período dos professores que atuam no ensino da Arte nos anos iniciais do Ensino Fundamental do município de Palmas – Pr.

Mesmo os professores formados em Arte, e principalmente os que não possuem essa formação, encontram muitas fragilidades na elaboração no desenvolvimento das aulas e apontam a falta de formação continuada específica como um dos fatores que afeta a práxis na referida área.

CONCLUSÃO

Através dos dados levantados, observa-se a necessidade da formação continuada para professores do Ensino da Arte dos anos iniciais do Ensino

Fundamental do município de palmas – Pr, e o continuar para quê, aponta nesse texto que com o mundo em constante transformação, a Arte vem sendo modificada ao longo do tempo, acompanhando sempre o processo histórico e social da humanidade, e é necessário que tais profissionais estejam sempre se atualizando, e só é possível esse estímulo com a oferta de uma formação continuada.

Assim, com os professores capacitados, o ensino-aprendizagem torna-se mais completo contribuindo para a formação de alunos mais críticos e conscientes perante o contexto sócio-histórico vivenciado.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais : Arte**. Brasília : MEC /SEF, 1997.

LÜDKE, Menga & ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

PARANÁ, Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares da Educação Básica – Arte**. Paraná: 2008.

SUBTIL, Maria José Dozza. Reflexões sobre ensino da arte: recortes históricos sobre políticas e concepções. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.41, ISSN: 1676-2584. 241 p. 241-254, mar2011. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/41/art18_41.pdf. Acesso em: 15/maio/2012.

XAVIER, Cristine Roberta Piassetta. **A prática da educação musical nas séries iniciais do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Ensino de Curitiba**. Curitiba: 2009. Disponível em: http://www.biblioteca.pucpr.br/tede/tde_arquivos/2/TDE-2009-06-26T102132Z-1205/Publico/Cristine_Xavier.pdf> Acesso em: 17/maio/2012.

ALGUNS ASPECTOS QUE INTERFEREM NA PRÁTICA DOS PROFESSORES DO ENSINO DA ARTE

Bruna de Souza Martins⁹⁷

Amanda Iark⁹⁸

Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas.

RESUMO

No *Campus* Palmas, do Instituto Federal do Paraná, o Colegiado de Artes Visuais elaborou o Programa Arte em Foco. Esse Programa busca a excelência na capacitação de Arte educadores na região de Palmas – Pr, por meio de cursos e oficinas oferecidos pela referida instituição. Para o diagnóstico das fragilidades no Ensino da Arte, estão sendo realizadas entrevistas com professores dos anos finais do Ensino Fundamental da rede estadual para, em um âmbito geral, identificar quais as fragilidades e quais as alternativas para contribuir na melhoria da qualidade do Ensino da Arte.

Palavras-chave: ensino da arte; anos finais do ensino Fundamental; Formação continuada em Arte.

⁹⁷ Graduanda do 1º período do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas; bruna.martins33@hotmail.com.

⁹⁸ Graduanda do 6º período do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas; amandaiark_ifpr@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Diante da realidade da carência de profissionais do Ensino da Arte no município de Palmas, foi criado o Programa Arte em Foco com o objetivo de proporcionar cursos de formação continuada aos profissionais que atuam nessa área, além de contribuir com atividades complementares, apresentações culturais e oficinas aos acadêmicos dos cursos de Artes Visuais, Letras e Pedagogia do Instituto Federal do Paraná.

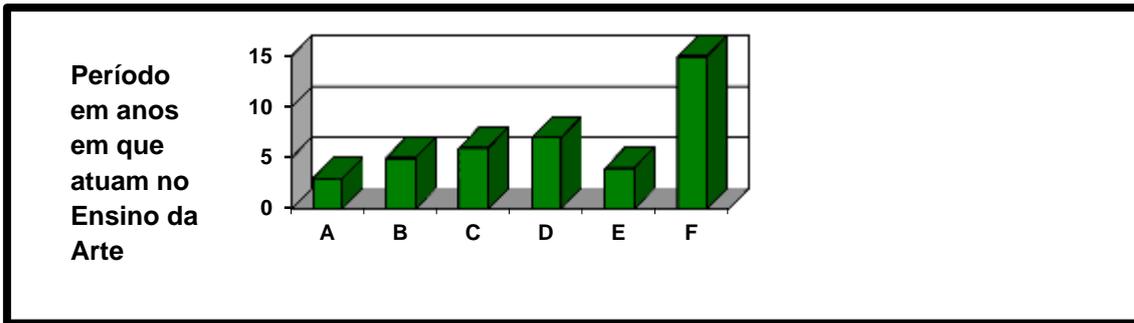
Para a efetivação do projeto, foi realizado um levantamento dos professores que atuam com o Ensino da Arte no município de Palmas, nesse estudo com o recorte nos anos finais do Ensino Fundamental, para legitimar que a formação continuada é uma necessidade real para a excelência do ensino.

Para verificar a necessidade de cursos para formação de profissionais em Arte, teve início uma pesquisa científica para o levantamento das fragilidades encontradas pelos professores que atuam no Ensino da Arte, nos anos finais do Ensino Fundamental no município de Palmas.

A pesquisa segue a abordagem qualitativa, pois conforme Chizzotti (2001, p. 79), “a abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”. A modalidade da pesquisa é o estudo de caso, que de acordo com Lüdke; André (1986, p. 18) eles “[...] visam à descoberta. Mesmo que o investigador parta de alguns pressupostos teóricos iniciais, ele procurará se manter constantemente atento a novos elementos que podem emergir como importantes durante o estudo”. sendo utilizados como instrumentos de coleta de dados a entrevista semi-estruturada e a pesquisa bibliográfica.

A pesquisa começou a ser realizada em agosto de 2011 em outros eixos de Ensino e em maio de 2012 com os professores da rede Estadual de Ensino nos anos finais do Ensino Fundamental do município de Palmas, por meio de entrevistas semi-estruturadas, gravadas, que posteriormente foram transcritas havendo o confronto das mesmas com as pesquisas bibliográficas.

Baseado nos dados que foram obtidos foi possível observar a necessidade dos professores em ter um espaço físico próprio para a disciplina (figura 1). O fato de não existir uma sala própria para o Ensino da Arte, prejudica o professor e os alunos, pois no tempo que se gasta para organizar alunos e materiais, o ensino da disciplina já deveria estar acontecendo.

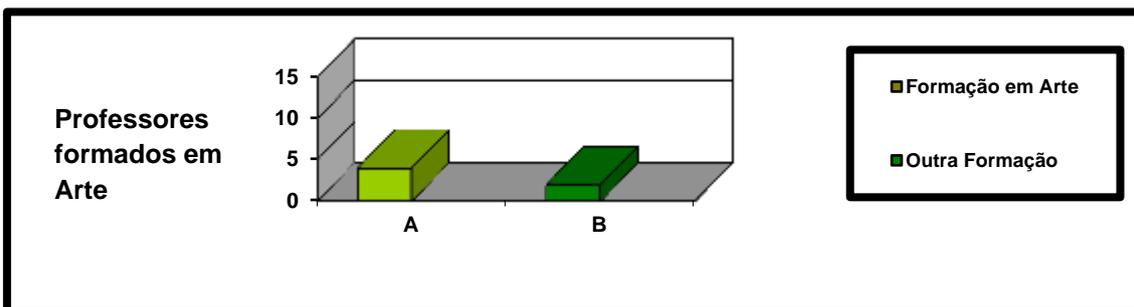


8. Professores que julgam necessário uma sala específica para Arte.

Foi possível observar também que a formação dos profissionais é bem dividida, dentre as cinco escolas em que foram realizadas as entrevistas, é possível identificar que quatro profissionais são graduados em Artes Visuais (figura 2), por isso possuem fragilidades no que se refere ao ensino dos quatro eixos, pois sua formação foi voltada apenas para um. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais são apontados os quatro eixos no Ensino da Arte (BRASIL, 1997): artes visuais, dança, música e teatro, porém, através das entrevistas foi possível diagnosticar que o eixo de artes visuais predomina na prática pedagógica. Existe a necessidade de formação continuada para auxiliar na práxis desses profissionais.

Segundo Imbernón,

A tradição de preparação dos formadores ou dos planos de formação consiste em atualizar e culturalizar os professores em conhecimentos de qualquer denominação ou tipologia. A formação continuada dos professores, mais do que atualizá-los, deve ser capaz de criar espaços de formação, de pesquisa, de inovação, de imaginação, etc., e os formadores de professores devem saber criar tais espaços para passarem do ensinar ao aprender (2010, p. 11).



9. Formação dos professores que atuam no Ensino da Arte nos anos finais do Ensino Fundamental do Município de Palmas – Pr.

Camargo afirma que a Arte é uma das formas de construção do conhecimento e da expressão e que o profissional do Ensino da Arte deve ter o domínio do conteúdo na respectiva área, apto a atuar em níveis de 1º e 2º grau possuindo também “conhecimento em educação que lhes permita compreender a escola como realidade concreta inserida no contexto histórico-social” (1994, p. 153-154).

Ainda no que se refere ao ensino dos quatro eixos, deve-se lembrar da Lei n. 9394/96, que aponta a obrigatoriedade do Ensino da Arte em toda extensão da Educação básica e a complementação com a Lei n. 11.769/08, onde discorre que “A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo”. Como professores não capacitados ou com formação superficial nessa área, além de outras, poderá cumprir a lei?

Apontadas algumas das fragilidades dos profissionais que estão atuando na área pesquisada ratifica-se a necessidade de novas opções para esses professores exercerem sua práxis plenamente.

CONCLUSÃO

Após a obtenção dos dados parciais desta pesquisa, ficam evidentes as necessidades encontradas no dia a dia desses profissionais no Ensino da Arte. Esse é o objetivo real do Programa Arte em Foco, contribuir com a formação continuada dos profissionais habilitados na área. A Arte é uma área em constante mutação e se o professor não estiver acompanhando esse movimento, seu ensino se tornará obsoleto e despreparado.

Ainda temos um caminho longo na busca de um aprofundamento no Ensino da Arte no Brasil, tanto pelas dificuldades de recursos quanto pela própria fragilidade na formação de docentes na área. Com a oferta de oficinas e cursos de formação continuada teremos profissionais com o aprofundamento maior e, conseqüentemente, alunos mais conscientes, críticos e preparados diante das transformações que a Arte sofre ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte/ Secretaria da Educação Fundamental.** - Brasília: MEC /SEF, 1997.

_____. Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Institui sobre as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: www.soleis.adv.br. Acesso em 10 de maio 2012.

_____. Lei 11.769, de 18 de agosto de 2008. Institui sobre: alteração da Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional para dispor sobre a obrigatoriedade do Ensino da Música na Educação Básica. Disponível em: www.soleis.adv.br. Acesso em 10 de maio 2012.

CAMARGO, Luís (Org.). **Arte-educação: da pré-escola à Universidade.** 2. ed.

São Paulo: Studio Nobel, 1994.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências humanas e sociais.** São Paulo: Cortez, 5 ed. 2001.

IMBERNÓN, Francisco. **Formação continuada de professores.** Porto Alegre: Artmed, 2010.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: EPU, 1986.

A ARTE CEMITERIAL COMO FATOR DE DISTINÇÃO E ETERNIZAÇÃO DO STATUS SOCIAL NO CEMITÉRIO SÃO FRANCISCO DE PAULA

Sara J. dos Santos⁹⁹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O artigo apresenta um breve histórico do surgimento dos cemitérios extramuros, também conhecidos como cemitérios secularizados, o contexto histórico em que se inserem, bem como suas relações com a sociedade que deles passa a usufruir e como a arte neles presente pode demonstrar e eternizar estas relações, não apenas sociais, como também econômicas, tendo o cemitério São Francisco de Paula como objeto central de pesquisa.

Palavras-chave: escultura tumular, cemitérios secularizados, arte cimiterial.

⁹⁹ Acadêmica da Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná.

INTRODUÇÃO

Para entender o contexto produtivo do que chamamos de arte cemiterial, ou escultura tumular, especialmente nos cemitérios secularizados, é preciso conhecer e entender pormenores do contexto social e cultural que originou este ambiente, que pôde, então, ser transformado numa espécie de museu a céu aberto. Entender a presença da arte nos cemitérios, é entender um processo onde a arte adquire uma função muito específica, onde está refletida uma intensa mudança nas relações sociais e econômicas e da sociedade.

Assim, sendo o cemitério São Francisco de Paula o primeiro cemitério extramuros da cidade de Curitiba, é nele que estão registradas estas mudanças ao longo de toda sua história. Como estas transformações são realmente mais fortes nos primeiros anos de existência do mesmo, é importante dar atenção especial ao que ainda pode ser contado por ele sobre estes tempos.

Por isso, observamos os primeiros exemplares de escultura tumular presentes naquele espaço, o contexto em que foram produzidas e as particularidades das mesmas, que podem demonstrar como o cemitério secularizado, desde seu surgimento, mostrou-se como um local onde através da arte é possível distinguir e eternizar o status social do indivíduo e sua família.

Diferentemente de outras metrópoles brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, onde surgiram rapidamente diversos cemitérios em variados pontos das cidades, possibilitando logo a possibilidade de escolha do cemitério como primeiro ato distintivo, o cemitério São Francisco de Paula abrigava todas as classes. Em Curitiba, esta distinção parece surgir, não como uma premissa mas como uma decorrência natural dos processos sociais aos quais a sociedade local era submetida. O primeiro motivo para se acreditar nisso é que, o local que hoje percebemos e foi citado anteriormente como a área mais simples do cemitério, é resultante de uma posterior ampliação, não sendo parte do projeto original. Além disso, a região que seria no início do século XX ocupada pelos mais belos conjuntos escultóricos, também começou a ser ocupada a posteriori. Por conta disso, percebendo ser a parte dianteira do cemitério a primeira a ser ocupada, e tendo ela um misto maior de estilos e elementos distintivos bastante diversificados, optou-se pela observação mais detalhada das sepulturas ali eternizadas. Optou-se, também, em virtude do objetivo do artigo, não entrevistar as famílias ou buscar informações pormenorizadas a respeito das sepulturas e conjuntos escultóricos, a fim de perceber os elementos tal como eles se apresentam ao público em geral.

Na parte mais antiga do cemitério, logo na entrada, ficava a antiga capela, onde hoje temos uma praçinha. Ali predominam os túmulos verticais e há um grande misto de túmulos muito antigos, alguns praticamente abandonados, sem nenhuma identificação, alguns muito antigos bem conservados, e um grande número de túmulos

reformados. Nota-se ali, com clareza, as duas contingências apontadas por Valladares: a pobreza que silencia a sete palmos da vala comum e do outro lado, porém com idêntica potência, o materialismo excessivo. Apesar disso, conforme observa o autor, no caso do sujeito cuja família goza de uma situação favorável à construção de um jazigo à altura de sua posição, o destino não é menos inexorável.

A perpetuidade do jazigo da família é uma quimera: depende da vigilância ininterrupta e do custeio dispendioso dos descendentes usuários depende da boa sorte em relação aos vândalos do cemitério, os ladrões de bronze, de mármore, para não falar nos ladrões de dentes de ouro...depende, até mesmo, do gosto dos herdeiros, pois nem sempre acham bonito o jazigo do vovô e resolvem moderniza-los nos materiais da moda.(VALLADARES, 1972)

Muitos jazigos encontrados na parte frontal, que notadamente outrora foram de grande destaque, encontram-se abandonados, ou passaram por reformas que descaracterizaram completamente sua forma inicial, muitas vezes demonstrando que a mobilidade social das famílias na sociedade capitalista nem sempre é ascendente.

A predominância, aparentemente, é a de monumentos verticais, com apenas uma cruz (que também aparece em diversas sepulturas mais simples). Se não foram predominantes durante as primeiras décadas de existência deste cemitério, ao menos foram, certamente, os grandes “sobreviventes” deste período. Em alguns casos, foram modificados, anexados a outras construções posteriores, até mesmo transferidos para dentro de jazigos e capelas familiares construídas no século XX. Segundo Ariés, os monumentos verticais encontram-se entre os mais antigos tipos de sepulturas, sendo inclusive anteriores aos cemitérios extramuros. Tais monumentos, em geral estreitos e altos, contam muitas vezes apenas com a cruz e uma placa de mármore padrão. Com relação às poucas esculturas que parecem de fato fazer parte do recorte espaço/tempo escolhido, podemos observar a presença de orantes, anjos e figuras femininas.

Concluindo, podemos afirmar que não é novidade que a arte e a morte possuem estreita relação, e que a mesma pode ser percebida de diversas formas, a depender da época e da sociedade que a executa. Através da arte, os povos contam ao longo dos milênios como seus contemporâneos a encaram e o destino de seus mortos.

Desta mesma forma, o cemitério secularizado caracteriza-se como um espaço onde está refletida a organização social da cidade onde se insere. Muito mais que um espaço onde a sociedade depositou (e deposita) seus mortos, também ali eterniza-se o status da família caracterizando-se como um espaço de distinção social. Tal distinção se faz possível através da monumentalidade e da presença de conjuntos escultóricos de maior ou menor valor artístico ou até mesmo da ausência dos mesmos.

Não há dúvida de que a força motriz que gerou os cemitérios extramuros tenha sido o processo de higienização, mas a maneira com que os mesmos se configuraram e a presença de tais elementos artísticos comprova a necessidade que a sociedade - ao

passar por profundas transformações estruturais que permitiram a mobilidade de classes - demonstra em eternizar sua posição e distinguir sua família entre as demais. Tal distinção se faz através da arte. E nisto ela se difere de sua função em outras sociedades onde era associada a morte, como o caso do Egito, porque adquire esta função distintiva, onde sua presença ou sua ausência por si só podem comprovar a situação econômica da família. Assim, o cemitério secularizado tornou-se um espaço onde observamos a maneira com que as classes sociais fogem da possível igualdade gerada pela morte, bem como uma fonte histórica e antropológica para que possamos entender as atitudes sociais diante da morte, que nada mais são do que um reflexo da estrutura econômica na qual esta sociedade está inserida.

REFERÊNCIAS

- ARIÉS, P. **O Homem diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982
- BOURDIEU, P. A Distinção. Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.
- BRUNEL, P. **Sculpture from Antique to Middle Ages**. London: Taschen, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil. Humanistas** – FFLCH/USP, 2002.
- CAROLLO, C.L. **Cemitério Municipal São Francisco de Paula: monumento e documento**. Curitiba: Prefeitura Municipal, Casa Romário Martins, 1995.
- FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FRANCO, C. **A cara da morte. imaginário fúnebre no relato de sepultadores de São Paulo**. 2008 -Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), PUC/SP, São Paulo.
- GRASSI, C. **Um olhar: a arte do silêncio**. Curitiba: Ed. Do autor, 2006.
- MARX, Karl. **O 18 Brumario e as cartas a Kugelmann**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- RIBEIRO, J.E. Escultores Italianos e sua contribuição à Arte Tumular Paulistana. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- SVENCENKO, N. História da Vida Privada no Brasil. Vol. 3: República: Da belle époque até a era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALLADARES, C. P. **Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros**. Brasília: MEC-RJ, 1972.

O TRABALHO DA ARTE DENTRO DA DEFICIÊNCIA MENTAL

Jéssyka Fipke¹⁰⁰

Universidade Estadual De Ponta Grossa

RESUMO

A presente pesquisa trata do desenvolvimento de trabalhos artísticos com alunos deficientes mentais da APAE de Ponta Grossa, com objetivo de verificar se essas atividades de arte estão contribuindo para o desenvolvimento cognitivo na deficiência mental. A arte deve ser considerada como uma ferramenta de análise do desenvolvimento dos deficientes mentais, usando-a para estimular o aprendizado, desenvolver potencialidades e ajudar no desenvolvimento motor e psicológico, promovendo a inclusão destes alunos no universo da arte, potencializando sua criatividade, propiciando novas oportunidades e benefícios aos alunos com deficiência mental.

Palavra-chave: artes; educação; inclusão.

¹⁰⁰ Jéssyka Fipke, acadêmica do quarto ano do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pós graduanda do curso Arte-terapia na SENSUPEG, bolsista do Programa Institucional de Iniciação a Docência – CAPES, pelo projeto de Artes Visuais da UEPG. jessykafipke@hotmail.com.

Anais do 7º Seminário de Pesq. em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, p. 164-166, jun., 2012.

A deficiência mental deve ser tratada por igual em suas possibilidades do dom artístico e em sua convivência e inserção em qualquer espaço da sociedade. Temos a necessidade de uma educação inclusiva que promova a interação e aceitação não só de deficientes mentais, mas de diversas deficiências humanas. Todo ser humano tem possibilidade de se sobressair em qualquer campo das artes e uma vez oportunizando essas pessoas, podemos nos surpreender.

Segundo Ferraz (1998), com o impacto das exposições de artistas de vanguarda no século XX, surge o interesse dos psiquiatras pelas obras artísticas modernas. A semelhança com a arte dos doentes mentais auxiliou a busca de informações para que pudessem compreender os novos movimentos. A riqueza imaginativa, espontaneidade e simbolismo dos desenhos e pinturas dos loucos, foi o que interessou artistas como Paul Klee e Max Ernst a estudar a arte dos psicóticos e recorrer ao mundo fantasioso como liberação da inconsciência. “a loucura manifestada nas expressões dos psicóticos torna-se exemplo plástico de lirismo e resposta a algumas das especulações que faziam” FERRAZ (1998, pag.31)

O presente trabalho parte do universo do ensino da arte dentro de uma instituição como a APAE, que tem por objetivo, “Promover e articular ações de defesa de direitos, prevenção, orientações, prestação de serviços, apoio à família, direcionadas à melhoria da qualidade de vida da pessoa com deficiência e à construção de uma sociedade justa e solidária no Estado do Paraná.”(com base na Missão da Federação Nacional das APAEs) e vem a ser constituída e integrada por pais e amigos de uma comunidade significativa de alunos portadores de necessidades especiais. Este trabalho trata do desenvolvimento de atividades artísticas com deficientes mentais em um grupo de seis alunos com idade de 13 anos, desta instituição de Ponta Grossa.

A importância da arte como caminho para a inclusão no mundo contemporâneo justifica o trabalho de atividades artísticas com deficientes mentais na APAE. Através das práticas artísticas em andamento com o grupo, pretende-se atingir o objetivo principal desse trabalho - investigar como a arte contribui para o desenvolvimento cognitivo de deficientes mentais.

Focado em uma metodologia qualitativa, serão aplicadas ao grupo atividades como: desenho, estudos de textura, gravura e pintura, com o intuito de perceber a importância da arte para o desenvolvimento do grupo.

Os resultados ainda não podem ser apresentados, pois a pesquisa está em andamento.

Espera-se ao término deste trabalho analisar as atividades aplicadas e poder perceber uma evolução dos participantes a partir do estímulo da linguagem artística.

REFERÊNCIAS

- ATACK, Sally M. **Atividade artística para deficientes**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- CHAKUR, Silvana, S. Interações e construção do conhecimento no deficiente mental: um estudo na pré-escola de ensino regular. Dissertação de mestrado. Campinas: INICAMP, 1994.
- FERRAZ, Maria H. C. de Toledo. **Limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos editorial, 1998.
- FERREIRA, J.R. **A construção escolar da deficiência mental**. Dissertação de doutorado. Campinas: UNICAMP, 1994.
- LOUREIRO. **A estética de uma ética sem barreiras**. Educação arte, inclusão. FUNIARTE, 2003.
- MARQUES, Luciana P. O professor de alunos com deficiência mental: concepções e prática pedagógica. Ed. UFJF, 2001.
- REILY, Lucia Helena. **Atividades de Artes Práticas na Escola**. São Paulo: Pioneira Editora, 1993.

**INVENTÁRIO DO ACERVO HISTÓRICO DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ:
ESTUDO DA LEGISLAÇÃO DO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE CANTO ORFEÔNICO DO
PARANÁ (1956-1966).**

André Luiz Teixeira Altafini¹⁰¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

A pesquisa é parte do projeto institucional que trata do Inventário do Acervo Histórico da Faculdade de Artes do Paraná, com objetivo de catalogar e analisar a documentação referente à Academia de Música do Paraná e do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico. A pesquisa tem como objetivo reunir, identificar e classificar por meio de processos de registro, os documentos e objetos que estão sob a guarda da FAP que se referem ao Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná.

Palavras-chave: inventário acervo histórico; Faculdade Artes do Paraná; legislação Canto Orfeônico.

¹⁰¹ Acadêmico do Curso de Licenciatura em Música da Faculdade de Artes do Paraná; bolsista de Iniciação Científica pelo PIC/FAP/Fundação Araucária. <http://lattes.cnpq.br/3893922788460667>.

A pesquisa tem por pretensão auxiliar na organizar do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná evidenciando a documentação referente à legislação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956-1966). A documentação referente à instituição encontra-se sobre a guarda da Faculdade de Artes do Paraná - FAP. Tal estudo se caracteriza uma pesquisa documental e histórica, buscando contribuir para um melhor conhecimento da atuação da instituição, que é considerada um dos marcos do ensino da Música no Paraná entre a primeira e segunda metade do século XX. Desta forma contribuir para o desenvolvimento do projeto Institucional do inventário do acervo histórico da Faculdade de Artes do Paraná.

A prática do canto orfeônico, preconizada por Heitor Villa-Lobos, teve seu início na década de 30 do século XX, quando o Decreto 19.890 de 18 de abril de 1931, o qual fez parte da Reforma Francisco Campos, incorporando à música através da prática do canto orfeônico a grade curricular do Curso Secundário Fundamental. Em 26 de novembro de 1942, o Decreto-Lei nº 4.993, institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro - RJ. Segundo Anália Chernavsky “o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi criado pelo Governo Federal porque o ensino dessa disciplina havia se transformado numa necessidade estreitamente identificada com a vida cultural do país”. (2003, p. 123).

No Paraná a formação dos profissionais atuantes neste ensino se deu somente a partir da Lei Estadual nº 18 de 27 de março de 1956, com o reconhecimento do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico. É importante observar que o Canto Orfeônico se expandiu nas escolas Secundárias paranaenses, e com o Decreto-Lei nº 9.494 de 22 de julho de 1946 (Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico), algumas mudanças foram realizadas. Segundo Wilson Lemos Júnior:

A avaliação tornou-se obrigatória para a disciplina de Canto Orfeônico, alterando assim a rotina pedagógica deste ensino. Para o professor havia uma nova responsabilidade, a de preparar e aplicar provas. Mas pode ter sido por parte dos alunos a maior dificuldade com as mudanças propostas na lei, pois estes passariam a ser avaliados dentro de uma matéria complexa, que privilegiava não só o desempenho teórico da disciplina, mas também o prático. (2005, p. 54).

Na separação e organização da documentação nos deparamos com o material do Conservatório Estadual utilizado para a formação de professores que iriam atuar nessa disciplina e também para o auxílio de professores que já atuavam na área mesmo sem a formação. A primeira tarefa consistiu em separar o material que fazia parte do Conservatório, do material agregado ao acervo, mas sem nenhuma relação com o Canto Orfeônico ou o ensino. Para essa seleção utilizamos o seguinte critério: materiais editados de ensino do Canto Orfeônico (Collecção Escolar, Coleção Orfeônica, Coleção de Cantos Orfeônicos, Orpheão Escolar etc.), materiais datilografados com o carimbo e/ou menção aos Conservatórios Estadual e Nacional e

materiais integrantes das listas de materiais enviados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Após esse processo o próximo passo foi a catalogação deste material. Até o momento foram catalogados 52 itens que fazem parte dos materiais editados de ensino. São na maioria partituras arranjadas¹⁰² por Heitor Villa-Lobos para serem usadas no ensino de Canto Orfeônico. Existem alguns arranjos de outros compositores como, por exemplo, Barroso Netto, Alberto Nepomuceno, Homero de Sá Barreto e Fabiano Lozano entre outros. Uma grande quantidade deste material está em um estado delicado e extremamente danificada e seu manuseio requer muito cuidado. Existem também 20 livros integrantes do acervo do Conservatório, este material já está catalogado e faz parte do acervo da Biblioteca Octacílio de Souza Braga da Faculdade de Artes do Paraná. Fazem parte ainda do acervo, fotos, relatórios, programas e conteúdo programático das disciplinas e algumas atas.

Como resultado parcial do trabalho realizado foi organizado um catálogo do acervo de partituras, bem como a fotografia de parte deste acervo. Além do arquivamento de fotografias referentes ao Conservatório, cópia dos relatórios, programas e conteúdo programático das disciplinas e algumas atas.

A pesquisa aponta questões esclarecedoras sobre a criação, trabalho, corpo de professores que atuaram e fizeram com que o Conservatório tivesse uma existência produtiva no período que permaneceu atuante no contexto em que a música foi utilizada como mecanismo educativo no paranaense. Além de toda a importância histórica como instituição originadora posteriormente a Faculdade de Educação Musical do Paraná – FEMP, que depois originaria a Faculdade de Artes do Paraná, a evidente importância como instituição criadora de um perfil e uma tradição em formar alunos licenciados em suas cadeiras.

¹⁰² Arranjador é aquele que realiza o arranjo de uma obra. Arranjo: "Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música." (Aragão, 2001, p.14).

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEMONS JÚNIOR, Wilson. **Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na Escola Secundária Pública de Curitiba (1931-1956)**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: do Autor, 2009.
- PARADA, Maurício Barreto Alvarez. **Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945)**. Revista Alceu (PUCRJ), v. 9, p. 174-185, 2009.
- CHERNAVSKY, Anália. **Um Maestro no Gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Artes Visuais

A POIÉTICA DA REPRESENTAÇÃO DE FIGURAS HUMANAS EM CENA DRAMÁTICA

André Luís Onishi¹⁰³

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

RESUMO

Este trabalho investiga o processo criativo de conceber um desenho com teor de representação cênica, de modo a imitar os desenhos quase cinematográficos das *graphic novels* (histórias em quadrinhos também chamadas de romance gráfico), realizando uma leitura desta imagem criada como teatro, analogamente à leitura que Manguel faz da pintura *Os sete atos de misericórdia*, de Caravaggio (2001). Os esboços que foram desenvolvidos são apresentados aqui como processos poiéticos, na tentativa de criar, por meio de desenho, uma cena dramática semelhante à de um romance gráfico, para discutir a pesquisa como criação.

Palavras-chave: poiética; representação; figuras humanas; graphic novel.

¹⁰³ Acadêmico do 2º ano do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá, turma 2011.

INTRODUÇÃO

Motivado pelo estudo da criação de uma história em sequência gráfica, denominada *graphic novel* e empregada pelo desenhista Will Eisner (2007), na sua obra *Um contrato com Deus*, investigo, neste texto, uma proposta inicial de pesquisa para composição de uma imagem, conferindo nela teor dramático. Parto da leitura desta como um palco teatral tal como Manguel (2001, p. 291) propõe em seu livro *Lendo imagens*, afirmando que “uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação”.

A justificativa para a aplicação do teatro nas artes visuais se dá pela minha formação como ator pelo grupo de teatro universitário da Universidade Estadual de Maringá (GRUPUTUM). Daí meu interesse em analisar este processo de criação da imagem como teatro. Portanto, este texto contém os resultados parciais deste processo poiético, abreviado no decorrer do texto para poiética.

O objetivo geral deste estudo é discorrer sobre esta poiética da representação das figuras humanas em cena dramática. Para tanto, especificamente, apresento as referências utilizadas para se chegar nesta poiética, detalho a criação dos estudos das figuras humanas e discuto os caminhos tomados no desenrolar desta poiética.

CENÁRIO

Para conceber esta poiética de representação da figura humana em cena dramática, recorri ao termo *graphic novel*, que define o gênero de histórias em quadrinhos de cunho adulto e tema complexo, impregado para distingui-las dos quadrinhos tradicionais (GIMENEZ MENDO, 2008). É possível encontrar nesse gênero a semelhança do cinema no modo com que as cenas de ação são desenhadas, similares aos enquadramentos das câmeras cinematográficas, como também as representações dramáticas dos protagonistas, seja por expressão facial ou postura corporal.

O drama que é possível presenciar no cinema tem sua origem no teatro tal como é conhecido nos dias de hoje, em que o palco é cenário para que um ator expresse ideias e intenções em um determinado momento, criando um gesto que é captado, observado e percebido pelo espectador (COSTA, 2008).

Outro desenhista que influenciou esta poiética foi Burne Hogarth. Em seu livro *O desenho da figura humana sem dificuldades*, traz esboços de figuras humanas traçados com mestria. Ele propõe a criação do corpo como uma massa no espaço, pois “tal como um escultor com barro de modelar, o artista pode ir estruturando e compondo” (HOGARTH, 1998, p. 43). Deste modo, procurei, nesta pesquisa, esboçar cinco figuras humanas em uma mesma cena para, em seguida, discorrer sobre o desenvolvimento da minha poiética.

PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de criação dos esboços foi propiciado pela imaginação¹⁰⁴ de uma cena de discussão envolvendo os cinco protagonistas da história de minha autoria. Para compor a obra, imaginei um palco para ação, uma rua no período noturno onde os cinco personagens se encontram numa discussão, sendo cada um deles direcionados por um verbo de ação, tal como num trabalho cênico. Delimitei estes verbos de ação para conseguir impor intenções na estilização das figuras humanas, de modo que elas transmitissem seu posicionamento perante a discussão retratada, a fim de encaixá-los, individualmente, na cena geral.

O primeiro esboço realizado em caneta e papel me fez sugerir, para cada personagem, os seguintes verbos de ação: *Hiena*, descontentar; *Midori*, denunciar; *Massari*, dissipar; *Alex*, provocar; e *Alan*, menosprezar. Tendo esta proposta, imaginei a cena: Midori aponta algum ato falho de Alex que, por sua vez, retruca de forma provocativa, caracterizando sua birra contra Midori. Na tentativa de dissipar esta discussão, Massari se posiciona no meio dos dois, enquanto Alan e Hiena observam a cena de modo irônico e descontente, respectivamente. Este é o contexto da cena a ser criada. A história que se passou antes desta representação e aquilo que se dará em seguida não será alvo desta investigação e nem será revelado para o observador. O que importa aqui é o trabalho para criar uma imagem que contenha o teor dramático proposto e os desdobramentos que se dão em torno deste como possíveis soluções criativas para a concepção do desenho final.

O trabalho continuou com um segundo esboço em lápis e papel, no qual imaginei aqueles verbos de ação interiorizados nos personagens, tentando, assim, obter um resultado mais limpo da imagem. Na segunda composição, as figuras humanas (e canina) foram representadas de forma mais adequada, estando mais claras as gesticulações, vestimentas e expressões faciais. No terceiro esboço¹⁰⁵ (figura anexa) acrescentei um jogo de luz e sombra à cena, propondo que a luz venha do próprio observador analogamente à leitura que Manguel (2001) faz da pintura *Os sete atos de misericórdia*, de Caravaggio. Assim, sem a luz ou sem o observador, a obra artística não se completa e a cena se apaga na sombra da noite.

Gimenez Mendo (2008, p. 52) afirma que “a luz tem o efeito prático de modelar o volume, criar a sensação de profundidade e acrescentar dramaticidade e simbolismo ao argumento representado”. Para o desenho final, não desenvolvido até a presente versão desta proposta, é requerido usar caneta esferográfica preta no lugar do lápis grafite, aumentando ainda mais o teor dramático da obra a ser finalizada e autenticada pelos olhos do observador.

¹⁰⁴ O sentido de imaginação, aqui empregado, é baseado em Ostrower (1987) no livro *Criatividade e Processos de Criação*.

¹⁰⁵ Os esboços anteriores não foram apresentados por limitações de espaço desta textualização.

CONCLUSÃO PARCIAL

Pretendi, neste texto, discorrer, sinteticamente, sobre o processo criativo de conceber uma imagem a partir de uma poética de trabalho. Além dos resultados aqui descritos, penso que este estudo está intrínseco na vontade de criar minha própria *graphic novel*. Usei deste ensejo para aperfeiçoar meu entendimento de pesquisa em arte, tentando criar uma obra artística, justificando-a de modo científico, já que uma das discussões estabelecidas no curso de Licenciatura em Artes Visuais, da UEM, é sobre a capacidade do artista-pesquisador expressar-se verbalmente sobre sua própria criação.



10. Terceiro esboço do estudo das figuras humanas.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristina. **Questões de arte**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2008.

EISNER, Will. **Um contrato com Deus**. São Paulo: Devir, 2007.

GIMENEZ MENDO, Anselmo. **História em quadrinhos**. São Paulo: UNESP, 2008.

HOGARTH, Burne. **O desenho da figura humana sem dificuldade**. Nova Iorque: Evergreen, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

A PRODUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM ARTES VISUAIS: UMA REFLEXÃO SOBRE VIDA E ARTE DO AUTOR

Letícia Tadra do Carmo¹⁰⁶

Universidade Estadual de Ponta Grossa

RESUMO

Este trabalho visa o encontro de uma identidade na produção da autora/artista, que se utiliza da linguagem da fotografia e da poética autobiográfica para a construção de suas obras durante o ano de 2012. É realizado um estudo sobre artistas contemporâneos que também trabalham a poética autobiográfica com fotografia, são estes: Eleanor Antin e Larry Clark. Além de também serem trabalhados conceitos como identidade, poética autobiográfica, fotografia e pós-modernidade.

Palavras-chave: identidade; poética autobiográfica; pós-modernidade; fotografia.

¹⁰⁶ Letícia Tadra do Carmo, acadêmica do 4º ano do curso de Licenciatura em Artes Visuais na UEPG.

INTRODUÇÃO

A necessidade deste trabalho se desenvolve em torno da construção de uma identidade como artista, por meio da pesquisa sobre a poética autobiográfica em artes visuais, onde o artista é autor e objeto de seu próprio trabalho.

Levando em conta o panorama da Arte Contemporânea, é difícil para um artista novo, criar um estilo próprio e único considerando a quantidade de informação que se encontra à disponibilidade de todos, servindo como grande fonte de influência de ideias e inspirações.

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. (CAUQUELIN, 2005, p. 127.)

O interesse por uma poética autobiográfica parte justamente do fato de que cada pessoa é diferente e vive situações singulares, portanto um trabalho decorrente da experiência pessoal, é único e extremamente significativo. Em busca de atingir estes objetivos na produção visual (ser única e significativa) é necessário pesquisa e investigação sobre a arte e o próprio ser artista.

Considerando que a sociedade mudou com o passar do tempo, o sujeito também sofreu modificações; ele modificou a sociedade e vice-versa. Durante o século XX, graças, principalmente, à globalização, o mundo passou a ter acesso, participar e discutir de forma ativa sobre movimentos sociais e questões identitárias de seu tempo, influenciando a descentralização e a crise que vive o sujeito pós-moderno - mais especificamente ocidental. O sujeito pode ser visto como uno e dividido ao mesmo tempo, porque a ideia de unicidade é mais confortável, então ele vivencia sua identidade como se esta já estivesse resolvida, mas a identidade não é algo inato, ela está sempre em processo, sendo construída com base na dualidade presente no ser humano, em sentimentos e emoções contraditórias e não resolvidas.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, [...] mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural". No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como "homogeneização cultural". (HALL, 2007, p. 75)

Este trabalho relaciona artistas que utilizam da poética autobiográfica em suas produções artísticas na pós-modernidade, que aproximam seu trabalho das pessoas por trazerem situações cotidianas com as quais elas podem se identificar. Foram escolhidos os artistas: Eleanor Antin e Larry Clark como fonte de pesquisa, embasamento e interpretação. Foram escolhidos por trabalharem com a poética autobiográfica em suas produções e também por se utilizarem da fotografia.

Utilizei-me deste trabalho para a construção e reconhecimento de minha identidade como artista, investigando e aprofundando meus conhecimentos não apenas sobre a poética autobiográfica, mas também sobre mim mesma, tendo como foco principal do trabalho as obras construídas durante o ano de 2012, em especial o material fotográfico.

Emprego a poética autobiográfica para relatar este ano de 2012, um ano de mudanças, o último de minha fase como acadêmica de Artes Visuais. Por meio de minhas produções, retrato todos os sentimentos que fazem parte da minha realidade. Mais do que uma imposição acadêmica, este trabalho significa para mim, minha definição como artista.

OBJETIVO GERAL

Proporcionar, a partir de uma poética autobiográfica, uma reflexão sobre a identidade expressa na produção fotográfica do autor, tendo como referência os artistas Eleanor Antin e Larry Clark.

OBJETIVOS ESPECÍCOS

Produzir durante o ano de 2012, por meio da poética autobiográfica, obras que proporcionem à artista o reconhecimento de uma identidade em sua produção.

Estimular o debate com relação à identidade e a própria experiência de vida.

MÉTODOS E RESULTADOS

Os métodos empregados na construção deste trabalho consistem na análise da vida e obra dos artistas estudados como base para a construção de uma poética autobiográfica, também é analisada durante o processo, a vida da própria autora/artista. A pesquisa também se faz necessária em torno da própria poética autobiográfica, da identidade e da linguagem fotográfica. Durante o processo de construção do trabalho, nota-se que a identidade da artista não está sendo construída, mas sim reconhecida em suas obras.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser

vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2007, p. 39)

CONCLUSÃO

Este trabalho ainda está em processo de construção, mas durante a análise das obras produzidas pela autora/artista é possível notar que a identidade já estava presente, porém se fazia necessário um olhar mais reflexivo para o reconhecimento de certos aspectos em comum entre as obras como a preferência por autorretratos, cores fortes, temas que retratam liberdade e efemeridade.

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ed. DP &A. 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto da arte**. São Paulo: Ed. Estação da Liberdade, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Trad. Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- ROVINA, Márcia Regina Porto. **A Poética Autobiográfica na Arte Contemporânea**. São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436288>. Acesso em 87 de março de 2012.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

PEN.TI.MEN.TOS*: PINTURA-COLAGEM

Cesar Felipe Pereira Carneiro¹⁰⁷

Faculdade de Artes do Paraná
Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Após se dedicar à pintura figurativa com motivos simples, como uma flor e um rosto humano, o artista experimenta a utilização da palavra escrita em suas obras. A poesia concreta, bem como a re-significação de ícones verbais conhecidos são artifícios explorados em seu trabalho, realizado predominantemente nas três cores primárias. Nos últimos tempos, vê-se incursionar no embricamento de várias técnicas: pintura, colagem e escrita sobre suportes alternativos, tais como papelão de caixas de pizza. A exposição promove um apanhado desse percurso, ao apresentar obras cujas feituas partiram de buscas distintas dentro da pesquisa de linguagem e da práxis do artista.

Palavras-chave: Cesar Felipe Pereira; pintura-colagem; artes visuais paranaense.

¹⁰⁷ Graduando no Bacharelado em Cinema e Vídeo na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Diretor-pesquisador na Companhia de Teatro PalavrAção da UFPR, Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Licenciado em Letras e Bacharel em Literatura pela mesma instituição.
felipecinetvpr@hotmail.com

MEMORIAL DE EXPOSIÇÃO

nem tudo é apenas o que é, à primeira vista.
muitas vezes, uma imagem deixa pistas.

"Pentimento", em uma pintura, é uma "reemersão" de uma imagem que estava encoberta¹⁰⁸. Palimpsêstica, no sentido de um pergaminho que, mesmo sobreescrito por algo novo, continua a veicular e deixar transparecer aquilo que traz/trazia submergido, no sentido daquilo que foi posto em palavras por Gérard Genette:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2005)

Desse modo, a exposição procura traçar um panorama das pesquisas do artista, em obras que relacionam a literatura – mais precisamente a palavra escrita, entendida como o elemento a provocar a primeira atenção no foco de visão do apreciador – com as artes visuais propriamente ditas, em trabalhos que utilizam suportes não ortodoxos para se veicular.

108 Pen.ti.men.to The reemergence in a painting of an image that has been painted over. In: Webster's American Dictionary.

Eis as obras expostas.



11. Título: s/t. Dimensões: 24X33cm. Técnica: pintura. Ano: 2004.



12. Título: A Vigília da Emoção. Dimensões: 30X42cm. Técnica: pintura-colagem. Ano: 2008.



13. Título: Cinema na América Anêmica. Dimensões: 57X74cm. Técnica: pintura-colagem. Ano: 2008.



14. Título: Repare. Dimensões: 40X40cm. Técnica: pintura. Ano: 2010.



15. Título: NANAP. Dimensões: 89X46cm. Técnica: pintura-colagem. Ano: 2010.

REFERÊNCIAS

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

COMO O ENSINO DA ARTE É VISTO NA ESCOLA

Vera Lucia Palhano¹⁰⁹

Universidade Estadual de Ponta Grossa

RESUMO

Este artigo tem por base as pesquisas realizadas nas escolas com objetivo de descobrir e analisar o que os alunos pensam da arte na escola. Para tanto, enfocou os aspectos históricos do ensino da Arte, as atividades em sala de aula, as observações realizadas em turmas de duas escolas públicas de periferia, para que as condições de avaliação, coletas de informações e interpretações dos dados recolhidos, atendessem às dúvidas surgidas no início dos trabalhos realizados pelos acadêmicos do PIBID na escola.

Palavras-chave: escola. arte. alunos. ensino.

¹⁰⁹ Acadêmica do 2º Ano do Curso de Artes Visuais. Integrante do Programa de Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID. Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. E-mail: verinha-palhano@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

O interesse pela “opinião” dos alunos em relação à disciplina de Arte, se deu durante a experiência em sala de aula com os acadêmicos do curso de Licenciatura em Artes Visuais participantes do programa PIBID. Durante o processo de inserção dos acadêmicos do curso na escola, foi possível perceber o interesse da maioria dos alunos do ensino fundamental pelas atividades realizadas.

A motivação para a elaboração da pesquisa se deu então, pela dúvida que surgiu quanto à visão da importância do ensino de Arte na escola por parte dos próprios alunos. Como os educandos veem esse ensino? Após o aprendizado de técnicas e linguagens, o porquê disso fica claro para eles? O primeiro desafio então, foi justamente buscar as informações que pudessem esclarecer isso e dar os subsídios necessários para uma elaboração clara e bem fundamentada nessa questão do meio educacional. O referencial teórico selecionado levou tais questões em consideração.

DESENVOLVIMENTO

Neste sentido, este trabalho enfocou os aspectos históricos do ensino da Arte, as atividades em sala de aula, as observações realizadas em turmas de duas escolas públicas de periferia, para que as condições de avaliação, coletas de informações e interpretações dos dados recolhidos, atendessem as dúvidas surgidas no início dos trabalhos na escola. O conceito final do trabalho ainda intenciona entender a relevância desse estudo para a realidade escolar encontrada.

Foram realizadas pesquisas envolvendo alunos do 6^a e 9^a ano do Ensino Fundamental, e do 1^a Ano do Ensino Médio de duas Escolas Públicas da Rede Estadual do Paraná com idade variando entre 10 e 15 anos. Através de questionários buscou-se saber:

- Qual a importância do ensino da arte nas escolas?
- O que você mais gosta nesta matéria e por quê?
- Você acha que a Arte é importante na vida das pessoas na sociedade? Por quê?

Analisando as questões acima pudemos perceber que apesar da Arte não ser prestigiada socialmente a maioria dos alunos consideram a arte importante na vida das pessoas na sociedade, por considerarem que ela traz novos conhecimentos sobre a cultura de outros povos reconhecendo inclusive, que ela é inspiração e serve como meio de expressão no cotidiano. Alguns chegaram a definir a arte como vida afirmando que ela traz um futuro melhor.

Parsons (1992) afirma que passamos por cinco estágios na compreensão da Arte: no primeiro estágio há preferência pela cor. O segundo estágio é o da beleza e do realismo, onde o que domina é o tema. O terceiro estágio valoriza a criatividade,

originalidade e o sentimento. O quarto é o estilo da forma e o quinto da autonomia onde se julga conceitos e valores das obras de arte. Considerando a teoria dos cinco estágios citados acima, vimos que a maioria dos alunos entrevistados atingiu até o terceiro estágio. Pois a citação do sentimento, da criatividade e das cores foi muito recorrente. Poucos alunos demonstraram ter atingido os dois últimos estágios.

CONCLUSÃO

Pistrak (1981) e Freire (1983) partem da realidade social. Vigotski (2003) ensina que “a criança já traz as marcas e saberes experienciais aprendidos mas não possui conhecimento científico”. Essas teorias foram confirmadas pela pesquisa realizada na escola. Pois a maioria das respostas demonstrou que apesar de ainda integrarem o Ensino Básico e terem pouco conhecimento científico, já demonstram que têm experiências sobre a arte trazidas de sua realidade social. Vários alunos manifestaram o seu conceito de que a arte é para todos. Sabemos que, embora deveria ser uma realidade, isso é uma visão idealizada. Pois a arte ainda é restrita à algumas camadas mais privilegiadas social e culturalmente.

Por fim cabe a questão: para que serve a arte? De acordo com Katia Canton “ podemos dizer que a arte provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo.” “ A arte precisa ser repleta de verdade, precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, de tempos e espaços”.

REFERÊNCIAS

- CANTON, Katia. José Rufino e a Memória. In: Katia Canton: **Tempo e Memória. Temas da Arte Contemporânea**. Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, p.12. 2009.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- PARSONS, M. **Compreender a arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- PISTRAK. Fundamentos da Escola do Trabalho. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- VIGOTSKY, L. S. **A imaginação e a arte na infância** (Ensaio Psicológico). Madrid: Akal Bolsillo, 2003.

ONTEM, HOJE, AMANHÃ EM CONSTRUÇÃO: A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO PROCESSO

Diego Alexandre Divardim de Oliveira¹¹⁰
Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG

RESUMO

A imagem ótica de Ponta Grossa, pelo espectador será estabelecida com a interação da imagem do passado com a imagem do presente da cidade. A construção do amanhã será o resultado da influencia do passado com as intervenções do presente. Assim abrindo espaço para todo o processo histórico e a crítica. O objetivo da justificativa, O qual remete a reflexão popular cultural local, que teoricamente, resultará numa inferência que se exterioriza, baseia-se em ideias que defendem a importância do conhecimento, da interação da sociedade em geral e não restritamente as elites privilegiadas, sejam elas social ou intelectual. A percepção de presente e passado se evidenciará com a arte digital, que possibilita a conjunção de duas épocas, presente e passado, construindo o contemporâneo. Neste contexto a imagem é simbólica, a sua ideia não é explícita, possibilitando reinterpretações por parte do espectador.

Palavras chave: arte; contemporânea; digital; fotografia; memória.

¹⁰⁹ Acadêmico do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG; Bolsista PIBID – CAPES – UEPG

MEMORIAL DE EXPOSIÇÃO: INTRODUÇÃO

Um projeto de arte digital, contemporâneo, que proporcionará ao espectador a imagem ótica de Ponta Grossa antiga conjuntamente a Ponta Grossa atual, estabelecendo desta maneira, uma interação entre o passado e o presente, construindo o amanhã.

A imagem de ontem, interagindo a de hoje, subjetivo todo o processo histórico e a crítica.

As paisagens mudam, há vida, nada está estagnado, reflexo da sociedade que vive a era da informação, quando a diferença entre construção e desconstrução está no ponto de vista.

Este projeto justifica-se por se tratar de arte contemporânea histórico-crítica. Assim, o objetivo da justificativa, o qual remete a reflexão popular cultural local, que teoricamente, resultará numa inferência que se exterioriza, baseia-se em ideias que defendem a importância do conhecimento, da interação da sociedade em geral e não restritamente as elites privilegiadas, sejam elas social ou intelectual.

ARTE, SOCIEDADE E CONTEMPORANEIDADE

Com o fim da alienação que afastava o artista da experiência comum e que só produzia uma arte elitista, para museus ou a uma preciosidade rarefeita, isto não caracterizando uma subtração de valores, mas expandindo as possibilidades de uma liberdade de expressão (CHIPP, 1996).

O artista estando em contato com a sociedade, com o contexto histórico-social, produzirá em favor do conhecimento da realidade onde está inserido, há uma responsabilidade social, a qual não deve ser ignorada.

Esta responsabilidade aproximará o artista dos seus contemporâneos e da sociedade porvindoura (CHIPP, 1996).

No discurso de abertura do Salão de Arte Alemã de 1937, Adolf Hitler afirmava que a arte elitista e pseudocríticos, seriam banidos da Alemanha, pois a arte deveria ser para o povo e este é o que deveria ser o seu juiz (CHIPP, 1996).

Verificam-se, neste trecho, algumas idéias em relação ao papel social da arte, nota-se a preocupação daquele artista e governante, em relação à democratização da arte. Suas manobras como governante, neste trabalho, não serão julgadas. Em relação ao julgamento artístico, a crítica de arte, sabe-se que sem conhecimento não há como se fazer julgamento, o que impossibilita o vulgo de fazê-lo, se assim procede, o faz sem fundamentação.

Neste contexto, o artista instigará o vulgo a inferir na cultura local, não haverá uma imposição por parte daquele, mas o conhecimento cultural poderá se iniciar com

a reflexão popular da cultura local, para que isso proporcione um conhecimento tanto mais abrangente em relação à arte (CHIPP, 1996).

A arte contemporânea foi considerada pela primeira vez no século XX, nos Estados Unidos da América, mais precisamente após a segunda guerra mundial, mas é reflexo de transformações que se iniciaram no início do século (CHIPP, 1996).

Hoje, existe um individualismo na arte, ocasionando desta maneira uma diversificação de teorias contemporâneas, não havendo assim uma que seja consensual (CHIPP, 1996).

Nota-se que a literatura e as teorias contemporâneas estão sempre obsoletas, pois vivemos a época da globalização, da agilidade, nesta a rapidez como as informações circulam tornaram a sociedade muito mais exigente em relação a tudo e na arte não poderia ser diferente. Hoje muitas exposições são virtuais, artistas produzem e no mesmo momento, ou logo em seguida, o expectador tem acesso.

A arte contemporânea esta em pleno processo, não esta estagnada, o que se fez ontem, não se faz hoje, embora as marcas do passado sejam subjetivas.

Esta vivacidade presente é mais rápida que a produção literária, o que lemos hoje é de ontem.

Com base na idéia de Nelson Brissac Peixoto (2004, p.267) onde diz em relação à obra de Anselm Kiefer – *Lilith* (1987/1989) que a *“visão desconcertante que parece confundir superfície e profundidade, presente e passado, nos dá a inequívoca sensação de que olhamos São Paulo”*. O que neste contexto trata-se desta capital.

Para a obra que se dará esta percepção de presente e passado se evidenciará com a arte digital, que possibilita a conjunção de duas épocas, presente e passado, construindo o contemporâneo.

Até mesmo a degradação das construções que constituem as cidades, o antigo impermanente constitui o atual, há uma convulsão na degradação (PEIXOTO, 2004).

Para o autor há uma fugacidade na modernidade, isso faz com que a idéia de antiguidade esteja em voga. Isto se evidencia, como já citado, em relação à arte contemporânea e a literatura.

A dificuldade de se projetar arte contemporânea esta na hora de passá-la ao papel, pois até que isso se faça a idéia já esta obsoleta, não caracterizando a contemporaneidade construída. A arte contemporânea é marcada por essa defasagem.

ARTE CONTEMPORÂNEA

A sociedade esta sendo bombardeada por um número sempre crescente de obras de arte e por informações de várias espécies e meios de divulgação, em meio a

tanta coisa o espectador tentar julgar ou na sua incapacidade tenta apenas se encontrar (CAUQUELLIN, 2005).

Este numero sempre crescente de informações, o qual a cultura também faz parte, resultante de uma época em que a facilidade de comunicação em um baixo período de tempo, propiciou este quadro do qual a autora faz uma reflexão na citada afirmação.

A arte contemporânea é aquela que esta acontecendo, há uma simultaneidade, o aqui-agora, como certeza sensível, não pode ser captado diretamente (CAUQUELLIN, 2005).

Esta afirmação reafirma o que já fora exposto neste trabalho, que o agora, quando nomeado ou teorizado, já deixou de sê-lo, já é passado.

O passado também se reflete no contemporâneo, como Cauquellin (2005, p.17) afirma:

É provável que estejamos saturados de certas idéias recebidas que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes status aos quis a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da história. A idéia, por exemplo, de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação: velha noção de progresso, que, embora em geral contestada no domínio da arte, prossegue perseverantemente seu caminho (como prova: as vanguardas, a noção de progressão), a idéia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o exilado da sociedade).

A influência do passado é evidente na contemporaneidade, mas para que a produção do agora seja compreendida é preciso se desvencilhar de tudo que obsta a compreensão do momento presente.

Dando continuidade a reflexão Cauquellin (2005, p.132), manifesta-se da seguinte maneira:

Rupturas numerosas, falhas profundas impossíveis de ser atribuídas a algum precedente. Causalidade em perigo. E contudo, há bom numero de ligações com o ambiente sociopolítico, possibilidades de isolar “pacotes” de expressão. Em outras palavras, possibilidade de apreender sequencias condicionadas pela unidade de um problema. Uma vez satisfeitos os dados do problema, abrir-se-ia então outras serie de questões, independente da primeira: as normas mudam, os conceitos devem novamente ser questionados e teorizados. É o caso da arte atual: para um historiador conseqüente, trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. As noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não tem mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna. A noção de sujeito, já criticada no campo das ciências sociais, torna-seproblemática, ou seja, precisa ser problematizada; depois dela, a da intenção, considerada, depois de Wittgstein e da filosofia analítica, uma simples jogada inicial: uma proposição de linguagem, sem conteúdo secreto. Intenção e realização são uma única e mesma coisa. Os estados sucessivos da realização são testemunhas de um propósito ou de uma direção cuja forma não é possível

adivinhar antes de o processo ter sido concluído. Contrariamente à idéia recebida, a intenção só é discernível a posteriori.

Pode-se constatar que todo esse processo que a arte contemporânea se dá, sua velocidade, o papel do artista nesta conjuntura, seu processo criativo, propiciam um estado de dificuldade a crítica e aos historiadores da arte.

A arte contemporânea para Cauquellin (2005, p.161), é:

A arte contemporânea é mal apreendida pelo público, que se perde em meio aos diferentes tipos de atividade artística, mas é, contudo, incitado considerá-la um elemento indispensável à sua integração na sociedade atual. Aonde quer que se vá, não importa o que se faça para escapar, a arte esta presente em toda parte em todos os lugares e em todos os ramos de atividade. Querendo-se ou não, a sociedade tornou-se uma “sociedade cultural”. No nível artístico, as conseqüências são tão perturbadoras quanto a confusão que se opera no espírito público.

R.G. Collingwood, sintetiza de maneira muito breve e concisa a afirmativa acima quando afirma que, não há uma dicotomia entre arte e vida, uma nada é sem a outra (RIDLEY, 2001).

Enfim, hoje se cria, vive-se a arte contemporânea. Há uma considerável dinâmica criativa.

CRIATIVIDADE E PROCESSO CRIATIVO

A criatividade é um paradoxo, sua concepção ainda é incompreensível, para a ciência e muitas teorias existem que objetivam explicá-la.

Sobre a criatividade Margaret A Boden (1999, p.80) diz que:

A criatividade é um quebra-cabeça, um paradoxo, para alguns um mistério. Inventores, cientistas e artistas raramente sabem como suas idéias originais surgem. Citam a intuição, porém não sabem como funciona. A maioria dos psicólogos tampouco sabe nos contar muito a respeito dela. Além disso, muitas pessoas supõem que nunca haverá uma teoria científica da criatividade, pois como poderia a ciência explicar novidades fundamentais? Como se tudo isso já não fosse suficientemente desencorajador, o caráter aparentemente imprevisível da criatividade parece excluir qualquer explicação sistemática, seja ela científica ou histórica.

Essa que talvez seja uma factual incapacidade de estabelecer o conceito fundamental da criatividade proporciona teorias e conceitos muitas vezes imateriais, como o exemplo da inspiração que para muitos é de origem divina, extra-humana.

Alguns teóricos defendem a idéia de que a idéia criativa seja resultante da combinação de idéias, experiências vividas, que em determinado momento se combinam e propiciam a formação criativa. Mas ignoram como se dá a combinação original (BODEN, 1999).

Essa afirmativa é associada a exames psicológicos, os quais revelam que as experiências vividas do sujeito também contribuem para o processo criativo.

A diferença entre uma idéia original e uma idéia genuinamente original esta na capacidade de julgamento, para aquela há sistemas/regras estabelecidos, nesta não (BODEN, 1999).

Verifica-se que existem mais nuances nas ideais, as quais fazem parte do processo criativo.

Ato criador e racionalidade caminham juntos, a sua percepção depende da capacidade de julgamento do sujeito em relação às experiências vividas (Ostrower, 2010).

Fayga Ostrower (2010, p.9) concorda com a idéia de que as experiências são fatores que contribuem para a criatividade, também diz que:

Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escape, sentimos perfeitamente que há um nexo [...] O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas.

A criatividade, o processo criativo é apuro ao julgamento.

A idéia, criativa, estabelecida, restaura a memória pontagrossense, a qual se dá em função da história de Ponta Grossa PR.

IMAGEM E MEMÓRIA

A memória social na contemporaneidade estaria, além da cabeça dos sujeitos, mas também inteiramente e naturalmente presente nos arquivos das mídias (DAVALLON, 2010).

Além da questão dos arquivos de memória, como a mente e as mídias o autor propõem uma reflexão em torno da distancia existente fato e memória, com relação aos registros históricos. Quando coloca que o registro é uma reprodução de um fato.

Assim chegam-se as reflexões de Walter Benjamin, publicadas em 1955, em torno da obra de arte e a reprodutibilidade técnica, quando levanta as questões da aura.

O estado presente da obra constitui a sua autenticidade (BENJAMIN, 1955).

Esta afirmativa serve para os fatos históricos registrados, por meio da fotografia e de outros meios. Uma fotografia histórica transmite uma impressão, uma idéia, do que estava acontecendo no momento em que foi registrada pelo fotografo, o fato em si só poderia ser apreciado naquele momento pelos sujeitos que o presenciaram.

Jean Davallon (2010, p.25) utiliza o conceito de memória proposto por M. Halbwachs, o qual caracteriza a memória como *“o que ainda é vivo na consciência do grupo para o indivíduo e para a comunidade”*. Fatos, acontecimentos que de alguma forma marcam a história, formam a memória social, a memória coletiva.

A imagem intervém significativamente no estabelecimento de uma forma de memória societal, própria, contemporânea, social. É a relação que se instaura entre a *“memória interna”*, situada nos membros do grupo, e a *“memória externa”*, situada nos objetos culturais (SAVALLON, 2010).

Neste contexto a imagem é simbólica, a sua idéia não é explícita, possibilitando reinterpretações por parte do espectador.

IMAGENS DA MEMÓRIA PONTAGROSSENSE: METODOLOGIA

Para construir as imagens que formam este projeto, foi necessária uma pesquisa e compra das fotografias antigas de Ponta Grossa, do acervo do Foto Elite nesta cidade. O próximo passo, neste processo, foi a captura fotográfica da mesma paisagem, no mesmo ponto onde o fotógrafo as capturou naqueles idos tempos, agora pelo autor.

Com as duas imagens, de ontem e de hoje, o passo a ser seguido se deu com o auxílio da Suíte de Aplicativos Corel, que viabilizaram a interação das épocas. Onde o recorte de uma característica, que permaneceu em cada paisagem foi colado sobre a paisagem antiga, ressaltando a característica escolhida, atual e em cores, na fotografia em branco e preto.

A soma da imagem antiga (preto e branco) a atual (colorida), de Ponta Grossa, como já comentado restaura a memória pontagrossense, a qual se dá em função de sua história.

OBRA

Arte digital, fotográfica, em papel sulfite laminado, com acabamento tipo banner, medindo 80cm x 100cm. Executada em 2011.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. DAVALLON, Jean. **Papel da Memória**. São Paulo: Pontes Editores, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. 1955.

BODEN, Margaret A. **Dimensões da Criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANGE, Francisco Lothar Paulo. **Os Campos gerais e Sua Princesa**. Curitiba: Copel, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PINTO, Elisabete Alves. **Ponta Grossa: um século de vida**. Ponta Grossa: Kugler Artes Gráficas Ltda, 1983.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Cinema e Vídeo

O REALISMO SOCIALISTA NO CINEMA: O CINEMA COMO FORMA DE DIFUSÃO DO IDEAL STALINISTA

Weverton Alexander de Aguiar¹¹¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

A pesquisa busca compreender a representação da estética do Realismo Socialista, como idealizada pelo correligionário de Stálin - Andrei Jdanov, em filmes soviéticos na década de 30. Três filmes são analisados de acordo com seu conteúdo e estética ("Okraina", de Boris Barnet, 1933; "Groza", de Vladimir Petrov, 1934; e "Chapaev", de Georgi e Sergei Vasilyev, 1935), buscando compreender a forma de representação do povo como herói coletivo, do trabalho e da solidificação da ideologia socialista no regime soviético.

Palavras-chave: cinema; cinema soviético; realismo socialista; stalinismo.

¹¹¹ Bacharelado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná, atualmente cursando o Sexto Período.

INTRODUÇÃO

Desde a consolidação do regime soviético, após a Revolução Bolchevique, o cinema ocupou posição de destaque na nova sociedade que ali se instaurava. O próprio chefe de Estado russo, Vladimir Lenin, reconhecia o valor de destaque que as artes tinham como formação de uma nova massa intelectual alinhada aos ideais revolucionários. “A afirmação de Lênin de que o cinema (assim como o teatro) podia levar um povo a mudar seu modo de pensar era lembrada constantemente e procurava se confiar às classes populares a defesa do cinema nacional¹¹²”.

Após a morte de Lenin, Stálin assumiu o posto de secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, e uma política de Estado para a estética artística e comercial foi implantada na década de 30, o Realismo Socialista. Assim, os órgãos e estúdios soviéticos responsáveis pela produção cinematográfica – como a *Lenfilm*, *Mosfilm*, *Gorky*, etc. - começaram a produzir inúmeras obras de acordo com a estética proposta pelo regime.

Destaca-se na nova estética a representação do povo soviético como herói coletivo, a importância do trabalho para a construção de uma nova sociedade – inspirada pelo manifesto futurista de Marinetti, e da reafirmação dos valores revolucionários.

OBJETIVOS

A pesquisa visa compreender elementos em comum de três filmes do período do Realismo Socialista, sendo estes: “Okraina”, de Boris Barnet, 1933; “Groza”, de Vladimir Petrov, 1934; e “Chapaev”, de Georgi e Sergei Vasilyev, 1935. A análise dos filmes se deu em relação a sua forma – buscando semelhanças de acordo com as teorias da linguagem cinematográfica¹¹³ e seu conteúdo – buscando a representação dos personagens, a retratação do trabalho e os ideais revolucionários e a associação entre os elementos analisados nos filmes supracitados, que por sua vez são de três diferentes temáticas e órgãos/estúdios responsáveis.

MÉTODO E RESULTADOS:

Para a análise dos filmes quanto à sua forma, foram utilizados conceitos da linguagem cinematográfica de acordo com o modelo histórico soviético, como proposto por Sergei Eisenstein nos seus livros “*A Forma do Filme*” e “*O Sentido do Filme*”, em relação às teorias de montagem e *mise-en-scène*, buscando aqui referências às teorias soviéticas cinematográficas que antecederam o período do Realismo Socialista, como respaldo histórico para a criação fílmica do período.

¹¹² Neo-Realismo Italiano. In: FABRIS, M. **História do Cinema Mundial**. 1ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2006. P.194.

¹¹³ EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. 2ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed, 2002.

Para a análise dos filmes quanto ao conteúdo, houve a problematização da questão lançada no livro *“Stalinist Cinema and the production of History Museum of the Revolution”*, de Evgeny Dobrenko:

O metagênero do cinema Stalinista não foi os filmes históricos-revolucionários (que atingiram seu auge na metade dos anos 30), mas precisamente os filmes biográficos. No centro destas biografias poderia haver líderes da revolução e czares, figuras engajadas nos “movimentos de libertação nacional” e líderes de “movimentos populares”, escritores e compositores, cientistas e comandantes militares. Nos anos do pós-guerra, os filmes biográficos obtiveram praticamente um monopólio diante das telas Soviéticas. Por que os filmes históricos Soviéticos invariavelmente se tornavam biografias? Por que particularmente eles ocuparam um lugar de destaque em relação aos gêneros das narrativas históricas? Qual, finalmente, é a natureza e a função da biografia no projeto político-estético Stalinista?¹¹⁴

De acordo com a metodologia adotada, nota-se que a forma dos filmes em análise distancia-se da forma revolucionária proposta por Eisenstein em relação à montagem, aproximando-se mais do modo clássico norte-americano proposto por D. W. Griffith – e também experimentado anteriormente no cinema da União Soviética com Vsevolod Pudovkin, com montagem paralela e contínua, ao contrário das montagens métrica, tonal/atonal e intelectual defendida pelo cineasta/teórico soviético.

Nota-se em relação ao conteúdo a valorização e triunfo final do protagonista, nos padrões clássicos da jornada do herói, assim definida posteriormente pelo estudioso Joseph Campbell. A edificação de um personagem inserido em um determinado período da história russa (seja no império ou na revolução) demonstra a superioridade do homem soviético diante das atribulações externas. O caráter biográfico contido em seus filmes serve, majoritariamente, para a criação de mitos e heróis nacionais. O sucesso e aceitação popular de “Chapaev” ajudaram a consolidar um ideal de heroísmo na população soviética que começava a se consolidar em cidades após o período imperial onde a vida era majoritariamente rural¹¹⁵.

CONCLUSÃO

Conclui-se então que o cinema do Realismo Socialista servia para consolidar a imagem de um novo homem soviético, que começava a se formar nas cidades e que o trabalho industrial começava a refletir nas telas a nova realidade dos cidadãos civis do novo regime.

Mesmo com o detrimento da revolução formal, como pregada pelos pioneiros do cinema Soviético como Eisenstein, Dziga Vertov e Lev Kuleshov, mas sim mais

¹¹⁴ DOBRENKO, E. *Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution*. 1ª Ed. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd. 2008.

¹¹⁵ DOBRENKO, E. *Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution*. 1ª Ed. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd. 2008. P.10.

clássica como experimentada na própria União Soviética por Pudovkin, de acordo com o sistema americano consolidado por D. W. Griffith, o cinema soviético se destacou entre a população local pela construção de mitos, linguagem simples e representação biográfica do novo homem soviético, que através da migração para as cidades, oposição ao antigo regime imperial e trabalho nas indústrias serviria como pilar para a construção de uma nova nação futurista e avançada.

REFERÊNCIAS

DOBRENKO, Evgeny. **Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution**. 1ª Ed. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd. 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 1990.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **A História do Cinema Mundial**. 1ª Ed. Campinas, SP: Papyrus. 2006.

ZHDANOV, Andrei. **Soviet Writer's Congress: The Debate on Socialism Realism and Modernism**. 2ª Ed. Inglaterra: Lawrence & Wishart. 1977.

CHAPAEV. Direção de Georgi Vasilyev & Sergei Vasilyev. St. Petersburgo, Lenfilm, 1935. Som, Legendado (Inglês), P&B, 35mm.

GROZA. Direção de Vladimir Petrov. St. Petersburgo, Kino-Fabriki Soyuzfilm, 1934. Som, Legendado (Inglês), P&B, 35mm.

OKRAINA. Direção de Boris Barnet. Moscou, Gorky Film Studio, 1933. Som, Legendado (Inglês), P&B, 35mm.

A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DE JOANA D'ARC

Lucas de Castro Murari¹¹⁶,
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho busca uma análise comparativa da representação de Joana D'Arc em dois filmes sobre a personagem. A análise percorre o caminho estético de obras distintas entre si, porém, com o mesmo enfoque transcendental. A presente pesquisa busca explicitar características específicas de cada um dos filmes e seus pontos divergentes.

Palavras-chave: Joana D 'Arc; transcendental; Dreyer; Bresson.

¹¹⁶ Crítico de cinema e pesquisador, graduando em Cinema e Vídeo pela (FAP-CINETVPR). É professor de história e teoria do Cinema. Atualmente leciona no Espaço de Arte – Curitiba.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é uma análise comparativa de dois filmes realizados por cineastas distintos sobre a mesma personagem – Joana D’Arc. Tomando como base as obras *A Paixão de Joana D’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1929) e *O Processo de Joana D’Arc* (Robert Bresson, 1962), a seguinte pesquisa apresenta os traços estéticos de cada uma das obras e explicita suas divergências. Toda a filmografia de Dreyer é baseada em obras de ficção ou peças teatrais, exceto “*A Paixão de Joana d’Arc*”, que foi inspirado nos manuscritos oficiais do julgamento. Já o “*O Processo de Joana D’Arc*”, de Robert Bresson faz parte de uma espécie de tetralogia da prisão, ao lado de “*Diário de um Pároco de Aldeia*”, “*Um condenado a morte escapou*” e “*Pickpocket*”.

OBJETIVOS

Examinar os filmes propostos e relacionar suas diferenciações no campo estético.

MÉTODOS E RESULTADOS

A pesquisa acadêmica “*A Representação Fílmica de Joana D’Arc*” se pautou em duas importantes obras da história do cinema para mostrar a complexidade e heterogeneidade de Joana D’Arc, ícone da religião católica e Santa Padroeira da França. Os filmes utilizados como referência foram “*A Paixão de Joana D’Arc*”, realizado em 1928, por Carl Theodor Dreyer e “*O Processo de Joana D’Arc*”, produção francesa de 1962, dirigida por Robert Bresson. Ambos os cineastas possuem traços em comum em suas respectivas filmografias. A questão mais presente é a apropriação de temas de cunho religioso e a abordagem epifânica dos conteúdos.

No estudo sobre a obra do realizador dinamarquês foi utilizado o livro *The Films of Carl Theodor Dreyer*, de David Bordwell. O autor se atém a aspectos do sistema representacional escolhido por Dreyer, realçando como o estilo do diretor é calcado no poder das imagens e em novos tratamentos de linguagem na época de sua feição. Bordwell discorre sobre a importância da fragmentação do quadro, do olhar subjetivo da atriz/personagem imposta pelo diretor e de como o diálogo textual tem uma forte significação no decorrer da narrativa. Outro livro utilizado na pesquisa sobre “*A Paixão de Joana D’Arc*” foi *Religion and Film, an Introduction*, escrito por Melanie J. Wright. Na presente pesquisa foi referendado aspectos que a autora escreveu sobre o contexto cultural e religioso da obra e como se deu a recepção do filme.

Para o estudo de “*O Processo de Joana D’Arc*”, a bibliografia escolhida foi *Robert Bresson, a Passion for Film*, de Tony Pipolo e *Bresson ou o Ato Puro das Metamorfoses*, escrito por Jean Sémolué. Robert Bresson é um realizador bastante radical e algumas de suas opções estilísticas se destacam. Foram buscados no filme e na bibliografia, elementos específicos dessa cinematografia bressoniana, como, por

exemplo - o método de atuação da protagonista, o estilo minimalista e a escolha do texto original do processo. Por mais que ambos os filmes tenham o mesmo espírito de tratamento da personagem, a análise explicitou divergências entre suas representações.

CONCLUSÃO

Ambos os filmes se pautaram no texto original de Joana D’Arc na concepção de seus roteiros. Dentro dos aspectos narrativos, tanto o filme de Dreyer, quanto o de Bresson apresentam o mesmo enfoque de enaltecimento histórico-religioso da personagem, relatando o processo final de sua vida e canonizando-a em seu desfecho. No entanto, os aspectos formais dos filmes são díspares. Em “A Paixão de Joana D’Arc”, o realizador optou por uma abordagem enclausurada da personagem em quadros fechados, explorando essa proximidade com intuito de realçar detalhes do rosto da atriz (Maria Falconetti). Essa metodologia de direção é bastante ligada ao teatro, isto é, a expressão da máscara, o controle absoluto sobre a musculatura facial. Por meio desse importante recurso, Dreyer estabeleceu um vínculo de identificação da personagem com o público, destacando o sofrimento e a sensibilidade da personagem com o mote narrativo.

Já a linguagem de “O Processo de Joana D’Arc” é um bom exemplo do radicalismo de Robert Bresson. Em um de seus aforismos, extraído de seu livro *Notas Sobre o Cinematógrafo*, o cineasta francês afirma:

Nada de filmes de história, que pareçam “teatro” ou “farsa”. (Em O Processo de Joana D’Arc, eu tentei, sem fazer “teatro” ou “farsa”, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica.)

Seu pensamento teórico é coerente, sendo possível ver suas aplicações em seus próprios filmes. Mais do que fazer considerações sobre sua visão fílmica, Bresson apontou questões referentes ao cinema em geral. Sua ideia sobre o meio é bem particular, encontrando ecos do dramaturgo Bertold Brecht. O realizador francês era contrário a ideia de falsidade nas artes. Suas reflexões e abordagens foram na direção oposta a isso. Seu objetivo era buscar o poder da verdade. O cinematógrafo, para Bresson, era o instrumento de revelação. Uma das radicalidades do realizador era quanto ao uso dos atores. Bresson preferia o termo “modelos” a esses. Segundo ele, atores tradicionais incorporavam personagens e se revestiam do falso em suas interpretações. A dramaturgia bressoniana opta pela transparência do corpo e do sujeito para se revelar autêntica. Com esse tipo de procedimento de direção, as interpretações de seus atores criam um distanciamento crítico do público com os personagens, evitando a identificação. Robert Bresson desdramatiza a personagem histórica, enfatizando assim o seu conteúdo, ou seja, o discurso de Joana D’Arc, suas palavras, o texto fílmico extraído dos laudos originais.

REFERÊNCIAS

- DAVID BORDWELL. **The films of Carl Theodor Dreyer**. Los Angeles: University of California Press, 1981.
- JEAN SÉMOLUÉ. **Bresson ou O Ato Puro das Metamorfoses**. São Paulo: É Realizações, 2001.
- MELANIE J. WRITH. **Religion and Film, an Introduction**. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007.
- ROBERT BRESSON. **Notas sobre o Cinematógrafo**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.
- PAUL SCHRADER. **Transcendental Style In Film: Ozu, Bresson and Dreyer**. Los Angeles: Da Capo Paperback, 1988.
- TONY PIPOLO. **Robert Bresson, a Passion for Film**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- A Paixão de Joana D'Arc. Direção de Carl Theodor Dreyer. Magnus Opus: 1928. Digital Versatile Disc (82 min): DVD, mudo, preto-e-branco. Legendado, Port.
- O Processo de Joana D'Arc. Direção de Robert Bresson. Versátil: 1962. Digital Versatile Disc (65min): DVD, son, preto-e-branco. Legendado, Port.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Dança

ESTABILIDADE DOS MOVIMENTOS NAS INSTABILIDADES DOS CORPOS

Camila Alexandre Boschini¹¹⁷

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente resumo expandido é um resultado parcial das discussões e estudos teóricos feitos no Programa da Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Para refletir a concepção de natureza do homem no contexto atual o trabalho aborda questões relativas às trajetórias das relações entre corpo e ambiente, como os espaços se configuram juntamente com os corpos que os constituem em movimentos de co-definição dessas diferentes corporalidades.

Palavras-chave: corpomídia; meio técnico-científico-informacional; linguagem não-verbal; corpografia urbana.

¹¹⁷ Graduanda do curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIC) da mesma instituição, participante dos Grupos de Pesquisa em Artes Cênicas/Dança nas linhas de Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas, e, Poéticas e processos de encenação.

INTRODUÇÃO

Os estudos desenvolvidos nesse processo¹¹⁸ se iniciaram com questionamentos sob o conceito de natureza para o homem no contexto atual, bem como sua relação com esse. Desse ponto, aprofundou-se a relação entre corpo e meio, como eles se comunicam, contaminam e configuram nos espaços cotidianos que os indivíduos vivenciam, reverberando suas trocas na qualificação dos lugares que tomam corpo nesse movimento.

LEITURA DOS TRÂNSITOS VIVIDOS

Refletir a concepção de natureza presente no homem, no contexto em que se encontra, nos leva a olhar para esse meio a fim de compreender o fluxo das relações. Segundo a divisão histórica de Milton Santos (2006)¹¹⁹, com a segunda guerra mundial configurou-se o meio técnico-científico-informacional, caracterizado pela profunda interação entre técnica e ciência, cuja produção e localização dos objetos possui intencionalidade, sendo assim, eles já surgem como informação e se difundem de maneira generalizada e rápida devido a globalização, subordinando-se às lógicas globais ao mesmo passo que configuram as especificidades de produção e consumo de cada local.

Essas intencionalidades, particularidades e significados corporificam-se nos contornos dos corpos que constituem o espaço. Desse modo, cruzamos a ótica de Santos (2006) com a Teoria Corpomídia de Helena Katz¹²⁰ e Cristine Greiner¹²¹ (2006), cuja qual apresenta os corpos, possuidores de uma transitória coleção de informações, como mídias onde as informações tomam forma e criam configurações, formas, para esses; são as trocas de informações que se estabelecem entre corpo e ambiente que os constroem num fluxo inestancável de transformações co-dependentes.

Nesse aspecto, Fabiana Britto¹²² e Paola Jacques¹²³ (2008) trazem a corporalidade como a expressão e descrição de uma síntese transitória da interação do corpo com outros corpos, ambientes e situações, e, portanto, as contínuas negociações de informações dos corpos circunscrevem condições possíveis nos corpos

¹¹⁸ Essa comunicação é um resultado parcial das reflexões teóricas desenvolvidas no projeto *O Concreto do corpo na natureza cotidiana*, desenvolvido com orientação de Gladis Tridapalli, co-orientação de Gisele Onuki e colaboração de Noanna Bortoluzzi, no Programa de Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e que tem como extensão de suas discussões o projeto *Projetando vestígios no reflexo do olhar* da acadêmica Noanna Bortoluzzi.

¹¹⁹ Formado em Direito pela UFBA, doutor em geografia pela Universidade de Estrasburgo da França.

¹²⁰ Professora doutora, coordenadora do mestrado em Comunicação e Semiótica e do Centro de Estudos em Dança, da PUC/SP.

¹²¹ Professora doutora em Comunicação e Semiótica e coordenadora da Faculdade de Comunicação e Artes do corpo, da PUC/SP.

¹²² Crítica de dança, professora e coordenadora do PPG-Dança da UFBA.

¹²³ Arquiteta-urbanista, professora e vice-coordenadora do PPG-AU/FAUFBA e pesquisadora do CNPq.

para a elaboração de uma dança; ou seja, corpo e ambiente estão num processo constante de codefinição das suas diferentes corporalidades.

Essa dança, possibilitada pelas trocas corpo/meio, é a explicitação das condições ambientais que permitem um conjunto de instruções técnico-corporais e princípios compositivos, usados em uma configuração artística formulada pelo corpo, se estabilizem num modo particular de condução do corpo e de suas redes de referências e relações, compondo novas sínteses de sentido (BRITTO; JACQUES, 2008).

O espaço em suas comunicações e configurações, não deixa de ter como fator influente a relação do receptor com o emissor em sua ação interpretativa que, segundo Lucrécia D'Aléssio Ferrara¹²⁴ (2007), é o que gera e constrói significado para a linguagem. Dessa maneira a autora apresenta aspectos da linguagem não-verbal como relativos à experiência urbana, aglomerando os cinco sentidos sem convenções, e assim, fazendo uma associação implícita que precisa ser produzida pelo leitor. Portanto, o sentido dessa linguagem, diferentemente da verbal, decorre da produção de sua estrutura significante, já que a palavra não apresenta a lógica central, gerando a construção de uma lógica de leitura que busca a apreensão da manifestação cotidiana.

Sendo assim, a relação entre corpo e meio são constantes trocas e negociações de informações que se configuram nos corpos, qualificando ambientes com características que partem das relações que se estabelecem e que atualizam continuamente os corpos que experienciam os diferentes espaços em suas nuances.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras, discussões e reflexões feitas no processo desse projeto, visando compreender as relações entre corpo e ambiente em suas várias instâncias, chegaram numa concepção de natureza que não exclui o espaço urbano que o homem vivencia no seu cotidiano. Ou seja, em sua *corpografia urbana*, termo cunhado por Britto e Jacques (2008), que trata da inscrição da experiência urbana nos corpos que a vivenciam, memória urbana, o indivíduo explicita suas micro práticas cotidianas de um espaço vivido, sentido e apropriado.

Nessa expressão que os corpos se comunicam no mundo, corporificando olhares multissensíveis, táteis, sinestésicos e particulares, que possuem um contexto de significados, lógicas de leitura e ação, intencionalidades. As relações que os corpos estabelecem são apreensões do real, desse contexto em que vivem e são, no qual eles se comunicam e contaminam na estrutura informacional da linguagem não-verbal, única, particular e coletiva em suas trocas e acordos.

¹²⁴ Pesquisadora na área de Comunicação e Espaço Urbano, professora titular aposentada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - USP, e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, docente e orientadora de dissertações e teses no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde também coordena o Grupo de Pesquisa Espaço-Visibilidade / Comunicação-Cultura.

Desse modo, “a cidade, enquanto texto não-verbal, é uma fonte informacional rica em estímulos criados por uma forma industrial de vida e de percepção” (FERRARA, 2007, p. 20), ou seja, a cidade é um corpo que possui uma mutável e transitória coleção de informações, um pluriespaço caracterizado pelos diversos contextos, que, ao mesmo tempo em que institucionaliza os espaços estimula suas atualizações com o seu uso.

Na medida em que a memória urbana se inscreve nos corpos, configurando corpografias urbanas singulares nas tessituras de cada indivíduo e estabilizando modos de usar o corpo, ela movimenta as relações de troca de informações e atualizações, transformando constantemente os corpos e possibilitando novas potencialidades de espaços, leituras, lógicas, significados e usos.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (ed.). **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**. Bahia: Editora UFBA, Ano VI, 2008. pg. 79-86.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Editora Ática, 5ª ed, 2007. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/43796567/Lucrecia-D%C2%B4Alessio-Ferrara-Leitura-sem-palavras-pdf-rev>> Acessado em: 30 abr 2012.
- SANTOS, Milton. Do Meio natural ao meio técnico-científico-informacional. In: **A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª ed., 2ª reimpr., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- KATZ, Helena; GREINER, Christiane. A Natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998. p. 77 – 102.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, Chistine. **O Corpo: pista para estudos indisciplinados**. 2ª ed., São Paulo: Annablume, 2006. p. 125 – 133.

CORPO DA LUZ INTERAGIDO NO ESPAÇO CÊNICO

Giovanni Camargo Scotton¹²⁵

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

A seleção de informações a seguir é resultado das recentes reflexões parcialmente resultantes do PIC 2011/2012 sobre o movimento da luz, seu preenchimento no espaço cênico e possíveis relações neste corpo formado com os olhos, que será mais bem explanado no artigo científico produzido para a conclusão do projeto.

Palavras-chave: luz; corpo presencial; espaço cênico.

¹²⁴ Acadêmico do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná, do curso Técnico Profissionalizante com Habilitação em Bailarino da Escola de Dança Teatro Guaira, bolsista do Programa de Iniciação Científica 2011/2012, membro do Núcleo de Arte e Tecnologia da FAP e integrante do Projeto Sujeitos Dançantes. giscot@hotmail.com

Sentar-se, imergir na escuridão, possibilitar que seus olhos sejam direcionados ao que está por vir nesse espaço a sua frente preenchido por partes nem sempre perceptíveis. Potencialmente latente, o vazio se encontra cheio de disposição para se flexibilizar em diversas organizações. À entrada da luz, percursos são submetidos pelas disposições ou qualidades da matéria presente no espaço. A capacidade de o indivíduo observar e formar as conexões do que está sendo visto é refinada pela quantidade de estímulos do ambiente e da cultura, que agregam em seu vocabulário.

À primeira vista, a caixa preta, lugar onde a cena decorrerá, define-se como “um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias” (APPIA, 19-- , p.32), de acordo com o cenógrafo suíço Adolphe Appia, que discorre sobre os limites estruturais do teatro e considera ter uma de suas paredes parcialmente aberta destinada aos espectadores. Essa disposição é fixa e conhecidamente percebida nos palcos de teatros italianos. As possíveis combinações de iluminação, cenografia, sonoplastia e indumentária, potencializam esse espaço criativamente em linguagens artísticas variadas.

Minuciosamente analisado, o espaço vazio aos olhos do espectador está repleto de corpos que se tocam em uma grande troca de resistências. Sendo já esclarecido por René Descartes, o movimento inerente das partes à existência no mundo faz-nos lembrar da oscilação do “grau de ação que as suas partes exercem para se afastarem umas das outras” (DESCARTES, 2008, p. 32). Desse modo, quando os raios de luz incidem na matéria em cena, podem retornar por reflexão assim como por refração, dependendo do ângulo de contato com cada parte e da qualidade da matéria; além de “a força da luz não ser apenas maior ou menor em cada lugar, segundo a quantidade de raios que se reúnem, mas ela também poder ser aumentada ou diminuída pelas diversas posições dos corpos que se encontram no lugar por onde ela passa” (IDEM, p. 121). Todas essas barreiras, minimamente analisadas, alteram as trajetórias de cada raio de luz e evidencia, no conjunto, um corpo presente.

A essa oscilação de velocidade da luz ao passar pelos corpos em resistência tridimensional entre eles, percebemos os limites ampliados pelo refinamento da visão, como discute David Hays: O que você vê é transformado pelo o que você procura, e o que você procura é modificado pelo apurado vocabulário do que você nitidamente vê¹²⁶.

Durante o percurso dos raios de luz por cada matéria, as diferenças das estruturas atômicas de uma substância a outra, os distintos índices de refração e as variáveis densidades ópticas alterarão o ângulo de incidência da luz e a velocidade de propagação do espectro. Desta forma, o afastar e o aproximar de cada linha normal¹²⁷

¹²⁶ “What you see is changed by what you look for, and what you look for is changed by the increasing vocabulary of what you see sharply” (HAYS, 1998, p. 83) – tradução minha.

¹²⁷ Linha imaginária perpendicular à superfície limite entre os dois meios.

resultará para a luz em uma trajetória presencial a qual se denomina o termo corpo, que de modo único atingi os olhos do espectador.

Enfatiza-se assim mais uma distinção entre a luz presente na matéria e aquela percebida aos olhos de quem vê advertida por Descartes: “pode existir uma diferença entre o sentimento que nós temos da luz, isto é, a ideia que se forma em nossa imaginação mediante o concurso de nossos olhos, e aquilo que está presente no objeto e que produz em nós esse sentimento, para o qual se dá o nome de luz” (DESCARTES, 2008, p.21). Appia, com seu tratado das técnicas de iluminação cênica moderna, “passa a animar a cena momento a momento, a revelar a presença das energias elementares” (APPIA, 19-- , p.102), o que abre as possibilidades implícitas ao ver claramente, já que não há somente uma percepção, um único objetivo visto, discutidos por Hays. Malgrado há um entendimento e um ajuste de seu ponto de vista na dramatização e uso para o teatro¹²⁸.

Adentramos agora a questão da seleção do que é visto. Patrice Pavis (2003) em um discurso bem próximo de Lenora Lobo e Cassia Navas (2008), dizem sobre a atmosfera gerada pela luz pode sugerir o direcionamento do olhar para determinado aspecto da cena. Cabe ao espectador, na sua completa passividade, vislumbrar dos recortes ofertados pela iluminação. Lembrando que “a qualidade das observações e das interpretações depende da distancia adequada que o observador é capaz de manter em relação ao fenômeno que observa” (GUMBRECHT, 2010, p.44) para associar o que está sendo visto envolvido em seu vocabulário e assim formular as imagens em sua imaginação como discutimos.

A presença da luz modifica a ordenação de toda a matéria constituinte do breu evidenciando a resistência tridimensional dos corpos daquele espaço. Se existe uma oscilação de velocidade entre o afastamento e a aproximação entre as partes, se a luz passa entre e toma corpo, há um movimento presencial resultante em sentido cinético. Já que a interação entre o corpo da luz e o espaço cênico é transformada em uma consistência que substancia¹²⁹ a relação entre as partes.

¹²⁸ “There is no one perception, no one objective view, and seeing clearly does not imply this. It means that you can understand and adjust your point of view, dramatize it, use it for theatre” (HAYS, 1998, p. 81) – tradução minha.

¹²⁹ “consistency that nourishes” (HAYS, 1998, p.95) – tradução minha.

REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Lisboa: Arcadia, [19--].

DESCARTES, René. **O mundo ou tratado da luz**. São Paulo: Hedra, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HAYS, David. **Light on the subject**. Calcutta: Seagull Books, 1998.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília, DF: LGE Ed., 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sergio Sávia Coelho. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

JAIR MORAES E A DANÇA MASCULINA EM CURITIBA: PROPOSTA DE UMA CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA

Thomas de Lima Santos¹³⁰
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este resumo expandido se propõe a refletir sobre as narrativas da História Oral na criação de uma biografia. Pretende-se apresentar algumas memórias da vida do bailarino, mestre e coreógrafo Jair Moraes, refletindo a noção de 'identidade', proposto por Zigmunt Bauman, como a composição de um quebra-cabeça aberto a diferentes interpretações.

Palavras-chave: biografia, memória; identidade; história oral; dança.

¹³⁰ Acadêmico do 3º ano do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Membro (pesquisador colaborador) do projeto de pesquisa da professora Ms. Cristiane Wosniak, denominado: *História(s) e memória(s) da dança em Curitiba sob a perspectiva dos espaços institucionais*. É membro discente do **Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes (GIPA) da FAP**, atuando na linha de pesquisa: Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas. Inscrito do Programa de Iniciação Científica (PIC) da FAP (2012-13), sob orientação da referida professora.

INTRODUÇÃO

Este projeto de pesquisa nasce a partir da vivência e do interesse do pesquisador, em relação ao universo da dança, atuando como bailarino, numa companhia de dança masculina na cidade de Curitiba, e a partir da entrada no ambiente acadêmico – no Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná – com a pesquisa em dança, especificamente com a matriz histórica relacionada aos ‘nomes próprios da dança’.

A partir da disciplina História da Dança, ministrada pela professora Ms. Cristiane Wosniak, no 1º ano do curso, o pesquisador pode entrar em contato com a questão do levantamento e tratamento de variadas fontes documentais, acervos, entrevistas e outros modos de organização e interpretação rigorosa, de dados, na construção e produção de conhecimentos na área, e especificamente, no que se refere à biografia e modos de registros em dança.

Ao perceber-se a amplitude e possibilidades da temática, decidiu-se mapear a trajetória histórica de uma personalidade artística – o bailarino, coreógrafo e *maître de ballet*, **Jair Moraes** – que tem sua vida, há mais de meio século, voltada à arte da dança e, sobretudo, à formação do corpo masculino para a dança, em Curitiba.

Dessa maneira, surgiu a ideia de trabalhar com a modalidade **biografia**, como interesse central da investigação de iniciação científica, a partir da proposição de Zygmunt Bauman, que em sua obra *Identidade* (2005), comenta sobre a possibilidade de tomar a imagem de um *quebra-cabeça* como uma alegoria para se pensar a biografia na contemporaneidade:

É preciso compor sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual falem muitas peças (e jamais se saberá quantas). O quebra-cabeça que se compra numa loja vem completo numa caixa, em que a imagem final está claramente impressa, e com a garantia de devolução do dinheiro se todas as peças necessárias não estiverem dentro da caixa ou se for possível montar uma outra usando as mesmas peças. E assim você pode examinar a imagem na caixa após cada encaixe no intuito de se assegurar que de fato está no caminho certo (e único), em direção a um destino previamente conhecido, e verificar o que resta a ser feito para alcançá-lo (BAUMAN, 2005, p. 54).

MATERIAS E MÉTODOS: COLETANDO DADOS E ‘BIOGRAFANDO’

Ao se mapear a trajetória biográfica de um personagem vivo e dinâmico, não se tem a garantia de juntar todas as peças na formação de um todo significativo: a imagem, ao término da investigação, ao contrário da alegoria do quebra-cabeça, não pode ser dada antecipadamente; enquanto no quebra-cabeça a tarefa está voltada para o objetivo, na biografia, “é direcionado para os meios e não para os fins” (BAUMAN, 2005, p. 55).

O que se propõe, nesta investigação é pensar que a biografia presente será sempre um recorte possível e passível de interpretação dos ‘meios’, sendo que o biógrafo torna-se, também, autor, nesta interpretação de documentos, fatos e entrevistas, utilizando-se neste caso, dos recursos da **História Oral**. A partir desta modalidade, são adotados os seguintes procedimentos metodológicos: entrevistas abertas ou semi-estruturadas e individuais e pesquisa de campo (coleta de dados, documentos, fontes primárias e secundárias).

O contexto do espaço institucional público, além das entrevistas e coleta de dados, será essencial na elucidação das pistas para a construção desta biografia. Jair Moraes tornou-se, já na década de sessenta, o 1º bailarino do Balé Teatro Guaíra, – representante artístico do patrimônio cultural do Estado do Paraná. Sua opção por trabalhar, atualmente, com o ensino e a criação de uma dança estritamente masculina é visível (há mais de dez anos) em sua própria companhia: a *Jair Moraes Companhia de Dança Masculina*, cuja sede apropria-se das dependências do Centro Cultural Teatro Guaíra. É nesta imbricação de espaços culturais que a trajetória histórica, deste personagem, suas memórias e sua identidade artística vem sendo construída e documentada sistematicamente.

BREVE COMPOSIÇÃO DO ‘QUEBRA-CABEÇA’ BIOGRÁFICO: JAIR MORAES

Jair Moraes iniciou seus estudos em dança no Rio de Janeiro, sendo aluno de Tatiana Leskova e Eugênia Feodorova. Foi bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no final da década de 1960 e dançou no corpo de baile do Teatro Guaíra de 1970-72. Foi solista do corpo de baile do Corpo de Baile Municipal de São Paulo, entre 1972-73 e no Ballet Gulbenkian-Lisboa, 1973 e 1979. Participou do *Ballet do Século XX*, de Maurice Béjart e dançou como solista em importantes montagens de repertório clássico e contemporâneo. Dançou com *partenaires* como: Ana Botafogo, Cecília Kerche, Karla Couto e Eleonora Greca. Recebeu diversos prêmios como bailarino e coreógrafo, destacando-se por sua atuação como diretor artístico do ‘Grupo Raízes’, de Caxias do Sul, na década de 1980. Em 1979, tornou-se *maître de ballet* e ensaiador assistente, do Balé Teatro Guaíra. Por sugestão do diretor Carlos Trincheiras, Jair Moraes iniciou o Curso de formação acelerada para *rapazes* e, após a morte de Trincheiras, assumiu a função de diretor da companhia, no período entre 1994 e 1996. Sob sua direção foram produzidas importantes obras do repertório do Balé Guaíra: *Canções*, de sua autoria; *Olhos para o mar* de Henning Paar; *Rhapsody in Blue* de Ana Mondini; *Coppélius, o Mago* de Márcia Haydée e *Viva Rossini*, de Tíndaro Silvano. Atualmente, dirige o projeto social, criado em 2003, a *Companhia Dança Masculina Jair Moraes*, que busca novos talentos masculinos para a dança.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa histórica-biográfica, encontra-se em fase inicial, apresentando, portanto, resultados parciais, ao propor 'salvar do esquecimento' e fixar lembranças no tempo, ao dar visibilidade (ao menos escrita) a vestígios do passado.

Pesquisar e escrever biografia(s) é uma forma de investigar e construir um personagem e ao mesmo tempo (re)inventá-lo *pela* e *na* linguagem e por este motivo, a escrita do outro (biografado) agrega possibilidades de invenção, após análise criteriosa e interpretação de fontes e documentos.

Salienta-se que LE GOFF (1990, p. 535) afirma: “não é o documento que fala como portador de verdades, mas é o historiador/pesquisador, que lhe dá voz na problematização e na apropriação singular de seu conteúdo.” Neste sentido, também é oportuno mencionar que “escrever história [biográfica] é gerar um passado, organizar o material heterogêneo dos fatos para construir no presente uma razão [...] é fabricar um objeto [biografia] e encenar um relato” (CERTEAU, 1982, p. 13).

Como tal, a escrita biográfica de Jair Moraes, inserido historicamente, no contexto da *Companhia de Dança Masculina Jair Moraes*, onde também atua o pesquisador, pode ser considerada um ato [encenação de relato] de produção de memória e por consequência, instrumento de construção histórica.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- SIQUEIRA, Claudio Daniel Mancuso. A construção de uma identidade por meio da versatilidade nos corpos do Balé Teatro Guaíra. In: **Anais do III Simpósio e VI Mostra de Dança da FAP**. Curitiba, 2010. (p. 35-47).
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro Minc; Fundacen, 1988.
- VIEIRA, Sergio. **Balé Teatro Guaíra**. Curitiba: Imagem Sul, 2005.
- VILLAS BOAS, Sérgio. **Biografias e biógrafos**. São Paulo: Summus, 2002.
- WOSNIAK, Cristiane. Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra e NORA, Sigrid. (orgs.). **História em movimento: biografias e registros em dança – Seminários de Dança 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. (p. 227-237).
- _____. Balé Teatro Guaíra: a ident(idade) móvel do 1º corpo de baile oficial do Estado do Paraná. In: **Anais do II Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da FAP**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. (p. 162-213).
- Cia de Dança Masculina. Em:<<http://www.ciamasculinajairmoraes.com.br>>. Acessado em 23/10/11.
- Blog sobre a Cia de Dança Masculina: Em: <http://ciadebalejairmoraes.arteblog.com.br>. Acessado em 24/03/12.

CORPO IMAGINADO: SOBRE VIVÊNCIAS E CONCEITOS PERCEBIDOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Danilo Silveira¹³¹

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa, analisa a teoria de imagens corpóreas instauradas pelo neurocientista António Damásio na obra O Mistério da Consciência, que vem sendo experienciada em processos de criação em dança contemporânea. Este trabalho, visa portanto, refletir tal aplicabilidade a partir do desenvolvido da experiência artística processual na obra coreográfica Corpo Imaginado realizada no ano de 2011 pelo intérprete-criador Danilo Silveira.

Palavras-chave: corpo; comunicação cênica; imagem; espaço.

¹³¹ Acadêmico do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade de Sorocaba. E-mail: danilosilveira@yahoo.com.br

O (RE)INÍCIO DE UM PROCESSO

Toda vivência artística é constituída por diversas formas de organização, por enquanto paremos para pensar em projeto, processo e produto. Muito se discute sobre a arte pensando nestas formas de organização. Porém, podemos chegar a uma resposta exata sobre como se dá esta organização? Existe uma ordem para que ela aconteça? Para discorrer um pouco mais sobre as questões acima escolhemos agora um ato presente em todo processo de criação, a reflexão.

O presente trabalho teve por pretensão dar continuidade na pesquisa proposta para o Programa Institucional de Iniciação Científica da Faculdade de Artes do Paraná no período de agosto de 2010 a julho de 2011, com o título De Delsarte a Damásio: uma reflexão sobre o movimento. Nesta pesquisa se realizou um estudo bibliográfico da obra dos autores sob a orientação da Prof^a. Dra. Zelo Martins dos Santos. A partir da pesquisa teórica, se iniciou uma investigação prática que logo se construiu em um processo de criação gerando um produto cênico chamado Corpo Imaginado.

Corpo Imaginado, então, inicialmente tornou-se uma organização artística focalizada no estudo sobre imagens corpóreas embasada na obra O Mistério da Consciência, de António Damásio. O autor em sua teoria axiomática sobre imagens como padrões mentais expõe que, as mesmas, se dão nos córtices sensoriais iniciais e, posteriormente se constroem em representações neurais, e por fim são topograficamente organizadas.

A gestão da vida realiza-se graças a uma variedade de ações regulatórias estabelecidas de modo inato (...). A mobilização destas ações depende das informações fornecidas por mapas neurais - imagens - próximos que sinalizam, momento a momento, o estado de todo o organismo. (...) Ações eficazes requerem a companhia de imagens eficazes. As imagens permitem-nos escolher entre repertório de padrões de ação previamente disponíveis e otimizar a execução da ação escolhida. (DAMÁSIO, 2000. p. 42 - 43)

Para justificar sua teoria, Damásio apresenta o sentido do *self*, segundo o autor, O sentido *self*, é o que evidencia o conhecimento que tomamos quando vemos determinado objeto ou lugar, é ele que indica que o conhecemos, e o identifiquemos como real em seu sentido funcional e literal. Deste modo, temos acesso ao que vem de fora e se organiza dentro de nosso corpo em forma de imagens. Segundo Damásio tudo o que temos contato, seja visual, auditivo, sonoro ou outros meios sensitivos, chega a nossa mente como imagens. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem.

A partir dos pressupostos do autor, buscamos desenvolver uma reflexão sobre teorias que discutem o processo criativo em prol a reação do corpo com imagens internas geradas por uma provocação externa. A investigação tratou deste modo, de análises teóricas sobre experimentações corporais influenciadas por imagens segundo a teoria de António Damásio. Propondo uma reflexão escrita, através da orientação

estética do produto cênico - Corpo Imaginado, e de como coreograficamente a interferência sensorial foi trazida com o lúdico, por meio de imagens criadas no corpo do intérprete-criador, trabalhando as relações múltiplas com o corpo que se constrói em imagens.

Conhecer a relação sobre o corpo e a imagem, foi o foco de pesquisa para o prosseguimento da investigação pretendida. Objetivando tal estudo na construção da reflexão do movimento artístico e do conceito de imagens corpóreas segundo António Damásio, tendo como suporte a análise das teorias aqui ressaltadas em relação com o processo de criação da obra coreográfica *Corpo Imaginado*, entendendo seu percurso e construção.

ESTRUTURANDO REFLEXÕES

O projeto teve início com a investigação bibliográfica embasado em estruturas de auto-organização do corpo diante da ação. Além da reflexão de impressões geradas no corpo e de como este se movimenta no espaço com a influência de imagens neurais que se dão no interior da consciência.

Do mesmo modo neste projeto, depois de realizar a pesquisa teórica, como próximo passo, se organizará uma estrutura de reflexões sobre o tema proposto que aos poucos se lapidará em um artigo científico, ao qual será apresentado no final do processo de investigação como resultado final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos aqui discutindo sobre a vivência artística e suas formas de organização. Após o ato de reflexão sobre a vivência e os conceitos percebidos no processo de criação da obra, "*Corpo Imaginado*", percebemos com o trabalho que o modo de organização de tal processo é irrelevante. No entanto, o entendimento de que a prática artística visa ressaltar vários aspectos, que contribuem para o pensamento do indivíduo como ser atuante de um contexto sócio-cultural; e que a vivência em dança, calcada no desenvolvimento criativo, no exercício coletivo e no olhar poético. Pode promover transformações no modo de ver e vivenciar as condições de convívio artístico reflexivo.

Sendo assim, evidenciamos que a dança se configura em forma de comunicação, em sua essência, pressupõe o contato com diversas áreas de conhecimento, ampliando os limites de suas fronteiras e aguçando no sujeito-artista o senso crítico sobre suas ações.

REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS 1999.

FERNADES, Ciane. Corpo-imagem-espaco: transformando padrões através de relações geométricas dinâmicas. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador: UFBA, 2005. P 63 – 75

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HACKNEY, Peggy. **Makin connections: total body integration through Bartenieff fundamentals**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DANÇA E ESCRITA PERFORMATIVA: EXPERIÊNCIAS EM UM CONTINUUM DE AFECTOMariana Mello Menezes da Silva¹³²

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente texto tem como foco abordar algumas das principais questões surgidas no decorrer de meu Projeto de Iniciação Artística e Cultural “A Escrita De Um Corpo-Afeto – Palavreando A Dança”, ainda em curso na Faculdade de Artes do Paraná. Esse projeto surgiu da necessidade de encontrar palavras com as quais nomear minhas experiências em dança, especialmente a desenvolvida no período de maio a outubro de 2011 na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, no qual fui bolsista-residente desenvolvendo o projeto de pesquisa *p_o_n_t_e_s*, contemplado com o Edital de Pesquisa em dança da Fundação Cultural de Curitiba. Para tal, proponho a investigação de uma escrita performativa a ser compartilhada - que carregue consigo lugares de contaminação com a dança.

Palavras-chave: dança; escrita performativa; afecção; corpo-afeto.

¹³² Graduanda em Artes Cênicas – Bacharelado em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná FAP – UNESPAR. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=S6508600>>

MEMORIAL DE PERFORMANCE

p_o_n_t_e_s partia da investigação das particularidades de meu vocabulário corporal, imagético e poético buscando a construção de um corpo afectível – entendido aqui como um corpo que afeta se deixa afetar, que está em trânsito e em dinâmica de troca com aquilo/aqueles que o cercam. É através dessa dinâmica de troca que buscou-se que se saísse de um vocabulário pessoal e se criasse um novo vocabulário para esse corpo, construído no encontro e que ganhasse sua potência em uma dança na qual se pretende a inexistência de uma relação hierárquica entre aquele que a compartilha e aqueles com quem ela é compartilhada e, portanto, dela participam. Isso porque entendo que meu lugar de criadora é também um lugar compartilhável - tornando-se portanto não mais meu lugar, mas um lugar no qual artista e o que se denominaria “público”¹³³ constroem juntos aquilo que vivenciam juntos – tornando a dança uma experiência diferente para cada um que dela participa. Isso se dá porque como essa dança nunca é algo pronto, mas, ao contrário, um constante processo nunca finalizado, busco compartilhar inclusive seu processo de criação. Aquele com quem troco é, portanto, co-criador comigo – pois se é uma dança que só se dá no encontro há que se ter alguém com quem se crie para que ela possa existir. Uma vez existindo esse alguém, não cabe a mim dar sentido à experiência, que fica a cargo de cada um, assim o 'dar sentido' torna-se também lugar de co-criação.

É daí que surge, então, a necessidade de escrita e a busca por abrir no espaço acadêmico um lugar no qual eu pudesse experimentar a busca por minhas próprias palavras e por um vocabulário agora textual - e, através deles, propor a construção de uma escrita performativa também passível de ser afectível.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (BONDÍA, 2002 p. 21).

A dança de que falo aqui é aquela que se constrói no presente da experiência e implica um corpo que esteja em constante processo de atravessamentos, podendo ser entendido também como um corpo que “é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência.” (GIL, 1997. p. 185). Gil utiliza-se desses termos para referir-se ao Corpo Sem Órgãos – o corpo em processo de variação contínua, o corpo em devir – que, em Gil, encontrará similitudes com o sentido de imanência. É daí que afirma que “dançar é fluir na imanência” (2001, p. 55) . A desorganização da consciência de que fala permite pensar também a possibilidade de construção de uma dança que desestabilize o lugar do movimento previamente codificado, com significados específicos e inseridos num processo de representação no qual o movimento nunca é por si, mas estaria sempre remetendo a

¹³³ O termo público aqui ganha aspas por ainda estarmos buscando um termo que não carregue em si a passividade que o uso corriqueiro desse termo poderia sugerir.

um significado outro, ausente da experiência. Permite pensar então a dança como experiência, como zona de multiplicidades para todos os nela envolvidos, pois se experiência

“não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular.”(BONDÍA, p. 27)

Pretende-se propor aqui, portanto, o movimento, a dança e todos neles envolvidos, como um *continuum* de multiplicidades que ganha existência no encontro, na atmosfera relacional, na qual as potências de afecto se instauram no meio.

“[O] meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE E GUATTARI, 1995. p.37)

É também nesse lugar do *entre* que se propõe a escrita. Uma vez que entendo as letras e as palavras também como corpos (e corpo como “aquilo que tem extensão e forma”¹³⁴) e como extensões de meu próprio corpo – constituindo-o e sendo constituídos por ele - a cada vez que escrevo, assim como a cada vez que danço, me *inscrevo* no mundo. Essa escrita surge então com o sentido da transcrição (CAMPOS), uma vez que não é apenas posterior à dança ou uma descrição desta mas está em fluxo recíproco e contínuo de criação *com* ela.

“(…) em caso de poemas difíceis use a dança.
a dança é uma forma de amolecer os poemas
endurecidos do corpo.
uma forma de soltá-los
das dobras dos dedos dos pés. das vértebras
dos punhos. das axilas. do quadril
são os poema cóccix. os poema virilha
os poema olho. os poema peito
os poema sexo. os poema cílio”
(Mosé, Viviane)¹³⁵

Estabelece-se assim um processo no qual se entende escrever como uma maneira outra de dançar e, dançar, uma maneira outra de escrever. É pensar a dança enquanto escrita e a escrita enquanto dança, uma vez que ambas se contaminam e se

¹³⁴ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=corpo>> acesso em: 18.05.2012.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.vivianemose.com.br/acervo.html>> acesso em: 18.05.2012.

afetam mutuamente, surgindo e ressurgindo, nascendo uma em virtude da outra, concomitantemente.

“Atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.” (BONDÍA, 2002, p.21)

Isso remonta também ao que John Austin propôs com a teoria do performativo, aonde fala de uma linguagem “que permite abrir espaços para a ambigüidade, equívocos, falhas, deslizos e sentidos não-literais.” (RANGEL, p.14). As palavras adquirem então um lugar da experiência, surgindo também como multiplicidades, como uma liberação da linguagem de seus paradigmas de significação simbólica. Aí se inserem os métodos através dos quais procuro a construção de uma escrita performativa que possibilite a criação de um espaço de afecção com aquele que a lê, pois uma vez destituída de sua carga simbólica abre-se o espaço da construção compartilhada, no qual não mais se apenas lê, mas se constrói sentidos conjuntamente.

O Projeto de Iniciação Artístico Cultural “A ESCRITA DE UM CORPO-AFETO - PALAVREANDO A DANÇA” iniciou-se em agosto de 2011¹³⁶.

Minha metodologia de trabalho no período de maio a outubro de 2011 desenvolveu-se de maneira bastante prática, uma vez que estava diretamente relacionada ao cronograma de trabalho da Casa Hoffmann, que incluía o mínimo de 16 horas mensais de trabalho, a participação em oficinas oferecidas com frequência mensal, a realização de mostras de processo (uma em julho e duas em agosto) e de uma mostra final (duas apresentações em outubro). Foram realizadas também orientações sobre o trabalho e seu processo – tanto com os orientadores que a própria Casa oferecia quanto como com Juliana Adur e Diego Baffi os orientadores específicos de meu trabalho e que não estavam vinculados diretamente à Casa. A partir de agosto, quando a Iniciação começou oficialmente, a metodologia de trabalho incluía também as reuniões semanais do grupo de pesquisa, além das horas dedicadas ao estudo teórico. Em outubro apresentei, na Casa Hoffmann, o solo “Mostra-me suas miudezas”, de concepção minha e orientação de Juliana Adur e Diego Baffi (também orientador do meu PIAC).

¹³⁶ No entanto, por referir-se ao desenvolvimento do projeto de pesquisa em dança p_o_n_t_e_s que iniciara-se em maio de 2011 na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, considero maio como o início das atividades referentes à pesquisa como um todo.



16. solo MOSTRA-ME SUAS MIUDEZAS – Mariana Mello - Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento - outubro 2011.
Fotografia de Daniel Florencio.

Durante todo o período de trabalho na Casa mantive a prática do registro regular de anotações e escritas fluxo-poéticas em diário de bordo. O mês de novembro foi destinado à organização desse material, a partir do qual foram desenvolvidas algumas partituras, partilhadas no grupo de pesquisa. Essa coerência orgânica pode manifestar-se de diversas maneiras, ampliando muito as possibilidades de desdobramentos das partituras - que surgem, então, como um modo de organizar as informações, sensações, impressões, anotações, palavras, imagens. Nesse caso trata-se de partituras “escritas”, no papel, embora sem um formato definido (pois nessas partituras forma é, também e profundamente, conteúdo). Criar partituras que de alguma maneira dessem conta dos elementos surgidos da, e presentes na, pesquisa foi, então, uma primeira tentativa de converter o material acumulado num texto afectível, uma primeira investigação de como dar conta, no papel, daquilo que foi experienciado no momento da pesquisa.

Por fim, concluo ressaltando a importância da minha participação no Seminário de Pesquisa para os encaminhamentos finais que darei ao meu Projeto de Iniciação Artística e Cultural nos próximos dois meses (junho e julho). Visando abrir as discussões para meu fazer artístico e colocando em questão meus próprios métodos e resultados, pretendo verificar como essa escrita que estou desenvolvendo consegue (se consegue) ser matéria de atravessamentos para propor/instigar um outro tipo de relação com o material escrito.

REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência**. Tradução de João Wanderlei Geraldi. Revista Brasileira de Educação, nº 19. páginas 20-28. 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, SP: Ed. 34, 1995.
- GIL, José. **Movimento total – O Corpo e a Dança**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GIL, José. **As Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- MOSÉ, Viviane. **Receita para arrancar poemas presos**. Disponível em: <<http://www.vivianemose.com.br/acervo.htm>> Acesso em: 18.05.2012,
- RANGEL, Eliane de Fátima Manenti. **Uma nova concepção de linguagem a partir do percurso performativo de Austin**. In REVISTA LETRA MAGNA - Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura - Ano 01- n.01 - 2º Semestre de 2004

INSTANTE IMPROMPTU

Ana Beatriz Figueiredo Tavares¹³⁷

Faculdade de Artes do Paraná

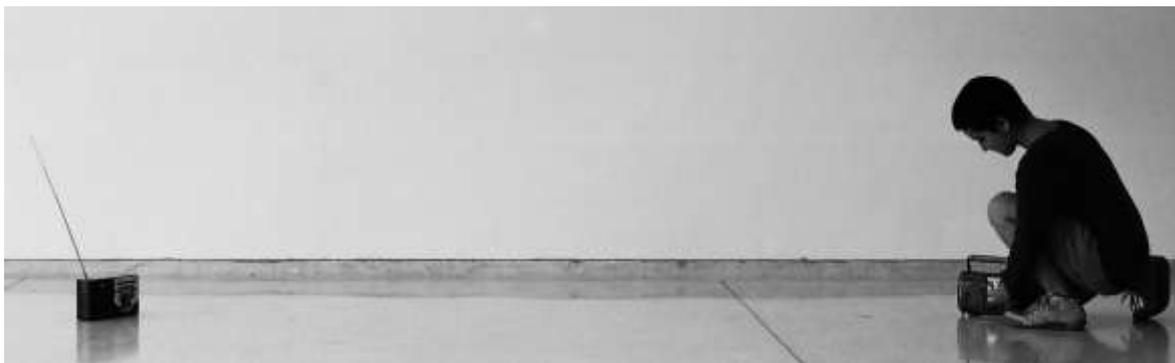
RESUMO

Este memorial trata da pesquisa artística em dança sobre processos de composição em dança, que tem como foco investigativo a criação de possíveis dramaturgias do movimento, em tempo real, através de um ambiente sonoro. A pesquisa utiliza-se da abordagem do estudo do pesquisador/criador João Fiadeiro, que desenvolve o método chamado “Composição em Tempo Real”. Esse método tem como objetivo fazer com que o compositor em tempo real seja capaz de manter-se no presente da relação com o sua composição, enquanto mantém equilíbrio e tensão entre o material com que esta trabalhando.

Palavras-chave: composição em tempo real; dramaturgia de dança; ambiente sonoro

¹³⁷ Intérprete-criadora em Dança Contemporânea. Graduanda em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP. É integrante proponente do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, e da BATTON organização de Dança – Curitiba/PR.

MEMORIAL DE PERFORMANCE



17. Tamiris Spinelli.

O estudo *Instante Impromptu* integra o Programa de Iniciação Científica Artística – PIAC, no período 2011-2012, é uma pesquisa prática/teórica com foco em uma abordagem artística. Surge do interesse da performer em se aprofundar e relacionar algumas questões relevantes do universo da dança; como a improvisação, o sistema sensorial auditivo e principalmente a criação de dramaturgias em tempo real. Sob esta perspectiva e, apostando na importância de estabelecer diálogos com outros estudos e criadores, inicialmente, a pesquisadora aproximou-se (através de vídeos, textos, fotos, site, blog) do sistema de “Composição em Tempo Real” desenvolvido e apresentado pelo coreógrafo português João Fiadeiro, na intenção de partilhar ideias sobre seu modo de abordar este assunto.

A partir da relação com o trabalho de João Fiadeiro, a necessidade de instrumentalizar e trazer à tona possíveis criações dramáticas em dança, a performer prosseguiu experimentando através de improvisações, com a premissa de estar sempre na posição de mediadora dos movimentos corporais, inibindo sua própria vontade de impor-se através da capacidade de manipular, deixando que eles se tivessem de acontecer, acontecessem por si só.

Mas qual é o estímulo para o corpo se mover? Instigada por esta pergunta, criou-se um ambiente sonoro gerido por dois radinhos à pilha, com os quais são feitos diversos arranjos entre estações, ruídos, vozes, jogos de futebol, programas religiosos, etc, gerando assim, certa diversidade. Assim, o corpo envolvido no ambiente, se move em relação às combinações sonoras.

Após estabelecidas estas relações entre corpo, som e movimento, pôde-se configurar uma cena que inicia com a performer chegando a um determinado local de apresentação, com seus dois rádios nas mãos, ela posiciona-os um de cada lado no espaço, liga-os e, começa a se mover principalmente pela cabeça, interligada ao som, a composição vai se desdobrando em tempo real, conjuntamente a performer vai fazendo combinações sonoras na intenção de estimular a composição dramática da dança, após algumas combinações sonoras, a performer desliga os rádios, e leva-os embora. Deste modo, o princípio de composição em tempo real pode ser observado na

relação do corpo que compõe através de estímulos sonoros, e também no ambiente sonoro, que é composto no momento da performance pela própria performer.

O conceito de tempo real apresentado aqui, não está diretamente ligado a ideia de “ao vivo”, ou de transmissão de algo que é reproduzido em determinado momento, como pode a princípio parecer. Este conceito, é fundamental nas pesquisas de João Fiadeiro, traz em primeiro plano e em nível primordial, o presente como uma condição temporal que carrega e modifica o passado e o futuro, que quando inter-relacionados podem re-significar uma ação.

Para dialogar com o conceito de “tempo real”, recorre-se ao pensamento do filósofo Merleau Ponty, que afirma que “o presente não está encerrado em si mesmo e se transcende em direção a um porvir e a um passado” e ainda, “aquilo que é pra mim passado ou futuro, está no mundo” (PONTY, 1999, p. 552, 564). Portanto, o presente não é a consequência do passado, mas a atualidade, uma abertura atenta a atualização e ao que esta por vir. A coexistência entre passado e futuro caracteriza o presente como tempo real e estrutura elementar.

A performance tem duração máxima de 15 min. e pode ser mostrada no auditório, em condições normais de iluminação, sendo apenas requerido um tempo antecedente de 30 minutos para a performer, em uma sala adjacente.

Link para vídeo:
<http://www.youtube.com/watch?v=XbGRtWEZe5k&feature=youtu.b>



18. Tamiris Spinelli.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. [1889] Trad. De João da Silva Gama. Edições 70, [S. d.]. Lisboa:.
- BERTHOZ, Alain. **O sentido do movimento**. IN: CORIN, Florence (org.). Vu du corps. Nouvelles de danse. Bruxelles: CONTREDANSE, 2001.
- BOUYER, Gilbert Cardoso. **A Morte da representação na filosofia e nas ciências da cognição**. v. 13. Rio de Janeiro. Ciências & Cognição (UFRJ), 2008.
- MARTINS, Cleide Fernandes. **Improvisação, dança, cognição: os processos de comunicação no corpo**. 129 fls. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ed. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

O SISTEMA NERVOSO NA RELAÇÃO PERCEPÇÃO-AÇÃO NO CORPO QUE DANÇA

Carolina Madsen Beltrame¹³⁸
Faculdade De Artes Do Paraná

RESUMO

Este estudo visa relacionar aspectos internos do corpo com novas possibilidades criativas em dança. Abarca o estudo da relação da dança enquanto movimento do corpo no tempo e no espaço com estudos do sistema nervoso os quais incluem o ciclo percepção-ação. Foi realizado pelo levantamento de referências bibliográficas sobre noções de corpo, mente e consciência, resultando na análise dessas referências argumentando sua importância para a criação de movimento em dança. Concluiu-se que a análise do corpo pela importância do sistema nervoso e de possuir uma mente consciente podem potencializar a criação de movimento em dança.

Palavras-chave: percepção-ação; mente; criação.

¹³⁸ Graduanda do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP – Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente bolsista do PIC – Projeto de Iniciação Científica da FAP e integrante do UM – Núcleo de Pesquisa em Dança da FAP. carolm.beltrame@gmail.com

A Dança como conhecimento é entendida como uma macro área de estudo e pode abranger a análise de outros campos do saber, como a Neurociência, a Inteligência Artificial, a Filosofia, a Linguística, a Psicologia, etc, gerando, quando estabelece relação com outras áreas, maior complexidade para o estudo de suas especificidades. A dança acontece porque existem trocas de informações entre corpo e ambiente, entre uma célula e outra e entre corpo propriamente dito¹³⁹ e cérebro o que gera movimento a todo instante, excitando o sistema nervoso fazendo-nos viver, mover, pensar, e, portanto, dançar. Por isso, entender ligações e conexões internas ao corpo pode auxiliar na compreensão do movimento externo, movimento esse que se dá a ver quando um corpo se move seja cotidianamente e (ou) dançando.

O objetivo é mostrar que entender anatômica e fisiologicamente determinadas conexões que ocorrem no corpo pode aumentar a percepção acerca de ações cotidianas e de movimentos em dança, e com isso possibilitar novas capacidades criativas em dança. Nesse sentido, para a experiência da percepção dependemos do exercício de conhecer o sistema sensório-motor sob o ponto de vista da análise bibliográfica.

Para tanto, a metodologia utilizada é levantar referências bibliográficas sobre as noções de corpo, mente e consciência que estão sendo produzidos em arte e em neurociência, a fim de relacioná-los à criação do movimento em dança.

A análise de referências bibliográficas relacionadas à importância do estudo de aspectos do corpo para a criação de movimento em dança é o resultado deste resumo. Isso torna necessária a escrita sobre movimento, consciência, mente, sistema nervoso, criação e ciclo percepção-ação.

A dança enquanto pensamento é também movimento, que acontece pelas vias neurais através da mente, e pode ser pensamento por possuímos consciência. Para Damásio (2000, p. 38), consciência é conhecimento e o processo de construção do conhecimento requer um cérebro e suas propriedades eletroquímicas que produzem padrões e mapas neurais. A mente, através da atividade dos neurônios, é aquilo que define uma pessoa, é atividade cerebral da articulação de vários locais que ocorre num tempo e espaço relativos ao corpo. A mente existe pela interação do cérebro com o corpo propriamente dito e deste corpo com o meio em que vive. O pensamento é relacionado à consciência, que se refere ao cérebro, e que se constitui por um sistema nervoso, que percebe e age, gera movimento, ação e dança. Pode-se entender a consciência como uma unidade da mente e como uma qualidade humana que constrói conhecimento de nós mesmos e de nossas relações com o ambiente, o que sugere que possuir uma mente consciente pode dar subsídios para a criação: “Perception is input

¹³⁹ Corpo propriamente dito é denominado por António Damásio (2000) representando o que na linguagem comum seria o que chamamos de corpo quando nos referimos ao corpo separado do cérebro e do sistema nervoso. Para que não haja possibilidade de questionar que a escrita supõe separação entre cérebro e corpo, estudamos o corpo, um organismo integrado e constituído por “corpo propriamente dito” e sistema nervoso.

from world to mind, action is output from mind to world, thought is the mediating process.”¹⁴⁰

A criação, segundo Cecília Salles, em entrevista a Luis Fernando Assunção (2011), acontece em redes. A criatividade é a capacidade de os indivíduos reagirem de maneira diferente da óbvia para determinado estímulo. Pelo objetivo deste estudo ser entender as conexões internas ao corpo, através de análise bibliográfica, a fim de possibilitar novas capacidades criativas, as redes internas – conexões neurais – podem trazer potência para a criação. Isso porque o corpo tem a capacidade de fazer novas conexões neurais ao longo de toda vida, podendo anatomicamente se recriar e possibilitar novos caminhos para a criação.

O sentido do movimento denominado por Berthoz (org. 2005), é junto aos cinco sentidos mais conhecidos - visão, audição, paladar, tato e olfato - um sentido do nosso corpo, pois possuímos captadores sensoriais nos músculos, tendões e articulações que associados a informações provenientes dos outros sentidos coordenam os movimentos do nosso corpo. Concomitantemente ao toque, o movimento é o primeiro sentido a ser aguçado num indivíduo, iniciando sua percepção no útero. “Os movimentos que o corpo faz participam ativamente na construção da cognição” (Queiroz, 2009, p. 29), induzindo-nos a considerá-los um dos responsáveis pela complexidade evolutiva do cérebro.

O sistema nervoso coordena a percepção e o movimento sendo o responsável pela evolução da complexidade dos corpos. Entende-se que as trocas entre sistema nervoso central (SNC) e sistema nervoso periférico (SNP) ocorrem pela mediação entre as informações pré-existentes e as novas (GREINER; KATZ *in* GREINER, 2008, p. 130). O SNC (cérebro e medula espinhal), é o responsável pelas ações do corpo, já o SNP se relaciona mais diretamente com a percepção, mas como tanto a ação quanto a percepção sempre ocorrem para realizar um movimento, essas são tratadas nesse resumo em correlação, pois são vinculadas e ocorrem quase que simultaneamente no corpo. A percepção se dá através dos sentidos, então ela já é a ação dos receptores. Segundo Berthoz (org. 2005), a percepção é guiada pela ação, ou seja, percebemos o que é conveniente para a ação que queremos realizar.

Transformar e/ou combinar imagens de ações é a fonte da criatividade. Essas imagens são consideradas como padrões mentais que provém dos sentidos ou podem ser evocados pela memória (Damásio, 2000), e quando não são reconhecidos literalmente podem vir a ser ações criativas. Pela dança ser o corpo em ação, se justifica a necessidade do estudo da percepção a qual requer uma mente consciente para que possa vir a combinar de maneiras distintas os fluxos de imagens a fim de criar novas possibilidades criativas em dança.

¹⁴⁰ Percepção é a entrada do mundo para a mente, ação é a saída da mente para o mundo, pensamento é a mediação. (Nôe, 2005, p.3, tradução nossa)

Portanto, tratamos da criação em dança através dos conhecimentos neurofisiológicos do corpo que é o lugar onde o movimento, a mente, a consciência, a percepção e o pensamento ocorrem, todos conectados no corpo que trabalha em redes de percepções-ações e relações internas e externas. Concluindo que a análise do sistema nervoso e seu ciclo percepção-ação, de um corpo que sabe que possui uma mente consciente, pode ser uma possibilidade para potencializar a criação de movimentos em dança.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Luis Fernando. **Nos meandros dos documentos do processo**. Disponível em: <http://www.unisinos.br/blogs/ppg-comunicacao/2011/12/20/entrevista-cecilia-salles/>
- BERTHOZ, Alain (org.). Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France. Tradução de Maria Angela Casselato. São Paulo: EDUSC, 2005.
- DAMÁSIO, António R.. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GREINER; KATZ, Christine; Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3ª ed, São Paulo: Annablume, 2008. p. 125-133.
- NÖE, Alva. **Action in Perception**. Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Fapesp, 2009.
- TAYLOR, Mark. O grande ciclo do ser. In: **Anais Workshop corpo em movimento ISSN 1982-7504**. Curitiba, 2007. p. 10-16.

CONFIGURANDO A TEXTURA POÉTICA DAS RELAÇÕES

Noanna Bortoluzzi¹⁴¹
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Essa comunicação tem por objetivo tentar esclarecer os conceitos dos vários corpos, hibridizados sob um olhar, do videodança, movido por uma poética relacional, a qual vem sendo fundamentada através do PIAC (Programa de Iniciação Artística e Cultural), com o projeto *Projetando vestígios no reflexo do olhar*, desenvolvido na FAP (Faculdade de Artes do Paraná). Estrutura essa que busca compreender as relações que se estabelecem entre homem, natureza e tecnologias que permeiam o cotidiano dos indivíduos inseridos no meio técnico-científico-informacional do século XXI.

Palavras-chave: videodança; relação homem-natureza-tecnologia; corpomídia.

¹⁴¹ Acadêmica do curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP e integrante dos grupos de pesquisa Arte, sociedade e imbricações tecnológicas e, Poéticas e processos de encenação, da mesma instituição.

INTRODUÇÃO

A poética artística aqui tratada parte de uma pesquisa de caráter artístico desenvolvida no Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIAC) através do projeto *Projetando vestígios no reflexo do olhar*, sob orientação de Gisele Onuki, que busca esclarecer as relações entre homem, natureza e tecnologia e a influência dessas no espaço social, caracterizados pela urbanização e ambientados no meio técnico-científico-informacional do século XXI, fundamentado pela divisão histórica de Milton Santos¹⁴² (2006).

O estudo parte do meio técnico-científico-informacional para trazer a tona o enfoque da globalização e conseqüentemente a difusão dos aparatos tecnológicos e sua utilização; de forma mais específica a modificação causada pela tecnologia, sendo neste caso feita através da utilização de vídeo, no corpo do homem, na natureza e na relação de ambos.

Trata-se, ainda, de uma extensão do projeto de pesquisa *O Concreto do corpo na natureza* cotidiana desenvolvido pela acadêmica Camila Alexandre Boschini¹⁴³, sob orientação de Gladis Tridapalli¹⁴⁴, que aprofunda as discussões referentes à relação homem-natureza-tecnologia. É a partir das discussões, feitas com maior ênfase no projeto citado, que se desenvolve então uma produção artística, que tem por objetivo esclarecer a essas relações a partir do olhar tecnológico, com a produção, no ano corrente (2012), do videodança que comunica a síntese das discussões dos artistas envolvidos nesse processo teórico-prático.

A SINTAXE DOS CORPOS EM MOVIMENTO

Com o intuito de configurar uma poesia consciente de seus processos formativos, com a qual se possa “transgredir os modos pré-estabelecidos de falar e inventar uma outra sintaxe, de modo a permitir dizer o indizível” (MACHADO, 2009, p. 193) o trabalho artístico reflexivo tem o olhar voltado para o mundo na contemporaneidade e para tal discute sobre a tecnologia e suas interferências no homem e na natureza. Para entender como se dão tais relações, parte-se da divisão histórica definida por Milton Santos (2006) de meio natural, meio técnico e meio técnico-científico-informacional.

Santos (2006) parte da idéia de que o meio natural é um meio dado à sociedade, do qual o homem retira apenas aquilo que é necessário à sua sobrevivência, sendo valorizada de diferentes maneiras dependendo do lugar e da

¹⁴² Bacharel em Direito pela Universidade Federal da Bahia – UFBA e doutor em Geografia pela Université de Strasbourg, na França, em 1958.

¹⁴³ Acadêmica do curso de Bacharelado/Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP e integrante dos grupos de pesquisa Arte, sociedade e imbricações tecnológicas e, Poéticas e processos de encenação, da mesma instituição.

¹⁴⁴ Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, professora da Faculdade de Artes do Paraná – FAP e, integrante do grupo de pesquisa Poéticas e processos de encenação, da mesma instituição.

cultura; a natureza, portanto, não sofria grandes transformações. Com o surgimento da técnica, que segundo o autor se dá com a invenção de artefatos mecanizados, o meio passa a ser considerado técnico; os sistemas técnicos se tornaram indiferentes às condições pré-existentes; por mais que fossem notadas as ofensas ambientais, o progresso técnico se instalava em poucos países, regiões, e se tinha uma visão limitada dos seus efeitos, pois eles estavam longe de serem generalizados.

O meio geográfico do período atual, pós Segunda Guerra Mundial, é o técnico-científico-informacional e se diferencia dos anteriores devido a profunda interação entre ciência e técnica sob proteção do mercado, que passa a ser global. Nessa fase, os objetos técnicos tendem a ser técnicos e informacionais, pois já surgem como informação devido a intencionalidade de sua produção e localização. Santos (2006) afirma, ainda, que o meio técnico-científico-informacional é o reflexo geográfico da globalização; ele transforma o espaço para atender aos interesses dos atores hegemônicos da economia, cultura e política, tendendo a ser universal.

Nesse período, o homem pode ser considerado parte da natureza globalizada, pois segundo Daniela Santana Reis¹⁴⁵, Jociene de Jesus Lima¹⁴⁶ e Neilton da Silva¹⁴⁷ (2007), com a globalização se modifica a relação de produção que se dá, então, no âmbito técnico, com o homem agindo sobre a natureza por meio do trabalho, e social, que se concretiza no decorrer do processo. A partir dessa visão a relação homem-natureza não está dissociada do trabalho, uma atividade considerada vital pelos autores, que faz com que o homem modifique a natureza e ao mesmo tempo modifique-se.

O meio técnico-científico-informacional é marcado, portanto, pelo desenvolvimento tecnológico e por ele transformado, de forma acelerada, nos âmbitos político, econômico, social e filosófico. Por isso Miranda (2002), citada por Rosemari Monteiro Castilho Foggiatto Silveira¹⁴⁸ (2005), afirma que a tecnologia aliou-se à técnica com a finalidade de realizar uma junção entre o saber e o fazer, entre a teoria e a prática. Para Miranda (2002) a tecnologia sofre e propicia transformações profundas e “contribui para alterar a relação do ser humano com o mundo que o cerca” (Miranda *apud* Silveira, 2005, p. 8).

Louise Poissant (2009) afirma que a tecnologia se infiltra de tal maneira no cotidiano, em todos os lugares, que se torna invisível. Esse corpo tecnológico se relaciona com a natureza e com o homem, portanto, de modo intrínseco na contemporaneidade urbanizada e globalizada. Homem, natureza e tecnologia

¹⁴⁵ Mestre em Educação pela Universidade Estácio de Sá (2008) e docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

¹⁴⁶ Mestre em Educação pela Universidade Estácio de Sá (2008) e professora titular do Prédio Escolar Raimundo Santiago de Souza.

¹⁴⁷ Mestre em Educação pela Universidade Estácio de Sá (2007) e professor assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

¹⁴⁸ Doutora em Educação Científica e Tecnológica pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2007) e professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

estabelecem entre si trocas de informações fazendo com que as fronteiras entre eles se borrem com tal plasticidade que não se pode mais destingi-los. Assim, “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motora, de aprendizado e emocionais” (KATZ; GREINER, 2006, p. 130).

Pensados a partir da Teoria Corpomídia, de Helena Katz¹⁴⁹ e Christine Greiner¹⁵⁰ (2006), esses corpos são considerados mídias de si mesmos, na medida em que são sempre um estado provisório resultante das informações que os constituem como corpos e encontram-se em uma rede de troca de informações em que são modificados e modificadores do processo em evolução. Esse fluxo de trocas não se estanca, por esse motivo os corpos vivem em um estado sempre-presente (KATZ; GREINER, 2006).

Então, pensa-se no contexto do meio técnico-científico-informacional como não passivo, mas ativo nas transformações, bem como a tecnologia que nele se desenvolve e o homem que fazem parte desse movimento de modificações do fazer e do saber no mundo globalizado.

“Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, a comunicação não pode ser restrita a significados. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo” (IDEM, p.153).

É o movimento de caráter relacional, estabelecido a partir dessa troca de informações, que gera, então, o mote criativo para a transformação desse real através do videodança, sistema híbrido, no qual “o corpo e o movimento participam de novas instancias significativas: o meio, enquanto interface tecnológica, torna-se a própria mensagem.” (WOSNIAK¹⁵¹, 2006, p. 57), ou seja, é “a escritura do corpo em movimento mediatizado” (IBIDEM).

Trata-se de um corpo, tecnologia da comunicação, que possui suas próprias lógicas de funcionamento e organização através da hibridização do vídeo e da dança, permitindo que significações sejam apresentadas de forma simbólica (SILVA; GROTTTO, 2010). Para Isabel Carvalho de Souza¹⁵² (2008) o corpo do videodança propõem um novo universo no qual a corporificação se dá na mídia, ocorrendo uma “reorganização em todos os processos do fazer artístico” (SOUZA, 2008, p. 3). Uma vez corporificado, o videodança está sujeito à teoria do Sujeito-EU e Sujeito-NÓS de Edmond Couchot¹⁵³ (2003, *appud* SOUZA, 2008) em que o primeiro refere-se à subjetividade individual do

¹⁴⁹ Professora doutora, coordenadora do mestrado em Comunicação e Semiótica do Centro de Estudos em Dança, da PUC/SP.

¹⁵⁰ Professora doutora em Comunicação e semiótica e coordenadora da Faculdade de Comunicação em Artes do Corpo, da PUC/SP.

¹⁵¹ Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, coreógrafa da Universidade Federal do Paraná e docente da Faculdade de Artes do Paraná.

¹⁵² Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia.

¹⁵³ Artista e teórico de novas mídias e professor da Universidade de Paris.

artista e o segundo à uma subjetividade coletiva, características dos procedimentos técnicos adotados por artistas em diferentes épocas, nesse caso de sintetização ou captura da imagem.

Ao pensar a teoria de Couchot (2003, *appud* SOUZA, 2008) a partir do olhar da teoria corpomídia tem-se uma poética relacional, pois o videodança, corpo, está sujeito a trocas de informação com o ambiente. Assim, é possível uma apropriação dos termos Sujeito-EU e Sjeito-NÓS para melhor explicar como o videodança é pensado e será produzido pelos artistas envolvidos no projeto com o intuito de corporificar as relações homem-natureza-tecnologia. Nesse caso, o Sujeito-EU seria o corpo do videodança produzido, que carrega em si significados e modos de pensar a partir do olhar dos artistas, carregando a subjetividade de cada um; já o Sujeito-NÓS ocorreria a partir da configuração da relação com o expectador, uma subjetividade coletiva criada em tempo sempre-presente (KATZ; GREINER, 2006), gerando a cada instante novos significados, pois esses corpos interagem para a construção de um pensamento através das percepções.

A poética do videodança explicita as micro práticas do espaço vivido, através de uma síntese transitória, permitindo, segundo Fabiana Dultra Britto¹⁵⁴ e Paola Berenstein Jacques¹⁵⁵ (2008), uma apropriação desse através de uma prática-reflexiva estética e/ou artística no mundo contemporâneo e realizada no corpo.

O videodança é pensando a partir da interatividade e se revela através da arte da comunicação ao buscar envolver o corpo dos espectadores como atuantes do processo de construção de significado do todo. Na configuração das trocas entre as interfaces “o outro, um outro, é sempre alguém imenso ao meu lado” (LEBRET *apud* POISSANT, 2009, p. 89), e a poética criada, bem como o pensamento dos artistas envolvidos em sua produção, comunicam sua existência através, no e para o corpo.

Torna-se, então, um corpo midiaticado que é reflexo da contemporaneidade vivida em um único tempo e espaço, configurado a partir dos trânsitos comunicacionais e vividos, transparecendo vestígios nos corpos desse meio técnico-científico-informacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre as discussões apresentadas leva a um entendimento de que as relações entre homem, natureza e tecnologia ocorrem a cada instante de modo particular e, quando inseridos no meio técnico-científico-informacional do século XXI, são modificadas pelo contexto da globalização que acelera os processos e borra fronteiras. Homem-natureza-tecnologia são corposmídia em constante processo de evolução e troca.

¹⁵⁴ Crítica de dança, professora e coordenadora do PPG-Dança da UFBA.

¹⁵⁵ Arquiteta-urbanista, professora e vice-coordenadora do PPG-AU/UFBA e pesquisadora do Cnpq.

O videodança, pautado nas discussões desenvolvidas até aqui, é, assim, um sistema vivo, que se constitui por uma rede de informações, uma estrutura provisória e evolutiva. Constitui-se de uma poética, carregada de significados, que permeia as relações homem-natureza-tecnologia no mundo contemporâneo, globalizado.

São esses trânsitos que desenham a textura perceptiva do produto artístico-reflexivo aqui pensado, de modo a organizar atenções e acentuar essas modificações que se dão em tempo real nos corpos através do movimento de troca de informações e, que comunica através do corpo do vídeo para o corpo daqueles que se permitem configurar novas lógicas para a transformação do real e movimentar as informações, em simultaneidade.

REFERÊNCIAS

- BATTESTIN, Claudia. CARDOSO, Claudete da Cruz. TOMASETTI, Elisete Medianeira. **A Ciência e a tecnologia nas relações éticas do homem com o meio ambiente.** Disponível em: < <http://www.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/021e2.pdf>> Acessado em: 02 mai 2011.
- BAZZO, Walter Antonio. SILVEIRA, Rosimari Monteiro Castilho Foggiatto. Transformando a relação do ser humano com o mundo. **IX Simpósio Internacional Processo Civilizador.** Ponta Grossa. Disponível em: < <http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais9/artigos/workshop/art19.pdf>> Acessado em: 02 mai 2011.
- LIMA, Josciane de Jesus. REIS, Daniela Santana. SILVA, Neilton da. A relação homem-natureza mediada pela técnica: implicações para a sustentabilidade socioambiental. **IV ENEDS.** Rio de Janeiro, 03 e 04 de setembro de 2007. Disponível em: < <http://www.educacaoambiental.pro.br/victor/biblioteca/reislimasilvaeneds.pdf> > Acessado em: 02 mai 2011.
- MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. In: DOMINGUES, Diana (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios.** Tradução de Flávia Gisele Saretta et. al. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pg. 179-200.
- POISSANT, Louise. A Passagem do material para a interface. In: DOMINGUES, Diana (org). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios.** Tradução de Flávia Gisele Saretta et. al. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pg. 71-90.
- SANTOS, Milton. Do Meio natural ao meio técnico-científico-informacional. **A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4ª ed., 2ª reimpr., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SILVA, D. **Vídeo, Dança e Comunicação e suas ligações com mídia.** Disponível em:<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2010/resumos/R21-0024-1.pdf>>. Acessado em: 15 de outubro de 2010.
- SOUZA, I. C. Especificidades da Videodança: o hibridismo, experiência tecnestésica e individualidade no trabalho de jovens criadores brasileiros. E-com, Brasil, v. 2, n. 1, 2008. Disponível em:< <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/e-com/article/view/5415/4932>>Acessado em 15 de outubro 2010.
- WOSNIAK, C.R. Dança, cine-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação. 165 p. UTP. Curitiba. 16 de março de 2006.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Música

MINHA EXPERIÊNCIA ENQUANTO BRANCA: PROJETO VOZES DO BRASIL INDÍGENA

Monalisa Sukorski Nunes do Couto¹⁵⁶

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente artigo pretende relatar um recorte específico de um caminhar. Trata-se da visita que fiz ao povo Guarani da Tribo Araçaí em Piraquara, onde coletei dados sobre a sua música, registrados em caderno de campo e vídeo. O objetivo inicial era fazer um mapeamento sonoro indígena brasileiro iniciando pela região mais próxima de Curitiba. Porém, ao confrontar meus paradigmas com a vida real do povo indígena, vi-me obrigada a compartilhar pensamentos e sentimentos que geraram profundas mudanças em meu ser de artista, transformando minha forma de perceber e incorporar crenças e deslumbres.

Palavras-chave: cultura; música; indígena; relato.

¹⁵⁶ Formada em Turismo pela UFPR. Graduada em Licenciatura em Música pela FAP. Professora de musicalização infantil, flauta doce e aulas de arte curricular. Produtora executiva da Produtora Cultural Parabolé – Educação e Cultura. Integrante de grupos musicais de Curitiba como flautista. Professora de música e artes da Casa Labirintos Lúdicos. Pesquisadora da tradição indígena brasileira.

INTRODUÇÃO

Meu interesse pela cultura indígena começou com experiências pessoais em busca de uma maior conexão com a natureza e com a espiritualidade. Passei a me identificar com certas características: o contato direto com a natureza, o respeito por todos os seres, a gratidão à energia criadora, a união e o compartilhamento em comunidade. Decidi aprofundar-me nestes domínios para compreender de onde meu sentimento de pertença provinha.

Não sabia exatamente como concretizar a documentação de minhas vivências, ou se esse relato serviria a uma pesquisa científica. Sentia que se realizasse um trabalho meramente externo e de consulta a bibliografias, vídeos e CDs, não ficaria satisfeita. O que eu desejava era estar em contato com povos indígenas de fato, confirmar minha possível ancestralidade, viver na natureza, com suas dificuldades e maravilhas. Um viver que não se constrói na correria da cidade.

OBJETIVOS

O objeto inicial era investigar o que a música representava para os indígenas e quais as diferenças sonoras que poderiam ser encontradas nas diversas etnias. Meu primeiro impulso foi realizar um mapeamento sonoro da música indígena brasileira. Esse passo, entretanto, implicaria viajar aos mais diversos nichos culturais em busca das reservas, a fim de proceder a coletas de temas musicais, o que era inviável para minhas condições reais de pesquisa. Decidi, pois, participar ativamente da pesquisa. Fui fazer um contato direto próximo a Curitiba.

Visitei a aldeia Guarani Araçaí localizada em Piraquara, região metropolitana de Curitiba. Ao pedir que falassem sobre a cultura deles, eu tinha sede desta vivência. Sou reverente no que diz respeito a essa gente. Sinto uma grande dor por perceber que muito já se perdeu e me parece que eles admiram mais o viver dos brancos do que a sua cultura tradicional.

Pretendo abrir o coração de outras pessoas, sensibilizando-as a conhecer a cultura indígena e povos subjugados dentro do Brasil, incentivando outras pesquisas e a transmissão destes conhecimentos embutidos na terra e na natureza.

MÉTODOS E RESULTADOS

Foram consultados periódicos, DVDs documentários, CDs gravados pelos índios guaranis, além de outros áudios de referência, como as pesquisas realizadas por Marlui Miranda, Magda Pucci e Oliver Shanti, assim como filmes relacionados.

Durante a pesquisa bibliográfica, percebi que o material era extenso e diversificado, o que dificultava o estabelecimento do foco da minha investigação. Há bibliografia restrita sobre a música específica de cada tribo.

Na visita a tribo Araçaí um vídeo-depoimento de registro com o ancião da tribo foi gravado. Algumas colocações a respeito de como a música permeia o viver deles foram descritas. A partir dessas visitas, minha compreensão do caminho desta pesquisa mudou e decidi compartilhar as reflexões que me surgiram, transcritas de meu caderno de campo.

Entendi que relatar minha experiência seria mais significativo para o povo em foco e para o público em geral, do que adornar-me de um repertório musical que não me pertence e então fazer com ele novas composições para cantar, como era o desejo original do projeto elaborado no início do ano letivo.

O que havia vivido nas duas sessões que pude obter junto aos guaranis, os sentimentos que me foram despertados nesses encontros, as percepções que pude depurar dos breves momentos em que pisei sua casa, sua terra e as reflexões que me acompanham desde então dão forma ao resultado deste projeto de pesquisa.

CONCLUSÃO

É possível concluir que muitas questões essenciais para a manutenção da cultura indígena já não atraem aos jovens índios, não parecendo demonstrar preocupação com suas raízes e antepassados. Muitos conhecimentos ficam restritos a memória dos anciões. Aspectos contemporâneos dos brancos estão dominando suas práticas culturais, passando eles a dependerem de doações do governo e de iniciativas isoladas de ajuda.

Ainda há um longo caminho de pesquisa. Compreender a cultura indígena como parte do multiculturalismo brasileiro e considerar a complexidade da prática musical indígena, muito mais que entretenimento. A relação musical essencialista demarca a diferença entre “nós” brancos e os “outros” indígenas. Tratar esse tema superficialmente parece incitar conclusões imediatistas, perpetuar pré-julgamentos, sem proceder a uma imersão real na vida cotidiana dos povos estudados.

Após muitas reflexões começou não me parecer suficiente o material que angariei para construir uma performance de finalização da pesquisa. Fazer uma apresentação artística musical com repertório indígena não tinha mais sentido para mim. Uma apresentação como aula-show pareceu-me mais honesto. Expor minha vivência reflexiva e o conteúdo cultural que consegui registrar, mais sensato. Não sei de onde vem esta ligação tão profunda entre a história e o pesar dos vermelhos e da minha própria história. Desejo cantar para saber.

REFERÊNCIAS

- MELROSE, Barrie; WESTLEY, Bill. **A Missão**. (FILME- VÍDEO). Produção de Barrie Melrose, Direção de Bill Westley. Colômbia e Argentina, Goldcrest Limited, 1986. Color. NTSC, 124 min.
- SCOTT, Ridley; GOLDMAN, Alain. **1492: A conquista do paraíso**. (FILME – VÍDEO) Produção de Ridley Scott e Alain Goldman, Direção de Ridley Scott. Inglaterra e Costa Rica, Percy Main Legend, 1992. Color. Stereo, 148 min.
- Cao Hamburger; Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro & Bel Berlinck. **Xingu: a trajetória épica dos irmãos Villas Bôas**. (FILME- VÍDEO). 2011. Color. Stereo, 150 min.
- Guata Porã - O canto sagrado Guarani. João Poti
- Tapé Mirim - Caminho Sagrado - Grupo Meyá Guarani - Tekoá Itaty (Aldeia Morro dos Cavalos)
- Marlui Miranda – Ihu Todos os sons/ Ihu 2: Kewere: Rezar: Prayer - Missa em Tupi Guarani
- Mawaca – Pra todo canto / Rupestres sonoros
- BASTOS, Rafael; PIEDADE, Acácio. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades Tupi-Guarani. *Mana* 5 (2): 125-143, 1999.
- MELLO, Maria. Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu. 1999. 214 p. Dissertação. (Pós graduação em Antropologia Social). UFSC. Florianópolis, 1999.
- MONTARDO, Deise. A música como “caminho” no repertório do xamanismo guarani. *Revista Antropológicas*, ano 10, vol. 17 (1): 115-134, 2006.
- PIEADADE, Acácio. Reflexões a partir da etnografia da música dos índios Wauja. *Revista Antropológicas*, ano 10. Vol.17 (1): 35-48, 2006.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Musicoterapia

PRINCIPAIS CAUSAS NEUROLÓGICAS DO AUTISMO

Priscila Mertens Garcia¹⁵⁷
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O artigo tem como objetivo fazer uma revisão das causas neurológicas do autismo, uma necessidade constante de pesquisa para que o tema não se esgote. A definição etiológica do autismo ainda não é comprovada e apresenta comprometimento em várias áreas do desenvolvimento. Entretanto, a principal conjectura faz referência à área neurológica, por ter uma maior aceitabilidade nos últimos tempos. Depois de concluída essa revisão, na qual a metodologia bibliográfica baseou-se em artigos do banco de dados da Scielo, percebeu-se uma vasta exposição de hipóteses sobre alterações nas estruturas cerebrais de autistas. Os dados apresentados sugerem um funcionamento anormal do cérebro em pessoas autistas e, proporcionam uma melhor compreensão que nos estimulam a buscar novos tratamentos.

Palavras-chave: autismo; neurologia; ressonância magnética; tomografia.

¹⁵⁷ Acadêmica do 3º ano do curso de Musicoterapia da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR). Bolsista da Fundação Araucária para o Programa de Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná.

No Projeto de Iniciação Científica (PIC) do ano passado, 2011, revisei o tema relacionado à neurologia e ao autismo. Ao final da pesquisa constatei que ainda havia outros artigos mais recentes que poderiam melhor esclarecer possíveis causas neurológicas do autismo. Como acadêmica do curso de Musicoterapia, acredito que esta revisão possa ajudar na minha formação e dos leitores deste. O trabalho tem por objetivo revisar as principais causas neurológicas do autismo descritas nos últimos anos. Os critérios de inclusão, utilizados na metodologia bibliográfica deste trabalho, foram todos os artigos em português do banco de dados da Scielo, que relacionassem no título a área neurológica. Utilizaram-se também como apoio outros artigos científicos específicos da área, disponíveis na internet.

Mesmo sendo senso comum, faz-se necessário uma breve definição do autismo. Segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-IV-TR, 2002), o autismo é neste critério diagnóstico classificado com o número 299.00 e entre as principais características pode-se citar: “comprometimento qualitativo da interação social; comprometimento qualitativo da comunicação e padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses e atividades”.

O autismo é uma síndrome ainda sem comprovação etiológica. Mesmo os estudos serem inúmeros, ainda não se chegou a nenhuma causa definida para o autismo, com uma possível manifestação antes dos três anos de idade, como apontam os estudos clássicos desta área (ASSUMPÇÃO et al, 1999). Também são muito conhecidas as características básicas desta síndrome: problemas em seu comportamento, na sociabilidade e na comunicação. Ocorre em graus de severidade que variam de leve à grave, com uma maior incidência no sexo masculino. No Brasil estima-se que a incidência gira em torno de 1-140 (BOSA, 2001). Estudos americanos mais recentes apontam 1/88 nascidos, e isso mostra que a incidência cresce a cada ano.

Depois que o autismo foi descrito pela primeira vez, por Kanner, em 1943, muitos estudos já foram publicados e, as causas do autismo foram sendo reescritas devido à evolução da ciência. As causas concebidas para o autismo foram desde a “mãe geladeira” até as neurológicas, que são o tema desta pesquisa (KANNER, 1943). Com isso, as teorias atingiram outras dimensões, ainda assim, as causas neurológicas são as mais recentes e mais aceitas. Contudo, optei por continuar com a pesquisa por haver mudanças significativas nos estudos em neurologia em apenas um ano. Entre elas podemos citar:

Através de uma tomografia computadorizada de crânio (TCC) detectou-se um cisto porencefálico, que faz referência a um cisto benigno e congênito, que também é sugestivo para outro achado, que foi a lesão hipodensa localizado na região parietal direita. O achado tomográfico revelou ainda uma calcificação do globo pálido bilateral (COSTA; NUNESMAIA, 1998)

Em outro estudo feito com amostras do cerebelo de indivíduos com autismo, a proteína ácida fibrilar glial (GFAP) e o ácido ribonucléico mensageiro (RNAm) mostraram estar significativamente aumentados (PURCELL et al, 2001). Estudos patológicos post-mortem do cerebelo de pessoas autistas têm demonstrado reduções variáveis no número de células de Purkinje. O mesmo autor ainda relata que em muitos estudos há uma disfunção do sistema nervoso central. Mesmo estes estudos ainda não serem conclusivos, sabe-se há muito tempo da importância do cerebelo no SNC, por isso, a importância destes estudos.

Apesar dos grandes avanços feitos acerca do autismo, incluindo importantes estudos de neuroimagem, tomografia e ressonância magnética, a compreensão da etiologia do autismo ainda se mantém reduzida. Embora haja um conhecimento das áreas cerebrais envolvidas, os achados continuam sendo um tanto quanto controversos, devido à limitação dos métodos e da não demarcação exata das sub-regiões envolvidas. Depois de concluída essa revisão, percebeu-se uma vasta exposição de hipóteses sobre alterações nas estruturas cerebrais, porém, quanto mais a neurologia avança nesses estudos, mais nítida é a percepção de que ainda muito pouco se sabe. A busca da neurologia por uma resposta é oportuna e necessária, mas essas pesquisas ainda continuam indicando que a possível cura do autismo, ainda se encontra longe.

REFERÊNCIAS

- DORNELLES, Cláudia. Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM – IV – TR). Porto Alegre: Artmed. 4.ed. rev., 2002.
- ASSUMPÇÃO et al. “Escala de avaliação de traços autísticos” in Arquivos de Neuropsiquiatria. Vol 57, nº 1, 1999. p. 23-29. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anp/v57n1/1531.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2012.
- BOSA, Cleonice; CALLIAS, Maria. “Autismo: breve revisão de diferentes abordagens” in Psicologia: Reflexão e Crítica. Vol. 13 nº. 1, 2000. p. p.167-177.
- KANNER Leo. Autistic disturbances of affective contact in Nervous Child. Vol. 2, p. 217-50, 1943. (Acta Paedopsychiatr. Vol. 4, nº 35, p. 100-36, 1968).
- PURCELL; ZIMMERMAN; PEVSNER. Postmortem brain abnormalities of the glutamate neurotransmitter system in autismo in Neurology. Vol. 57, p. 1618-1628, 2001.
- COSTA, Maria; NUNESMAIA, Henrique. Diagnóstico genético e clínico do autismo infantil in Arquivos de Neuropsiquiatria. Vol. 56, nº 1, p.24-31, 1998.

EMIÇÃO VOCAL E O PROCESSO MUSICOTERAPÊUTICO COMO PRÁTICA DE SAÚDE

Adriana Fernandes Martinowski Cordeiro

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo qualitativo com base em atendimentos clínicos de Musicoterapia e estudo bibliográfico específico sobre a emissão vocal no trabalho musicoterapêutico como prática de saúde. A pesquisa bibliográfica aponta recursos vocais que podem ser utilizados na musicoterapia como prática de saúde e a coleta de dados clínicos se dá através de atendimentos no estágio obrigatório de graduação, com pessoas da Área de Geriatria e Gerontologia.

Palavras-chave: emissão vocal, musicoterapia, saúde.

INTRODUÇÃO

Esse projeto surgiu devido a alguns questionamentos sobre a voz na prática clínica da Musicoterapia. Como por exemplo: Por que encontramos tão poucos artigos falando sobre voz na Musicoterapia? Por que esses poucos que encontramos fornecem informações tão superficiais sobre a voz e sobre a pessoa que emite esse som? E, além disso, por que a voz na Musicoterapia está sempre relatada a partir da análise de canções?

Esses questionamentos me levaram a estudar mais sobre o assunto, durante dois anos no PIC-FAP, para chegar ao atual projeto, que visa verificar através da observação detalhada da emissão vocal, se esta pode colaborar com o processo musicoterapêutico como prática de saúde.

Nas literaturas pesquisadas, a maneira como a pessoa executa a emissão vocal não é relatada de forma detalhada, nem o modo como ela utiliza seu corpo para a emissão vocal, onde coloca as ressonâncias, e como se expressa através da voz. Desses detalhes pouca coisa se encontra nas bibliografias da Musicoterapia, e nos relatos de estudos de caso.

Para o presente estudo foram encontrados alguns trabalhos sobre a voz na Musicoterapia. Sendo, em língua portuguesa, dois artigos publicados nos Anais do Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, XIII, em 2009. Duas Monografias e uma Dissertação, entre os anos de 2002 e 2007. Alguns artigos em língua inglesa também foram encontrados sobre Voz e Musicoterapia.

OBJETIVOS

Para colaborar com as pesquisas na área da Musicoterapia, o presente trabalho tem como principal objetivo verificar através da observação detalhada da emissão vocal nos atendimentos de MT, se esta pode colaborar com o processo musicoterapêutico como prática de saúde.

Além deste, existem outros objetivos relacionados: Estudar sobre Voz e Musicoterapia; Identificar os recursos vocais descritos na literatura científica da Musicoterapia; Estudar sobre a Musicoterapia como uma prática de saúde; Coletar em campo, dados detalhados da emissão vocal no processo musicoterapêutico; e Analisar os dados coletados em campo, na observação detalhada da emissão vocal e o processo Musicoterapêutico.

MÉTODOS E RESULTADOS

A pesquisa tem caráter qualitativo e fenomenológico, com pesquisas bibliográfica e clínica. A base de dados da pesquisa bibliográfica serão as publicações de artigos, monografias, livros, anais de eventos e sites que tratem sobre os detalhes da emissão vocal na Musicoterapia. Os dados da pesquisa clínica serão coletados por

registro de áudio e vídeo de quatro (4) atendimentos de musicoterapia com idosos institucionalizados, após parecer positivo emitido pelo Comitê de Ética em Pesquisas (CEP), e após a assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido pelos participantes e juntamente com a responsável pela Casa de Repouso.

As intervenções e observações serão feitas pela pesquisadora, tendo como base a abordagem qualitativa e fenomenológica. A abordagem qualitativa tem como premissa que o conhecimento sobre as pessoas só é possível se descrito de uma experiência humana tal como ela foi vivida e definida pelos seus atores. Sendo assim, essa pesquisa é guiada pela visão do próprio pesquisador, e da forma como ele capta a realidade do seu objeto de estudo dentro de sua complexidade e dinâmica. A fenomenologia delimita um tempo e um espaço para que as coisas se manifestem ali, e possam ser observadas, livre de pressupostos, e sua escrita é tão fiel quanto for possível. Além disso, a fenomenologia como evento qualitativo coleta dados subjetivos, e o material é analisado pelo pesquisador (DYNIEWICZ, 2009).

Os participantes da pesquisa são idosos moradores de uma casa de repouso e que necessitam de atendimento especializado. Alguns são portadores de doença de Alzheimer, outros vítimas de Acidentes Cardiovasculares, ou ainda doenças neurológicas. Para isso, farão parte da pesquisa os idosos que tenham possibilidade de emissão sonora com voz, que gostem de cantar, mesmo que apresentem algum problema neurológico. Eles serão convidados verbalmente e os que quiserem assinarão o termo de consentimento.

Nos atendimentos musicoterápicos, serão realizadas experimentações em voz, com exercícios e vocalizações. Os participantes da pesquisa serão atendidos no estágio obrigatório de 4º ano, na área da Geriatria e Gerontologia. Para a pesquisa serão gravados em vídeo e áudio quatro (4) atendimentos com um grupo de oito a dez pessoas, uma vez por semana, com duração de uma hora no mês de julho de 2012. Os vídeos serão estudados em supervisão clínica com a pesquisadora responsável do trabalho e os recortes para a pesquisa serão descritos em detalhes quanto à: a forma como a pessoa executa a emissão vocal; a forma como ela utiliza seu corpo para a emissão vocal; onde coloca as ressonâncias; a forma como se expressa através da voz.

Entrevistas semi-estruturadas também serão realizadas, que conforme Dyniewicz (2009) acontecem através de um pequeno número de perguntas abertas. Uma entrevista coletiva no primeiro e no último atendimento da coleta de dados.

CONCLUSÃO

A grande maioria dos materiais encontrados sobre a voz descreve o uso de canções, a análise semiótica da letra, e a estética, mas a descrição da voz do ser humano que a emitiu, e não é um tema muito abordado.

Em uma comparação dos trabalhos de quatro autores da Musicoterapia: Karam (2009), Lelis (2009), Oliveira (2007) e Zanini (2002), existe a descrição de recursos vocais e os mais citados são os de ressonância, vibrações, articulação e respiração. Eles estão disponíveis para serem utilizados na Musicoterapia. Ao estudar o tema Voz na Musicoterapia percebe-se que a utilização desses recursos está incluída nas canções, como no exemplo dado, mas na prática da Musicoterapia o foco não está na voz, e sim nas canções e na análise das mesmas. Assim, entende-se que mesmo com todas as descrições dos elementos utilizados como recursos vocais, o objeto de estudo dos autores não se aproxima dos ganhos enquanto saúde que o trabalho da ressonância, vibração, articulação e respiração possam ter.

Esta é uma conclusão parcial da pesquisa, por a mesma ainda está em andamento, e os dados coletados serão relacionados com a bibliografia.

REFERÊNCIAS

- DYNIEWICZ, Ana Maria. **Metodologia da pesquisa em saúde para iniciantes**. São Paulo: Difusão Editora, 2009, 2ª edição.
- KARAM, Joana Haar. **Voz em Musicoterapia – Contribuições do canto na prática musicoterapêutica**. Anais Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, XIII, 2009, Curitiba. Curitiba: Griffin, 2009, 18-24.
- LELIS, Cláudia Maria Carrara. **Corpo: lugar de sons e ressonâncias**. Anais Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, XIII, 2009, Curitiba. Curitiba: Griffin, 2009.
- MARTINS, H.H.T de S. **Metodologia qualitativa de pesquisa**. Educação e Pesquisa Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n2/v30n2a07.pdf> Acesso em 28/03/2012. Acesso em 28/03/2012.
- OLIVEIRA, Fabiana Teixeira de. **Os efeitos do canto na musicoterapia**. São Paulo, 2007. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Musicoterapia). Faculdade Paulista de Artes. Disponível em: http://www.sgmt.com.br/tcc_oliveira_osefeitosdocantona_musicoterapia.pdf. Acesso em 28/03/2012.
- ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. **Coro Terapêutico: um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio**. Goiânia, 2002. 154f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás.

AUTISMO E EXPRESSÃO CORPORAL RÍTMICA NO CONTEXTO MUSICOTERAPÊUTICOMariângela da Silva Sposito¹⁵⁸

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Essa pesquisa se propõe a estudar as observações obtidas através de interações rítmico musicais gravadas em seis sessões com dois meninos autistas, dentro do contexto musicoterapêutico. Partimos do princípio que o corpo tem memória e percepção próprias, que independem do nosso aparato cognitivo racional para funcionar ou responder a estímulos. E baseados na convicção de que esse elemento musical, o ritmo, é estruturador no nível orgânico e pode servir de apoio à interação social como uma possibilidade de comunicação, o estudo será focado nas respostas corporais cadenciais que possam ser suscitadas nos participantes com autismo, no decorrer da ação musicoterapêutica. Os encontros acontecerão nas dependências da Faculdade de Artes do Paraná - FAP, em atendimentos individuais semanais oferecidos pelo Centro de Atendimentos e Estudos em Musicoterapia - CAEMT. A pesquisa terá caráter qualitativo sem protocolo pré-determinado para contemplar as manifestações espontâneas das crianças participantes e não cercear a observação do pesquisador.

Palavras-chave: autismo; expressão corporal rítmica; musicoterapia.

¹⁵⁸ Mariângela da Silva Sposito – Graduação em Processamento de Dados pela UFPR em 1990 e atualmente acadêmica do 4º ano de Musicoterapia na Faculdade de Artes do Paraná. Estudou Rítmica pelo Método Dalcroze em Nova York até 2007, cursou Método Passo pelo CBM no Rio de Janeiro em 2010, e formação para Acompanhante de Parto - Doula pelo GAMA de São Paulo em 2011. E-mail: mariss7@hotmail.com.

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Não importa quão perdido você está, a música pode trazer você de volta pra casa
(Linha do filme The music never stopped)

A minha experiência profissional foi constituída de anos dando classes de rítmica e acompanhando distintos professores, cada qual com suas peculiaridades embutidas em propostas enriquecedoras para ensinar, despertando a atenção e percepção dos participantes. Também cursei a formação no método Dalcroze de educação musical, e recentemente o método Passo. Já no âmbito pessoal, participei ativamente das práticas dos movimentos (danças sagradas) propostos no Trabalho do Sr. George Ivanovich Gurdjieff, além de acompanhar os mesmos tocando o piano para as classes. Com essa bagagem de conhecimento da experimentação rítmica corporal, me senti impelida por verificar as manifestações que o ritmo provoca em crianças com autismo, agora dentro do contexto musicoterapêutico.

Posto que constatei na minha prática pessoal que o corpo tem memória e percepção próprias, que independem do nosso aparato cognitivo racional para funcionar ou responder a estímulos, esse trabalho pode ser relevante para o desenvolvimento do campo teórico da Musicoterapia.

Partindo do pressuposto que o movimento corporal rítmico é um elemento de apoio à interação social e uma possibilidade de comunicação para o autista, esta pesquisa se propõe a estudar as observações obtidas através de atividades rítmico musicais gravadas em 6 sessões com duas crianças autistas, dentro do contexto musicoterapêutico. Baseado na convicção de que esse elemento musical, o ritmo, é estruturador no nível orgânico para o indivíduo, e segundo o enfoque de Dalcroze de que as características inerentes do ritmo são continuidade e repetição, o estudo será focado nas respostas corporais que possam ser suscitadas nos participantes no decorrer da ação musicoterapêutica propondo atividades com estímulos rítmicos.

OBJETIVO GERAL

Descrever as manifestações corporais cadenciais que são desencadeadas na interação rítmico musical em crianças com autismo, no contexto musicoterapêutico.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Revisar literatura existente à respeito do ritmo, do movimento e da expressão corporal, na produção de artigos científicos sobre autismo e dentro do campo da Musicoterapia.

2. Selecionar e comentar textos do contexto musicoterapêutico relacionados com a interseção dos temas abordados: autismo e atividades rítmicas.
3. Observar manifestações corporais de duas crianças com autismo em atividades rítmicas no decorrer de 6 encontros musicoterapêuticos.
4. Analisar dados observados para sistematizar texto com reflexões sobre a temática proposta.

METODOLOGIA

A metodologia usada pra realizar este trabalho de pesquisa será a Metodologia Qualitativa, que, segundo KRUGER (2008), está localizada no paradigma interpretativo que gera conhecimento a partir do compartilhamento das opiniões e compreensões das pessoas a respeito de determinados fatos ou fenômenos circunscritos nos seus contextos sociais e históricos.

Serão realizadas observações diretas de seis encontros individuais semanais com duração de aproximadamente uma hora cada, com duas crianças do sexo masculino: um de 4 anos e outro de 7 anos, que apresentam pautas autistas diagnosticados de nível leve dentro do espectro, entre Maio e Junho deste ano. Os dois são participantes do CAEMT (FAP) em atendimentos de Musicoterapia, onde eu acompanho no papel de estagiária, os quais serão registrados gravando em vídeo e áudio para posterior observação da totalidade do encontro, descrição das respostas corporais dos participantes às atividades propostas e análise temática dos dados encontrados. Para tal será solicitada autorização por escrito dos pais.

Dentro do contexto da pesquisa qualitativa, será feito um relato de caso com descrição fiel das manifestações corporais rítmicas dos participantes, comparação das respostas das duas crianças e a partir delas construir um inventário dessas manifestações encontradas e comentá-las com base na metodologia de Dalcroze e outros estudiosos, para análise das respostas obtidas nas atividades desenvolvidas. Esses dados a serem analisados vão emergir na vivência prática do processo, sendo assim, estabelecer pontos com protocolo pré-determinado pode cercear a observação e não contemplar manifestações espontâneas dos envolvidos, devido à característica da interação musical e social dos indivíduos pesquisados, que estão dentro de dois níveis distintos do espectro autista, mas diagnosticados próximos do extremo leve pra mediano. Por isso, será realizada uma observação de maneira livre para descrever e considerar as manifestações relevantes de forma mais fiel, mas com referência nos aportes teóricos revisados.

Como benefícios previstos serão verificadas possibilidades, de através dos efeitos do elemento rítmico da música, encontrar formas de colaborar no desenvolvimento da atenção voluntária de autistas e transformar suas possibilidades

de interação/comunicação com a realidade que o circunda, interagindo e respondendo aos estímulos do meio. Incluindo também descobertas de possibilidades de autonomia com o próprio corpo, favorecendo a consciência corporal geral, caso no qual as atividades rítmico-sonoras possibilitam uma base estruturadora para a pessoa.

CONCLUSÃO

Sendo assim, primeiramente destacamos a idéia de DUTOIT (1971) sobre uma educação musical na qual o corpo teria o papel de intermediário entre o som e o pensamento, assim se tornando um instrumento expressivo. Ele ainda afirma que o movimento corporal é uma experiência sentida pelo sexto sentido, o sentido muscular, o qual consiste da relação entre as dinâmicas do movimento e a posição do corpo no espaço, entre a duração do movimento e sua extensão, entre a preparação de um movimento e sua execução. Esse sentido muscular deve ser capaz de ser alcançado pelo intelecto, e desde que ele demanda a colaboração de todos os músculos, voluntários e involuntários, sua educação rítmica necessita movimento do corpo inteiro. Esses dados, no ponto de vista dessa pesquisa, poderiam beneficiar um portador de autismo no processo de conscientização do seu próprio corpo em movimento, complementado pelas idéias de Dalcroze, que manifestou grande interesse pelo aspecto psicomotor do ser humano. Observou também que “a existência de qualquer problema de personalidade ou relacionado com a insatisfação de uma pessoa consigo mesma, por alguma razão, se refletia em geral na sua capacidade para seguir o ritmo da música. Assim se manifestando o desequilíbrio entre corpo e espírito, bem como um déficit geral de coordenação” (VANDERSPAR, 1990).

Ainda em consonância com a intenção desse trabalho voltado para autistas, ressaltamos a consideração de que:

o desenvolvimento da consciência rítmica é alcançado praticando o movimento ordenado, o ritmo pode revelar seus poderes: estimulante, afirmativo, calmante ou catalisador. Assim favorece uma base estável para o desenvolvimento do tônus vital, da emotividade e das estruturas da inteligência, também despertando e mantendo a força de vontade, indispensável para a vida e para a cura. (Willems, 1975).

Como desfecho será construído um inventário de manifestações que se desencadeiam em atividades musicoterapêuticas rítmicas com pessoas com pautas autistas. Além de reflexões sobre a resposta corporal rítmica do autista no contexto musicoterapêutico, como forma de colaborar com conhecimento para a área científica. A pesquisa está em andamento e os dados empíricos serão articulados com aportes teóricos.

REFERÊNCIAS

DUTOIT, Claire-Lise. **Music moviment therapy**. England: The Dalcroze Society. Surrey, 1971

KRUGER, Simone. *Ethnography in the Performing Arts*. JMU, 2008.

LEINIG, Clotilde Espínola. **Tratado de Musicoterapia**. São Paulo: Sobral Editora, 1977.

VANDERSPAR, Elizabeth. **Manual Jaques-Dalcroze**. Barcelona: Ediciones Pilar Llongueres, 1990.

WILLEMS, Edgar. Prólogo por Vida B.de Aizenwaser **Introduccion a la musicoterapia**. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educacion Musical, 1975.

ANÁLISE MUSICAL FENOMENOLÓGICA EM MUSICOTERAPIA

Samuel Martinelle¹⁵⁹

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Tendo suas bases na Fenomenologia iniciada por Husserl, a análise musical fenomenológica busca compreender e aprofundar-se na obra musical descrevendo o fenômeno musical a partir da consciência subjetiva deste fenômeno. Compreender melhor a produção musical surgida numa sessão musicoterápica é uma questão fundamental na prática do musicoterapeuta. As músicas nesse contexto falam sobre o cliente e os significados dessas músicas são considerados a partir dos sentidos dados pelos clientes (BARCELLOS, 2007; PIAZZETTA, 2007, p. 3). Essa pesquisa tem como objetivo estudar as possibilidades de utilização da Análise Musical Fenomenológica no contexto de análise do processo musicoterápico.

Palavras-chave: música; musicoterapia; análise musical fenomenologica; análise musicoterápica; fenomenologia.

¹⁵⁹ Samuel Luiz Matick Martinelle: Graduando do curso de Musicoterapia. samuelmartinelle@gmail.com.

Este trabalho é parte de estudos realizados para o desenvolvimento do artigo científico para a conclusão do curso de Musicoterapia.

A prática da Musicoterapia fundamenta-se na construção de relações através das experiências musicais. Essa prática acontece envolvendo necessariamente três partes: o cliente, o musicoterapeuta e a música. (BRUSCIA, 2000, p. 22)

A importância do papel da música na Musicoterapia é inquestionável, porém no dia-a-dia dos estudos acadêmicos, em pesquisas e trabalhos, percebe-se que ainda faltam materiais, principalmente publicações brasileiras, que forneçam dados musicais sobre as experiências no processo terapêutico.

O que fica evidente nas publicações científicas de Musicoterapia no Brasil é que poucos trabalhos têm dado importância devida à análise da música como uma ferramenta dentro da construção da Análise Musicoterápica. Publicações de partituras das músicas clínicas e uma descrição detalhada da experiência musical também são difíceis de encontrar. Há poucas partituras, há pouca reflexão sobre a música e sobre as conceituações de música que norteiam os trabalhos.

Neste trabalho abordo a questão da análise da produção musical no processo musicoterápico. Essa análise é um dos elementos da Análise Musicoterápica descrita por Barcellos (2007). Aliás, essa autora propõe uma possibilidade de análise musical em Musicoterapia a partir do Modelo Tripartido de Molino, de estudos da Musicologia. Esse tipo de análise considera a produção musical, quem produziu e à escuta, a análise musical articulando a música, história do cliente e o contexto de criação. Essa articulação é de suma importância para a Análise Musicoterápica e na proposta de Barcellos, a própria construção da análise musical considera esses elementos.

Destaca-se a importância da análise musical em Musicoterapia sendo o musicoterapeuta responsável a ter condições de fazê-la na construção da leitura do processo. Somente a análise musical não é satisfatória na Análise Musicoterápica. Esta Análise Musicoterápica abrange também os processo de como a música é produzida pelo cliente, sua história, também sua movimentação em relação à música, ao musicoterapeuta e aos instrumentos musicais (BARCELLOS, 2007, p. 3).

A fenomenologia, nascida no início do séc. XX com a publicação da obra *Investigações Lógicas* de Edmund Husserl, abriu novas possibilidades para a ciência. Esse pensamento, pensamento fenomenológico, propõe a “volta às coisas mesmas”, deixando de lado a discussão sobre as origens, natureza, pré-suposições, voltando-se somente à experiência vivida, interessando-se pelo puro fenômeno como este apresenta-se e se mostra à consciência. O objetivo da fenomenologia é estudar a significação das vivências da consciência. (MOREIRA, 2002, p. 60).

Nos estudos no campo da Estética Musical, mais precisamente lendo alguns textos de Hans-Joachim Koellreutter, compositor, professor e musicólogo alemão que mudou-se para o Brasil na década de 1930 tornando-se um dos nomes mais influentes

na música brasileira, que discutiam estética e composição musical contemporânea, encontrei estudos de Análise Musical Fenomenológica, como seu artigo *Análise Fenomenológica do minueto em Sol maior de J.S. Bach* (KOELLREUTTER, 1989)

Diferentemente do Modelo Tripartido, a análise musical fenomenológica busca um aprofundamento da compreensão da obra musical através dos passos do método fenomenológico, focando somente o fenômeno musical e como ele se apresenta à quem o analisa. Busca vivenciar as ideias musicais e conscientizá-las a partir do entendimento teórico-musical e estilístico de quem analisa, não explicar a obra. (KOELLREUTTER, 1989, p. 1)

Partindo dessas considerações acredito que esse tipo de análise pode ser uma ferramenta válida na Análise Musicoterápica. A questão é que não pode ser desconsiderado os outros elementos propostos pela Análise Musicoterápica de Barcellos, mas novas possibilidades de compreensão mais profundas das experiências musicais ampliam as possibilidades de trabalho, de entender o processo e o cliente e de refletir sobre atuação do musicoterapeuta.

Tratando de discutir a análise da música no contexto musicoterápico a partir das ferramentas fenomenológicas, lidamos com a percepção do ouvinte, no caso musicoterapeuta, frente ao fenômeno musical. Nesse ponto encontramos nas pesquisas do tipo qualitativas apoio para condução do trabalho. A pesquisa qualitativa é flexível e adaptável durante seu desenvolvimento, busca compreender com profundidade aspectos da vida e se ocupa da investigação de objetos complexos (PIRES, 2008, p. 90), conceitos condizentes com o processo que será desenvolvido nesse trabalho. Também encontramos base para esse tipo pesquisa no campo da Musicoterapia. Quando a pesquisa está voltada para a experiência buscando a compreensão das expressões do cliente, os métodos qualitativos são mais pertinentes entendendo que uma das características dos métodos qualitativos é a busca por sentidos e significados nos fenômenos psíquicos, que se manifestam na música ou na relação cliente-terapeuta (RUUD, 1998).

Como esta pesquisa faz parte da construção de um artigo científico, ainda não há conclusões e reflexões finais sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Lia R. Análise Musicoterápica: da produção à recepção da narrativa musical do paciente em Musicoterapia: um caminho para a compreensão de sua história. São Paulo, n/p, 2007.
- BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som.** 2 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.
- BREDEL, Pierre; CAVAZOTTI, André. Três peças de Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica. In: **Per Musi** – Revista acadêmica de música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2005.
- BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo Musicoterapia.** 2 ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- COELHO, Lilian M. E. Escuta e Análise Musicoterapêutica. In: **Anais XII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia.** Goiânia: 2006.
- FORGHIERI, Yolanda C. **Psicologia Fenomenológica:** fundamentos, métodos e pesquisas. São Paulo: Pioneira, 1993.
- GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- KOELLREUTTER, Hans J. Análise Fenomenológica do Minueto em Sol maior de J. S. Bach. In: **Cadernos de Estudo** – Análise Musical. São Paulo: n/p, 1989.
- MOREIRA, Daniel A. **O método fenomenológico na pesquisa.** 1 ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning: 2004.
- NACHMANOWICZ, Ricardo M. **Fundamentos para uma análise musical fenomenológica.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo horizonte: 2007.
- PIAZZETTA, Clara M. Intervenções Musicais em Musicoterapia Interativa, uma construção em processo. Reflexões da prática clínica. 7º Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia, 2007.
- PIRES, Álvaro P. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.
- RUUD, Even. **Music Therapy: improvisation, communication and culture.** Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

SAÚDE MENTAL: A MUSICOTERAPIA E UM ENFOQUE NO TRANSTORNO ESQUIZOFRÊNICO.

Camila Mascaro Guiesi¹⁶⁰
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho propõe pesquisar os trabalhos publicados que aborde o tema Musicoterapia e seus elementos com portadores de transtorno esquizofrênico. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, com enfoque qualitativo.

Palavras-chave: musicoterapia, saúde mental e esquizofrenia

¹⁶⁰ Camila Mascaro Guiesi é graduanda do terceiro ano de Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná e estudante de violoncelo no curso de Formação Musical II, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. camilaguiesi@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O presente estudo se propõe a compreender de forma mais clara como se dão os efeitos terapêuticos da música em pessoas portadoras de transtorno mental – esquizofrenia, investigando os estudos e relatos científicos já publicados. Acredita-se que, quanto mais estudos existam no campo da Musicoterapia que relacione a teoria e a prática maior poderá ser a contribuição da Musicoterapia à sociedade e em especial às pessoas que dela possam se beneficiar.

A atuação da Musicoterapia no campo da saúde mental vem de longa data, sendo esta uma das primeiras áreas de prática, acompanhando os trabalhos que utilizavam a nomenclatura ‘Psiquiatria’ e percorrendo o período de transformações proposto pela Reforma Psiquiátrica.

A utilização que o musicoterapeuta faz de todos os elementos próprios de sua disciplina, como “a altura, timbre, intensidade, duração, assim como os que se apoiam numa materialidade corpórea (muscular, humoral),” são meios no qual, o paciente esquizofrênico, pode voluntariamente expressar seu imaginário e trabalhar simbolicamente (não apenas com utilização do verbal), a sua significação e produção (BANFI, 1979).

OBJETIVOS

O objetivo principal deste trabalho é estudar a inter-relação de pacientes esquizofrênicos com a música e as contribuições da Musicoterapia para a melhora destes pacientes, tendo como fonte os trabalhos científicos já publicados.

MÉTODOS E RESULTADOS

Esta pesquisa caracteriza-se por seu caráter qualitativo e bibliográfico.

Para a coleta dados foi realizada uma busca de artigos científicos e monografias, sendo a principal fonte de consulta a World Wide Web. O critério de busca foi o uso de palavras chaves MUSICOTERAPIA E ESQUIZOFRENIA.

Inicialmente pretendia-se trabalhar com material em língua portuguesa, entretanto no primeiro levantamento bibliográfico realizado pode-se perceber a dificuldade em encontrar artigos relacionados ao tema Musicoterapia e Esquizofrenia em língua portuguesa, por isso foi necessário expandir a pesquisa ao idioma espanhol.

Foram encontrados, trinta e cinco trabalhos em língua portuguesa fazendo-se a busca com o tema Musicoterapia e Esquizofrenia e quarenta e nove trabalho em língua espanhola, utilizando o critério de busca já mencionado e que necessitam ser filtrados para decidir quais trabalhos se encaixam melhor com o tema pesquisado.

O momento atual da pesquisa é o da leitura do material encontrado para que se possa fazer a seleção dos materiais que serão considerados para análise e os que

serão excluídos. O critério para exclusão de um material é não se tratar de um trabalho que aborde o trabalho da Musicoterapia com portadores de transtorno esquizofrênico.

CONCLUSÃO

Durante o trabalho de pesquisa das fontes bibliográficas houve grande dificuldade em encontrar matérias com o tema MUSICOTERAPIA E ESQUIZOFRENIA em língua portuguesa, por isso foi necessário ampliar a pesquisa para trabalhos em língua espanhola.

Ainda não há dados conclusivos devido ao fato de que a pesquisa ainda não foi concluída. E até a apresentação do trabalho, esperamos obter dados mais concretos.

REFERÊNCIAS

BANFI, Claudia Ballestrin. **Musicoterapia em saúde mental**. Associação Brasileira de Musicoterapia (ABM), boletim nº 11. Rio de Janeiro, 1979.

Programa de Iniciação Científica – PIC/FAP

Teatro

MICRODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA DE INSTABILIDADE

Juliana Liconti¹⁶¹

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente resumo pretende partilhar uma experiência vivenciada no processo criativo da cena microdramática *Insônia*. Uma vivência de instabilidade, pois ali sublinhava-se o caráter mutável do acontecimento cênico que convoca e constrói os envolvidos – cena, artista e espectador – através da produção e compartilhamento de conhecimento.

Palavras-chave: experiência; processo criativo; cena; microdrama.

¹⁶¹ Acadêmica do 3º ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em interpretação teatral, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Graduada em Comunicação Institucional pela UTFPR. E-mail: ju_liconti@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa relata as experiências vivenciadas durante o processo criativo da cena microdramática *Insônia*, desenvolvida no projeto de pesquisa coordenado pela Ma. Ana Cristina Fabrício, “Microdrama: comunicação e cena”. O processo envolveu cinco discentes de Artes Cênicas da FAP¹⁶². No percurso do trabalho foram realizadas leituras diversas devido à caracterização interdisciplinar do microdrama, o que abriu possibilidades amplas para pensar a cena. Desta forma toma-se, aqui, a obra cênica como um lugar de conhecimento no qual cena, artista e espectador constroem-se mutuamente na experiência compartilhada.

OBJETIVOS

O projeto de pesquisa além de experimentar as possibilidades espetaculares da cena microdramática, pretendia aprimorar alguns de seus fundamentos como a síntese e a metáfora corporal¹⁶³. Foram investigadas formas de trabalhar o não verbal, utilizando-se desses alicerces enquanto recursos expansores das possibilidades de comunicação, resultando numa cena de aproximadamente vinte minutos.

Aqui pretende-se refletir a partir da premissa de que a experiência é social e constitui a produção de sentido, pois serve de alicerce no processo de compreensão humana (MARCUSCHI, 1999). Considera-se que esta produção se dá não apenas através da memória¹⁶⁴ de acontecimentos anteriores, mas, principalmente, no momento presente, no qual, enquanto constrói-se conhecimento, isto é, dedica-se à formação dos seres envolvidos, simultaneamente, em atividade conjunta, participa-se da edificação do ambiente do qual se faz parte. Porque a experiência é fruto da interação ativa entre todos os elementos interagentes: “(...) pode-se dizer que construímos o mundo e, ao mesmo tempo, somos construídos por ele (...) tal construção é necessariamente compartilhada” (MATURANA; VARELA, 2001, p.11).

Considerando que o artista, para elaboração¹⁶⁵ de um microdrama, necessita definir quais são seus objetivos semânticos quando agrupa uma série de signos, ele deve estar consciente de que não é a origem do dizer: “(...) os comportamentos linguísticos humanos (...) são condutas que ocorrem num domínio de acoplamento estrutural ontogênico que nós (...) mantemos como resultado de ontogenias coletivas” (MATURANA; VARELA, 2001, p.230). Assim o sujeito é atravessado pelo discurso e se constitui simultaneamente à construção de sentido que ocorre no acontecimento

¹⁶² Faculdade de Artes do Paraná, alunos, Cristiano Nagel, Paulo Rosa, Renata Cunali, Talita Neves e a autora.

¹⁶³ Conjunto de signos criados corporalmente que ao serem costurados permitem a comunicação de algo.

¹⁶⁴ Entende-se memória como “(...) a reatualização de acontecimentos e práticas passadas, em um momento presente.” (MARIANI, B. S. C. **Discurso e Memória**, 1998, p.30)

¹⁶⁵ No tópico “Métodos e Resultados”, a metodologia empregada na criação do microdrama é explicitada.

cênico mediante a relação com o espectador. Uma obra cênica não é e não será uma obra pronta¹⁶⁶ e o artista não tem domínio integral sobre ela.

A experiência no processo de construção microdramática se apresenta, então, de maneira privilegiada para as reflexões propostas, pois, ao abrir mão da palavra como campo semântico principal, busca estruturar-se no domínio do movimento. Corroborando a ideia de que “O corpo vivo se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emerge sempre da ação. Não a precede”(GREINER, 2005, p.66), pois a criação microdramática trabalha numa chave denominada “metáfora corporal”, na qual os signos reconhecíveis podem ser apenas indiciais, agenciando intensamente o público, para construção de sentidos.

MÉTODOS E RESULTADOS

Insônia foi criada a partir de fragmentos da obra *Chroniques des jours entiers et des nuits entières* do dramaturgo, diretor e roteirista francês Xavier Durringer, como disparadores poéticos de criação das micronarrativas¹⁶⁷, a dramaturgia do microdrama. A estrutura foi organizada como uma colagem dos vários microdramas construídos individual e coletivamente, dependendo dos objetivos de cada etapa. Seguiu-se, a princípio, a seguinte metodologia:

- a) Produção da dramaturgia; b) Análise da dramaturgia; c) Escolha e organização de signos para a construção da cena; d) Comunicação através da metáfora corporal, de uma dramaturgia sintética aberta a significações; e) a dinâmica corporal do ator como meio (FABRÍCIO, A. C. 2008, p. 72).

Os microdramas eram apresentados simultaneamente, oferecendo ao público possibilidades de fruição diversificadas, pois era possível observar o encadeamento das ações a partir de um recorte individual ou geral e coletivo.

Cada ator realizava quatro microdramas individualmente e dois em dupla. Os momentos de transição eram cenas variáveis construídas a partir da interação entre os atores, suas relações com o espaço e outros recursos improvisacionais. Também foram introduzidos mecanismos de desestabilização ou atualização¹⁶⁸ da ação cênica: a partir de um disparador fixo, por exemplo, os atores pronunciavam a primeira palavra que viesse a mente e davam início a uma nova sequência de movimentos ou renovavam a de base.

¹⁶⁶Questiona-se, inclusive, a possibilidade de existência de uma obra pronta. Tudo é movimento e transformação, nada é inerte.

¹⁶⁷Narrativa concisa e breve que comunica por meio do subentendido porque contém, preferencialmente, apenas núcleos de linguagem. Mais características são encontradas em FABRÍCIO, A. C. Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator, 2008.

¹⁶⁸Atualizar no sentido de renovação das atenções para o aqui agora, ativando a presença efetiva dos atores na ação cênica.

Foram realizadas três apresentações, sendo duas no TELAB¹⁶⁹, pela manhã, que tiveram público reduzido. Já a última, à noite, devido a problemas de pauta, aconteceu em um dos estúdios de ensaio da FAP, porém com um público bem maior que as anteriores. A limitação imposta pelo espaço físico reduziu a visualização da cena, alterando suas possibilidades de fruição, bem como as relações entre os atores e destes com o público. O espaço reduzido impôs alterações nos desempenhos dos atores, por exemplo, a trajetória que realizava no microdrama inicial da cena foi encurtada, houve necessidade de adaptar as durações do movimento em função do espaço. Em alguns momentos o resultado foi satisfatório, em outros era perceptível o descolamento entre o tempo e o caminho percorrido. Era necessário mais espaço para chegar a determinados estados, sem esta possibilidade, forçava a imagem, e tinha a sensação de que a estratégia era evidente ao público. Assim como a recepção se manifestou de forma diferente.

CONCLUSÃO

É necessário adquirir a consciência de que se interfere no mundo, ele não possui “um devir independente de nós” (MATURANA; VARELA, 2001, p.271), atua-se e modifica-se o mundo em processos diretos e indiretos, assim como ele também altera os seres humanos, em constante interdependência. Na criação cênica, por sua efemeridade, é possível ter uma percepção evidente desta premissa, a cada apresentação o conhecido se renova. A cena microdramática pautada pela instabilidade dos recursos improvisacionais tornou-se um lugar privilegiado para se perceber esta afirmação.

REFERÊNCIAS

- FABRÍCIO, Ana C. Um processo de criação em dinâmicas não verbais para a formação do ator, 2008.
- GREINER, Christine. **O Corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.
- MARIANI, B. S. C. **Discurso e Memória**. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, Rio de Janeiro, v. 14, p. 30-42, 1998.
- MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

¹⁶⁹ Teatro Laboratório da FAP.

CLARISSA – SOBRE A MINHA DISSOLUÇÃO OU MINHAS REVOLUÇÕES FICTÍCAS

Gabriel Matheus Lopes Machado¹⁷⁰

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Partindo da promiscuidade entre organismo e máquina que caracteriza nossa era, este trabalho foca-se no estudo do Projeto *Clarissa*, pesquisa solo de Gabriel Machado, para traçar questionamentos sobre a dança e a interação como tecnologias e novas mídias, tendo como referencial os estudos *ciberfeministas* e *queers* sobre a realidade do ciborgue.

Palavras-chave: dança; tecnologia; ciborgue; ficcionalização; queer.

¹⁷⁰ Artista da dança, performer, empreendedor cultural e ativista. Cursa o 4º ano de Bacharelado em artes Cênicas – Direção Teatral pela FAP. Nos últimos dois anos (2011 e 2012) foi contemplado com a bolsa de pesquisa em dança da Fundação Cultural de Curitiba e com o Prêmio Funarte de dança Klauss Viana 2012. É um dos empreendedores da Selvática Ações Artística e gestor da Casa Selvática – Centro Artístico Revolucionário. Email: gabrielmm@hotmail.com

Este trabalho tem por objetivo traçar uma reflexão e problematização sobre o processo de vida e arte que desenvolvo junto ao projeto *Clarissa*. Pesquisa solo iniciada em 2008 que já gerou os espetáculos *Calma, no verão que vem nós vamos à praia* (2008 e 2009), *Pedaços de Carne não solúveis em água* (2011) e *Li'l Miss Sticky Kiss* (estréia prevista para junho de 2012). Partindo de um material autobiográfico o projeto aborda as relações cibernéticas e a infiltração de tecnologias e recursos midiáticos no corpo humano, expondo uma dança que move a estranheza de um corpo que não se considera mais humano, que dança a estranheza de ser Frankenstein.

Entende-se que escrever e pensar sobre o que venho fazendo também faz parte deste processo criativo e concomitantemente também faz parte da vida e de minhas revoluções diárias. Porém, considero importante frisar que as reflexões aqui traçadas não falam diretamente das ações e das apresentações desta obra, mas sim das reverberações que estas geraram em meu corpo e no que eu gostaria de compartilhar (em palavras) através do texto aqui apresentado.

Em 4 anos de pesquisa transitei por diversos espaços e dialoguei com artistas e pesquisadores de áreas distintas. Dentre as atividades desenvolvidas destacam as mostras de processo ocorridas no Vila Arte Espaço de Dança, a ocupação da Casa Hoffmann – Centro de Estudo do Movimento, o projeto 20.minutos.mov – Ocupação do Cafofo Couve-Flor, e explanações teóricas e seminários na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Dentre os questionamentos apontados por interlocutores, o que mais me detém a atenção trata-se da transformação de meu corpo em ficção e vice-versa. Ou seja, quem é Clarissa? Clarissa é Gabriel? Gabriel é Clarissa? Onde está a linha tênue que os divide? Fazer um trabalho sobre eu e sobre a minha vida não poderia se tornar algo prepotente, arrogante e umbilical? Não poderia se tornar um fechamento?

Foi neste momento, que me deparei com os escritos de Nomy Lamm, Líder de um movimento denominado *Fat Girl Revolution*, Lamm luta contra a opressão ao corpo gordo, impondo-se às regras ditadas pela saúde, medicina, moda e publicidade. Em seu texto *It's a Big Fat Revolution* publicado no livro *Listen Up: Voices From The Next Feminist Generation* e traduzido por Coro-Ço do *Coletivo de Ação Feminista de Curitiba*, Lamm aponta:

Esta é a minha vida, e minhas palavras consistem na mais eficiente ferramenta que possuo para confrontar esse mundo-de-garotos-brancos (este é o meu jeito punk e bonitinho mas oh-tão-revolucionário de dizer “patriarcado”). Se tem uma coisa que o feminismo me ensinou, foi que a revolução será nos meus termos. A revolução será incitada pela minha voz, pelas minhas palavras, não pelas palavras do universo de intelecto masculino que já existem. E eu sei que um cambau de muito do que eu digo é totalmente contraditório. Minhas contradições podem co-existir, porque elas existem dentro de mim, e eu não vou simplificá-las para que elas possam caber no padrão linear e analítico em que eu sei que elas deveriam caber. Eu acho que é importante reconhecer que essa coisa toda realmente contribui com a revolução, de verdade. O fato de eu escrever assim porque é o jeito que eu quero escrever faz desse mundo simplesmente mais seguro para mim. (LANN, 1995, 1)

Foi através de suas palavras que pude refletir sobre como a minha vida espetacularizada e minha dança pode ser uma ferramenta/armadura contra este mundo feito por homens. Como a exposição do meu corpo pode abrir um leque para diferentes possibilidades de diálogos e questionamentos.

Em meu projeto de iniciação científica (PIC) justifico a importância da inserção do pensamento ciborgue nas questões de gênero, sexualidade e revisão de padrões. Discorro sobre como meu corpo se construiu no que Lúcia Santaella definiu como cultura e artes do pós-humano¹⁷¹. E como me considero intrinsecamente um ciborgue.

Nasci no início dos anos 90, em um mundo onde não existia mais união soviética e onde o desenvolvimento tecnológico foi mais rápido da história. Na minha infância, semelhante às demais crianças da minha geração, aprendi muito cedo a dominar os aparelhos eletrônicos (celular, computador, vídeo-game) e encontrei a inserção no mundo sob não só a mediação, mas sob o próprio modo de estruturação destes meios. Softwares, aparelhos eletrônicos, polishop, Nintendo, ciberpresença, internet e praticidade. Aos 12 anos o modo mais fácil de falar com meu pai era pelo MSN, aos 15 eu tinha diversas amizades virtuais através de jogos em rede e meus avatares, e fazia dietas através de suplementos alimentares e shakes milagrosos. Assim eu fui me inserindo no mundo. Intrinsecamente um ciborgue.

O que trago em meu corpo, e que Donna Haraway credita aos anos de 1990, é uma possível linha que demarca novos procedimentos, tão radicais que seriam pensados como ruptura e geradores de outras formas de sentir. "Não se trata simplesmente de ideias. Trata-se de uma nova carne." (HARAWAY, 2009, 23).

Assim, inserido neste contexto, meu corpo pode ser um lugar de compartilhamento de idéias e experiências, ou seja, minhas questões não são tão minhas como parecem ser, e que nesta história toda seria utópico pensar em propriedade intelectual ou exclusividade. Meu corpo é só a constatação de uma juventude que vem trazendo (muitas vezes com apatia e estados de paralisia) novas formas de olhar o mundo.

É importante frisar, que o direcionamento que proponho com *Clarissa* é pensar a interação com tecnologias como forma de resistência ao patriarcado e a normatização dos corpos. Assim o corpo ciborgue não se constrói necessária e simplesmente pela sua relação com a máquina, mas sim por um corpo "anormal" que quer resistir frente a uma sociedade normatizante e para isso busca ferramentas (ou seria melhor dizer armas?) para que sua luta seja legitimada. O ciborgue busca outras subjetividades e se opõe a aquela definida como natural, humana e normal.

¹⁷¹ A terminologia "Pós-humano" é polêmica e debatida por estudiosos do assunto. Adotada pela grande maioria, a terminologia ressalta a passagem da cultura de massas para a cultura das mídias. O livro *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*, de Lucia Santaella, serve como base para argumentação favorável à utilização do termo. Contudo, vale lembrar que outros teóricos observam que não se trata de um pós-humano, tendo em vista os meios de mediações mais remotos.

É dessa resistência, desse fluxo de informações que surgem minhas performances e minha pulsação de vida. Concluo dizendo que *Clarissa* é uma proposta para manutenção de minha esquizofrenia e anormalidade, manutenção da ficcionalização de minhas ideias. Um projeto de robotização, de modificação, plastificação e taxidermia. É uma ficção mais adaptada a realidade que a própria realidade; é meu alter-ego travestido e transbordante, é a minha criação de frentes de combate, embate e sobrevivência, é minha luta pelo caos e a indefinição contra o amortecimento, o tédio e a auto-anulação.

E não se trata de fugir da realidade, mas sim inserir nela uma ficção possível à mudanças, uma ficção possível ao levante, capaz de desestabilizar formas e lugares pré-estabelecidos como padrões de reconhecimento. Cria-se trações entre o que é colocado como regra e o que nos cabe viver. A transgressão entra como possibilidade de embate e sobrevivência. E o que pode emergir dessa tração é um ser que não se define a priori, mas é de livre trânsito.

REFERÊNCIAS

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KUNZRU, Hari. Você é um ciborgue: um encontro com Donna Haraway. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAMM, Nomy. *It's a Big Fat Revolution - Listen Up: Voices From The Next Feminist Generation*. Trad. Caro-ço. 1995

Disponível em: <http://destemidxs.wordpress.com/2009/09/24/nomy-lamm/> acesso em 17/05/2012

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura de mídias à cibercultura*. São Paulo: Paullus, 2003.

LUME E O TEATRO FÍSICO?

Alana Saiss Albinati¹⁷²
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho é parte de uma pesquisa de iniciação científica que teve início em julho de 2011 e será concluído em junho de 2012. A pesquisa completa intitula-se “Teatro físico: de Barba¹⁷³ à Burnier¹⁷⁴”, busca estabelecer as relações entre esses dois diretores teatrais juntamente com os seus respectivos grupos “Odin Teater” e “LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp”¹⁷⁵. Além disso pretende-se encontrar como eles identificam sua relação com o termo “Teatro Físico” (termo este que geralmente é utilizado para descrever e integrar suas linhas de pesquisa). Até o presente momento analisou-se a relação deste termo com o grupo LUME Teatro e, sendo assim, essa é a temática deste resumo expandido.

Palavras-chave: teatro físico - origem; teatro físico – definições; LUME Teatro;

¹⁷² Graduanda do último ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná.

¹⁷³ Eugenio Barba nasceu em 1936. Discípulo de Jerzy Grotowski. Em 1964 cria seu próprio grupo, Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium, no qual é diretor até hoje. Também desenvolveu a antropologia teatral.

¹⁷⁴ Luis Otavio Burnier (1956 – 1995). Estudante da Mímica Decroux (1975 – 1983), funda em 1985 o grupo LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas da Unicamp. No início da década de 80 estabelece relação artística e de amizade com Eugenio Barba e seu grupo Odin Teatret.

¹⁷⁵ A seguir denominados por seus nomes iniciais “LUME” e “Odin”.

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS:

A necessidade de denominar e entender de forma racional as experiências práticas me fez querer explicar as técnicas de um treinamento de ator que iniciei em 2006 com o diretor Hermison Nogueira¹⁷⁶. Durante este período ouvia com frequência que nossa prática tratava-se de teatro físico. Então, algumas perguntas deram início a pesquisa que culminou no projeto de iniciação científica “Teatro Físico: de Barba a Burnier” com a orientação de Diego Baffi, sendo elas: *Teatro físico, o que é isso? Não é todo teatro que é físico?*

MÉTODOS E RESULTADOS

Na referida pesquisa de iniciação científica foco em trabalhar com os grupos Odin Teater e LUME Teatro, isso porque as pesquisas destes grupos conversam, e por vezes, recebem o título de *pesquisadores de teatro físico*, sem necessariamente concordarem com isso. Um exemplo é o artigo “Elementos Do Treinamento Do Ator Que Potencializam a Criação Teatral”, de Marília Gabriela Amorim Donoso, que trata da relação do LUME com a Cia Luis Louis¹⁷⁷ onde ela afirma: “Estes grupos, embora com linhas de pesquisa diferentes dentro do universo do teatro físico, têm em comum o fato de trabalhar o ator a partir da pré-expressividade.”¹⁷⁸. No site¹⁷⁹ da Cia. Louis Louis há um panorama do teatro físico no Brasil, relacionando-o com a história da mesma, onde há a seguinte afirmação: “O Brasil conta, hoje, com centros de pesquisa na área do Teatro Físico que se equiparam aos melhores do mundo. Destacam-se: o *Grupo Lume, Barracão Teatro, Solar da Mímica e o Estúdio Luis Louis.*”¹⁸⁰

Assim, inicio esta pesquisa a partir do que pode ser entendido como uma possível origem e algumas definições para o termo:

O termo teatro físico, tem sua origem na Inglaterra na década de 70 pelo ator/dramaturgo/diretor Steven Berkoff que depois de ter estudado em Paris com Jacques Lecoq e Etienne Decroux retornou a Inglaterra adaptando e dirigindo espetáculos sobre textos clássicos, explorando ao máximo a capacidade física de seus atores, a crítica inglesa na época sem saber como definir o trabalho de Berkoff, o chamou de teatro físico, o termo acabou se espalhando e também sendo apropriado por outros diretores e companhias que começaram a explorar a fisicalidade dos atores na sua atuação em contraste com o teatro extremamente baseado no texto falado onde o corpo era completamente ignorado.¹⁸¹

Se formos atrás de possíveis definições para o termo, encontraremos ainda:

¹⁷⁶ Diretor, ator e professor do curso extracurricular de teatro do Colégio Estadual do Paraná

¹⁷⁷ Centro de pesquisa e criação da mímica total do Brasil, com sede em São Paulo/Brasil

¹⁷⁸ DONOSO, Marília Gabriela Amorin. Elementos Do Treinamento Do Ator Que Potencializam a Criação Teatral.

¹⁷⁹ <http://www.cialuislouis.com.br/index.htm> Acesso em 15/maio/2012

¹⁸⁰ <http://www.cialuislouis.com.br/tf-panorama.htm> Acesso em 15/maio/2012

¹⁸¹ Disponível em: < <http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf> > Acesso em: 07/05/2012

O termo Teatro Físico tornou-se conhecido nas artes cênicas nas últimas três décadas do século XX. Cunhado na Inglaterra, vindo a definir uma extensa gama de criações que transitam entre a Dança, Teatro, a Mímica e o Circo. É resumido como a síntese entre fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo o tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa dos atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos e demais criadores seja crucial.¹⁸²

A definição comum para Teatro físico é de um trabalho que pode se utilizar de texto, mas tem como foco principal o trabalho físico dos artistas, seus corpos e seus movimentos no espaço. Um teatro extremamente visual onde a gestualidade/movimentação é o elemento primordial, colaborando ou às vezes substituindo a dramaturgia textual, também podendo substituir o cenário ou elementos cênicos pelo movimento/corpo dos artistas.¹⁸³

Tem-se aqui duas afirmações que exprimem visões diversas do termo. A primeira delas tem o teatro físico como uma “síntese entre a fala e a fisicalidade”, a segunda como “um teatro extremamente visual”.

Como continuidade da busca por definições optei por entrevistar os integrantes do LUME. Dia 07 de fevereiro de 2012 entrevistei Carlos Simioni, ator mais antigo do grupo, que iniciou os trabalhos junto ao fundador Luis Otavio Burnier em 1985:

[...]eu acho que o LUME não faz teatro físico, ele parte do físico. Em suma pra mim o teatro físico é quando os atores usam o corpo mas o espectador tá vendo sempre o desenho do corpo. Muitas coisas são contadas pelo corpo.[...] Então nesse sentido o teatro físico pra mim é isso é corpo total, onde o corpo tem que falar.[...] Até pensamos: nós também fazemos teatro físico. Porque até então, na época era *teatro experimental*. Depois apareceu o teatro físico. Mas daí quando a gente começou a ver grupos de teatro físico, a gente via que era só corpo, só corpo, desenhos do corpo, modulações do corpo, falar com o corpo. E no caso a gente não estava interessado no corpo e sim naquilo que o corpo trazia[...] Agora porque a Pina Bausch, teatro-dança não é teatro físico não sei, porque ela vem da dança só por isso.

A partir das respostas dadas por Simioni entendo que, para ele, o termo “teatro físico” não permeia as pesquisas do LUME, além de não haver uma preocupação na construção de uma definição específica, única e certa para o termo, mas baseia suas reflexões no resultado expressivo de grupos que identifica e se identificam como pertencentes a esta categoria.

Em entrevista com Renato Ferracini, dia 09/05/2012, outro ator integrante do LUME, também indago sobre o termo “teatro físico”, e obtive as seguintes respostas:

Eu não sou uma pessoa muito favorável a este tipo de nomenclatura teatro físico.[...] Para diferenciar o teatro baseado no personagem, no drama e no texto de um teatro baseado muito mais em uma fisicalidade, numa potência

¹⁸² http://www.dan.ufv.br/evento/artigos/GT5_LuizAugustoMartins.pdf - Teatro Físico – Vibração e Troca Humana nas manifestações populares da Espanha e no teatro de Federico Garcia Lorca - Luiz Augusto Martins

¹⁸³ SEIXAS, Victor. Disponível em <http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf>. Acesso em 13/maio/21012

física do ator ou dançarino, denominou-se [...] principalmente na Europa de Teatro físico. E nos Estados Unidos também. [...] É muito comum essa denominação lá. [...] mas aqui no Brasil isso não pegou fortemente. [...] Muita gente também não sabe como denominar o que o LUME faz [...] É como se fosse um termo curinga.[...]

CONCLUSÃO

Se partimos do princípio que o surgimento do termo teatro físico tenha sido com a imprensa, como afirma a revista *Mimus*, por essa não saber denominar as novas formas de trabalho e suas criações, a afirmação de Ferracini de que podemos encarar o termo como “coringa” é pertinente e justificaria o porque o LUME não se reconhece nele. Trata-se de um grupo versátil, com diferentes pesquisas que tem por base uma forte pesquisa na fisicidade do ator, que ganha este título não por auto nomeação, mas pela provável necessidade de rotulação por terceiros. Após essa primeira etapa da pesquisa, realizei dia 06/04/2012 uma entrevista com Eugenio Barba, que, juntamente com pesquisa bibliográfica, visará discutir de que forma o termo teatro físico pode ou não relacionar as pesquisas de Barba as pesquisas do Lume Teatro.

REFERÊNCIAS

SIMIONI, CARLOS. Depoimento. [07 de fevereiro de 2012]. Campinas- SP. Entrevista concedida a Alana Saiss Albinati

FERRACINI, RENATO. Depoimento. [09 de fevereiro de 2012]. Campinas- SP. Entrevista concedida a Alana Saiss Albinati

DONOSO, Marilia Gabriela Morim. **Elementos Do Treinamento Do Ator Que Potencializam a Criação Teatral.** Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Marilia%20Gabriela%20Amorim%20Donoso%20%20Elementos%20do%20treinamento%20do%20ator%20que%20potencializam%20a%20criacao%20teatral.pdf>>. Acesso em: 15/maio/2012.

MARTINS, Luiz Augusto. **Teatro Físico – Vibração e Troca Humana nas manifestações populares da Espanha e no teatro de Federico Garcia Lorca.** Disponível em: <http://www.dan.ufv.br/evento/artigos/GT5_LuizAugustoMartins.pdf>. Acesso em: 10/maio/2012.

SEIXAS, Victor de. **O Que é Teatro Físico?** Mimus, revista on-line de mímica e teatro físico. Número 1, volume1. Disponível em: <[http://www.mimus.com.br/glossario2 .pdf](http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf)> Acesso em: 13/maio/2012.

LOUIS, Cia. Luis. **Panorama da Mímica Contemporânea e do Teatro Físico Brasileiro.** Disponível em: <<http://www.cialuislouis.com.br/tf-panorama.htm>>. Acesso em: 15/maio/2012.

DANÇA, TEATRO E SUAS RELAÇÕES HISTÓRICAS

Jossane Formentão Vieira Ferraz¹⁸⁴

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esta pesquisa apresenta, primeiramente, um breve panorama histórico do teatro e dança. Em seguida, discorre sobre a relação histórica entre estas duas artes, mostrando o quanto estão intimamente ligadas e relacionadas. Este levantamento histórico, investiga desde o surgimento das duas artes até os dias de hoje, onde podemos perceber o quanto uma está presente na outra e que houve um período inicial em que elas trabalhavam mais em conjunto e outro, mais recente, onde trabalhavam menos. Até os dias atuais onde percebe-se novamente uma junção entre as duas artes.

Palavras-chave: teatro; dança; drama; dramaturgia; relações.

¹⁸⁴ Acadêmica do segundo ano do Curso de Artes Cênicas. Trabalha nas áreas do teatro e da dança a mais de dez anos, atuando como atriz, bailarina, diretora e produtora. Pesquisadora das relações entre o teatro a dança.

O objetivo desta pesquisa visa à investigação do drama e da dramaturgia no teatro e na dança. Através de um mapeamento histórico do surgimento de ambas as artes, verificar em que período ocorre um maior entrelaçamento das duas, quando se afastam e como se desenvolvem dentro desta relação. Com isto, facilitar a visualização de como o drama e a dramaturgia estão presentes na dança e de como a criação de dramaturgia a partir do corpo se manifesta no teatro.

A história do teatro começa em Atenas. Suas origens encontram-se nos tempos em que os homens se prendem aos deuses e os deuses aos homens, através dos rituais de dança, sacrifício e culto. Para a Grécia homérica isso significa os sagrados festivais báquicos em homenagem a Dionísio – deus da uva, do vinho, da embriaguez, da vegetação, da fertilidade, da exuberância – cujo séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. As orgias desenfreadas dos vinhateiros honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Quando os ritos a Dionísio se desenvolveram, ele se tornou o deus do teatro.

Dionísio não era aceito na Polis, mas ele era tão adorado e reunia um grande número de seguidores que a dinâmica social culminou em sua aceitação, tendo seu culto sendo organizado: a política de Pisístrato, que tanto fez por seu povo e por Atenas, buscou com afinco o nivelamento das classes sociais e a conciliação dos diversos cultos.

Como veremos em todo desenvolvimento da tragédia - Ésquilo, Sófocles e Eurípides - o coro dirigido pelo corifeu entra no palco geralmente depois de começada a representação, executa movimentos ritmados, o canto entoado chama-se párodo. O que depois se canta dentro do drama chama-se estásimose e como as partes entre os diálogos incluídos chamam-se episódios e o começo e o fim, prólogo e êxodo.

Já o surgimento da dança está intimamente ligado a ritos de povos primitivos, como o ritual da fertilidade. Datando de cerca de 8300 a.C, período Mesolítico. O homem primitivo dançava como forma de demonstrar suas habilidades, tentativa de comunicação e depois também, como forma de ritual para a obtenção de algum benefício. “Sacrifícios sangrentos, símbolos fálicos, encantações, danças, dramatizações, integravam os ritos.” (PORTINARI, 1989)

Ainda sobre a pré-história, mais precisamente no paleolítico, foi um período em que o foco das relações do homem era com os animais. Se defendendo destes, caçando-os, retirando sua pele para fazer roupas, ossos e chifres para confecção de instrumentos diversos. Seu ecossistema baseava-se nos animais, então, suas danças só poderiam estar relacionadas a eles.

Igor Stravinsky ao compor a sagração da primavera, buscou inspiração em um ritual de fertilidade da Rússia pagã que consistia no sacrifício de uma virgem, que com sua morte iria regenerar a terra. Obra esta, que revolucionou a música e o *balé* no século XX.

No período da Idade Média (476 até 1453), também conhecido como Idade das Trevas, devido às constantes guerras e invasões a Roma, a população que foi dizimada pela peste negra. E neste cenário de instabilidade a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica. Contrastando com o florescimento intelectual que se seguia, coube aos humanistas do Renascimento descrever estes dez séculos como a idade das trevas, onde não houve produção e crescimento significativos, tanto para a dança quanto para o teatro.

Neste período a dança e o teatro foram proibidos ou apenas utilizados em cerimônias religiosas. Mas a igreja não conseguiu extinguir costumes pagãos de festas e danças populares, que foram adaptados aos ritos da igreja, sendo muito presente dentro da mesma na Idade Média. Uma dessas danças era a “dança macabra”, misturava dança e encenação com o intuito de que as pessoas compreendessem e aceitassem a morte como inevitável.

Durante o Renascimento a dança passa a ser mais valorizada, a arte de forma geral. Surgem os mestres da dança, que ensinam os nobres a dançar, dando origem ao *balé*, primeiramente conhecido como “ballet de corte”. Seus temas eram inspirados na cultura grega. O *balé de corte* teve seu apogeu com O Rei Luis XIV, também conhecido como “Rei Sol” devido a um balé que dançou onde seu personagem era o sol.

Com a fundação da Academia Real de Dança em 1661, dirigida por Pierre Beauchamp, houve a profissionalização da dança, a grande preocupação era com o virtuosismo técnico. E após a dança ter se firmado no ballet de corte se seguiu com grandes transformações dentro do próprio ballet, mas que possuía sempre um caráter narrativo. Até evoluir para a dança contemporânea que conhecemos hoje, sem se extinguir a presença do ballet clássico.

Como podemos perceber logo no início das descrições do surgimento do teatro e da dança estas duas artes tem em si elementos uma da outra. Na história do teatro podemos citar os rituais dionisíacos, onde seus seguidores entoavam cantos e dançavam embriagados, fazendo o culto ao Deus. Na história da dança o fato de o homem da pré-história fazer o uso da representação para se comunicar com seus deuses e para outros fins.

Segundo a descrição de Belinger *apud* Borba Filho, sobre o nascimento do teatro, no qual descreve uma virgem descalça correndo pelo campo à procura de um companheiro, até que, com um grito, ela aceite um deles, Borba Filho diz que se pode concluir que o teatro nasceu da dança, uma forma rudimentar de representação, sem figurinos, cenários, onde se inspirava na própria natureza para a criação e representação, num desejo de viver papéis que não os seus.

Javier Farias *apud* Borba Filho, diz que o teatro propriamente dito nasceu na Grécia, mas que podemos localizar suas origens a mais longínqua antiguidade. Nascendo de uma derivação de danças mágicas, realizadas por feiticeiros e magos para afugentar maus espíritos, transformavam-se, pintando os corpos, em armas

fantasmas. Tais ritos tomaram certa forma transformando-se em pantomima, esta, que adquiriu certo ritmo. Forma e ritmo juntos constituíram a dança.

Podemos concluir que o teatro e a dança tem trajetórias que se encontram em diversos momentos, mas podemos notar também um grande afastamento uma da outra para que se pudessem se desenvolver de forma individual.

No teatro temos no início os cultos a Dionísio onde as duas se articulavam, logo depois com os concursos de tragédias notamos a primazia do texto onde a movimentação em cena foi deixada de lado, primando-se pelo texto escrito e falado. Nos últimos anos um retorno a junção da arte do teatro e da dança, que podemos perceber na dança contemporânea, na dança moderna que sobrevive aos dias atuais e principalmente no trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009).

REFERÊNCIAS

- KUHN, Thomas S. **História Mundial do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, 257 p.
- FILHO, Hermilo Borba. **História do Teatro**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. Pg. 18-18.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente I e II**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1987.

POSSIBILIDADES PARA IMPROVISAZÃO NÃO CÔMICA

Everton Santos de Brito¹⁸⁵
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho analisa as possibilidades para improvisação não cômica. Partindo da reflexão histórica e conceitual a cerca da improvisação relacionando com a prática desenvolvida no Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade. A possibilidade de reflexão com a prática deseja ampliar a compreensão do assunto, suas aplicações para além do cômico e contribuir para o desenvolvimento de metodologias para o trabalho do ator criador.

Palavras-chave: Improvisação; prática; reflexão.

¹⁸⁵ Graduando de bacharelado em Artes Cênicas pela faculdade de Artes do Paraná. Integrante do Grupo de Estudo Improvisação e Espetacularidade e Estudos de Recepção de Espetáculos. tonbritto@gmail.com

Sempre que ouvia a palavra improvisação relacionada ao teatro pensava em comédias, espontaneidade, casos emergenciais e composição de personagens. Porém em termos espetaculares só conhecia a modalidade cômica, assim pesquisar uma possibilidade não cômica para a improvisação acabou se tornando o objeto deste estudo.

No projeto inicial “Possibilidades para improvisação não cômica” a meta era fazer um levantamento bibliográfico, criar um grupo de estudos e produzir um espetáculo. Com a orientação da Me. Ana Fabricio, definimos que seria mais adequado num primeiro momento consolidar conhecimentos em torno da improvisação, para só num momento seguinte aplicar estas referências e reflexões na produção de um espetáculo.

Deste modo, a produção de um artigo no qual eu possa dialogar com as leituras e a prática no Grupo de Estudos Improvisação e Espetacularidade, tornou-se o objetivo principal. Assim me integrei ao grupo citado, no qual atuo como colaborador, apresentando semanalmente seminários a partir das leituras que realizo para a pesquisa. Paralelamente desenvolvo um diário de bordo além de participar das práticas propostas. Desta forma espero poder contribuir para o desenvolvimento de metodologias para o trabalho do ator criador.

Para alcançar esse objetivo fiz, junto com a minha orientadora, um levantamento bibliográfico, e chegamos a alguns autores para nortear este primeiro momento. A primeira foi Sandra Chacra autora de “Natureza e sentido da improvisação teatral” (1983). Seu livro apresenta um panorama geral da história da improvisação no teatro, além de expor e discutir suas estruturas e modalidades, colaborando para a captação mais vertical dos fundamentos e do processo pelos quais se produz o fenômeno.

“A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação.” (CHACRA, 1983, pág. 14). Chacra afirma ainda que todas as artes tiveram uma de suas origens na improvisação.

A Commedia Dell’Arte, por seu valor histórico como a primeira e mais importante manifestação da improvisação em forma espetacular, tornou-se também objeto de estudo. Esta forma popular de teatro teve seu auge no século XVII. Os artistas que atuavam *all’improvviso* eram dotados de uma técnica apurada, de criatividade e conhecimento nos mais diversos assuntos, liberdade e vitalidade caracterizavam seu trabalho, esta linguagem era apoiada quase que exclusivamente na arte do ator e na improvisação.

Uma grande contribuição para pesquisar a Commedia Dell’Arte e a improvisação em geral, foi o “Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología – Máscara” (1996 – 1997), organizado por Ferdinando Taviani e Edgar Ceballos. Nesta

leitura teve acesso a pensamentos de Jacques Copeau, Constantin Stanislavski e tantos outros pensadores que foram beber na Commedia Dell'Arte para construir a sua forma teatral. A improvisação no século XVIII era uma prática de exibição do saber e não de espontaneidade, uma maneira de demonstrar um amplo domínio literário:

“El actor que recita all'improviso actúa de manera más viva y natural que el actor que interpreta um papel aprendido de memoria: las palabras, que nosotros mismos hemmos encontrado, resultan más sentidas y auténticas y por conseguinte, resulta más fácil decirlas com naturalidad” (RICCOBONI apud TAVIANI, 1997, p. 16).¹⁸⁶

A autenticidade do pensamento de Luigi Riccoboni, está vinculada a um caráter intuitivo, um atributo mais desenvolvido em atores improvisadores. Henri Bergson (1979) afirma que a intuição é parte do movimento e é essencial à mudança, revelando a necessidade ininterrupta do exercício criativo.

Para Bergson a intuição significa primeiramente uma consciência imediata, conhecimento que é contato e mesmo coincidência, mas também consciência alargada, beirando os limites do inconsciente. A intuição é o que tange o espírito e deseja ver nas coisas a participação de espiritualidade.

“A intuição parte do movimento, coloca, ou melhor, percebe-o como a realidade mesma, e não vê na imobilidade mais que um movimento abstrato, um instantâneo tomado por nosso espírito na mobilidade. A inteligência brinda-se ordinariamente com coisas, entendo por isso o estável, e faz da mudança um acidente que se acrescentaria à estabilidade.” (BERGSON, 1979, pág. 115-6).

Outra leitura essencial da obra de Bergson foi 'O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade' (2004). A compreensão do risível, do cômico criou a possibilidade de um necessário contraponto para o desenvolvimento desta pesquisa.

Vários artistas do teatro no século XX, como Stanislavski, Meyerhold, Eugênio Barba, Grotovski, Peter Brook entre outros, desenvolveram práticas improvisacionais. A busca se dava conforme a necessidade do artista, usando ora para a formação do ator, ora para composição de cenas, ou para revitalizar a forma teatral de sua época, entre outras intenções. Jaques Copeau, por exemplo, acreditava que a verdadeira questão do trabalho do ator era a simplicidade. Ele buscava libertar o ator dos vícios de representação da época de modo este pudesse restabelecer o contato com sua ingenuidade e simplicidade.

Copeau quer tentar reconduzir o ator ao estado de criança que ainda não fala. Partindo da música, de uma expressão dançada, chegaria ao grito, à exclamação, e, depois, à palavra. Trata-se de torná-lo mudo

¹⁸⁶ “O ator que recita all'improviso, atua de maneira mais viva e natural que o ator que interpreta um papel aprendido de memória: as palavras, que nós mesmos encontramos, resultam mais sentidas e autênticas e, por conseguinte, resulta mais fácil dizê-las com naturalidade.” (RICCOBONI apud TAVIANI, 1997, p. 16, tradução nossa).

temporariamente, forçá-lo a sentir de novo interiormente a necessidade de exprimir-se, depois a exprimir-se por outros modos, afora a palavra, e, enfim, falar, com palavras e sons rudimentares, poucos numerosos, mas justificados, essenciais. É o método da improvisação.” (ASLAN, 1994, p. 48).

Chacra, Bergson, Taviani, Copeau formam as bases deste primeiro momento da pesquisa, propiciando a construção de um diálogo entre reflexão e exercício. O diário de bordo permite relacionar os exercícios realizados aos estudos citados, facilitando a percepção da estreita relação entre teoria e prática. Neste processo surgiram, ainda, novos autores para o referencial teórico, ampliando a reflexão e possibilitando uma abordagem mais adequada do objeto, assim foram incluídos Keith Johnstone, Odette Aslan e Laura Lucci.

As práticas do grupo de estudo tornaram possível perceber que o processo de preparar um ator para atuar *all'improvviso* é laborioso. Ativar os seus sentidos para a percepção, tornando-os mais suscetíveis às intuições, Estimular uma atuação viva, buscando assim estar presente, corpo e alma, o tempo todo. São processos que vejo no encaminhamento da pesquisa prática e que busco apreender no percurso deste estudo.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1994. 363 p., il. (Estudos).
- BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1979. 238 p., il. (Os pensadores).
- BERGSON, Henri. **O Riso: sobre a significação da comicidade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004. 152 p., il. (Tópicos).
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1983. 118 p., il. (Debates).
- TAVIANI, Ferdinando; CEBALLOS, Edgar. **Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenologia - Máscara**. México, DF: Escenologia, A.C., 1996 - 1997. 125 p.

AS AÇÕES FÍSICAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Dirceli Adornes Palma de Lima¹⁸⁷

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O objetivo da pesquisa é refletir acerca do conceito de ação física para o trabalho do ator no teatro contemporâneo. Para tanto, foram realizadas leituras bibliográficas acerca do conceito de ação física, a partir de autores como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Sandra Meyer. Foi realizada também uma pesquisa prática a partir do processo de construção de personagem para a peça *Rockaby*, do dramaturgo Samuel Beckett, de modo a refletir como a ação física proporciona essa criação. A partir desse foco, foi descrito como se deu a concretização dos conceitos estudados na apresentação final para o público.

Palavras-chave: ação física; teatro contemporâneo; Samuel Beckett; *Rockaby*.

¹⁸⁷ Possui formação em Psicologia pela Universidade Federal do Paraná (2010) e graduanda do 4º ano de Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação pela Faculdade de Artes do Paraná. Correio eletrônico: dir_lima@hotmail.com.

MEMORIAL DE EXPOSIÇÃO

A pesquisa teve como objetivo utilizar-se do conceito de ação física apresentados por autores como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Sandra Meyer para a realização da construção de personagem do texto *Rockaby* do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989). Essa pesquisa surgiu em 2011 a partir do exercício de atuação realizado na disciplina de Interpretação do 3º ano de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná e circunscreve meu projeto de iniciação científica, sob orientação da professora Sueli Araujo.

Em relação ao conceito de ação física, Matteo Bonfitto (2006) apresenta um apanhado histórico a respeito desse conceito na atuação. Segundo o autor, as ações físicas atualmente inserem-se como “elemento fundante do fenômeno teatral, funcionam como guia privilegiado no percurso de discriminação de procedimentos criativos” (BONFITTO, 2006, p. XIV). Bonfitto (2006) afirma ainda que as ações físicas não são determinadas pelas poéticas teatrais, de modo que funcionam como matrizes geradoras para o processo de criação e composição do ator.

Historicamente, o conceito de ação física foi elaborado pelo encenador russo Constantin Stanislávski (1863-1938) a partir de sua prática teatral. Sandra Meyer (2007) afirma que foi a partir dos estudos do encenador que o ofício do ator passou a ser reconhecido como uma forma de conhecimento. Bonfitto (2006) afirma que a primeira fase do encenador era composta pelo modelo da Linha das Forças Motivas, cujo principal aspecto era a memória emotiva como eixo para a atuação. Foi em sua segunda fase que Stanislávski desenvolveu o Método das Ações Físicas, sendo que “a ação passa a estar à frente do processo criativo” (BONFITTO, 2006, p. 24 – grifo do autor).

Com isso, a atuação é permeada pela composição de ações psico-físicas, as quais são realizadas para desencadear os processos interiores do ator, sendo justificadas em relação ao personagem. Dessa forma, apresenta-se a concepção de uma memória física do ator, a qual possibilita ao intérprete evocar sentidos e sensações. Para tanto, o conceito de impulso, o qual foi aprofundado por Jerzy Grotowski, é essencial, pois é a partir dele que é evocada a ação. Para Stanislávski (*apud* BONFITTO, 2006), o trabalho com o texto passa para a segunda parte do processo, uma vez que o ator elaborava primeiramente a sequência das ações para depois construir as Ações Verbais e a memorização do texto. Com o aprofundamento do estudo sobre ações físicas, a centralidade da atuação passa a ser o corpo, uma vez que é nele que a ação ocorre.

Após Stanislávski, outros encenadores abordaram a questão do corpo e sua relação com a atuação. Bonfitto (2006) expõe as contribuições de Meierhold, Laban, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, a dança e os teatros orientais para o conceito de ação física. Perante essas contribuições, o autor apresenta três categorias para verificar os acréscimos na teoria de Stanislávski: as matrizes geradoras

(referências utilizadas para a confecção das ações); elementos de confecção e procedimentos para a confecção da ação (aspectos que caracterizam a ação física) (BONFITTO, 2006, p. 96).

Com Stanislávski, o texto constitui-se como a matriz geradora para a confecção das ações, com o intuito de construir uma linha contínua de ações. Para Meierhold, a matriz se dá a partir de outras formas de arte (pintura, escultura, música) e de outras formas teatrais, cujo objetivo é obter um “desenho dos movimentos”. Para Laban, o corpo em conjunto com o espaço (que circunda o corpo e aquele construído pelo corpo) são as matrizes das ações. Para Artaud, o foco está na respiração como elemento central para o processo das ações físicas. Para Decroux, o próprio corpo é gerador de ações, sendo que o núcleo expressivo encontra-se no tronco. Para Brecht, o foco é o texto, a palavra como matriz, porém a partir de uma relação específica, a do estranhamento.

De acordo com a exposição de Bonfitto (2006), observa-se que independente da poética, as diferentes práticas teatrais utilizam a ação física como uma técnica que possibilita ao ator construir o percurso do personagem e situar-se cenicamente. Em relação aos componentes da ação física, Luís Otávio Burnier (2009) os apresenta pautados em referências dos encenadores citados. O primeiro deles seria a intenção, ou seja, para a ação ocorrer, deve haver uma conexão “com algum objetivo, algo que a ‘alimenta’” (BURNIER, 2009, p. 39). A intenção apresenta uma tensão corporal ligada a algum objetivo exterior, conforme afirma Grotowski (GROTOWSKI *apud* BURNIER, 2009). O segundo elemento seria o élan, o qual corresponde ao movimento de lançar, de forma que este se constitui como impulso vital da ação.

O impulso é a mola propulsora da ação, o qual se refere a uma energia projetada para fora. Para Grotowski, o impulso antecede as ações físicas, que emerge no interior do corpo (BURNIER, *op. cit.*), sendo que é este o principal aspecto que diferencia ação física do gesto, pois este último nasce da periferia do corpo, segundo o encenador. O movimento corporal, realizado no tempo e no espaço, aparece associado à ação física, de modo que ele complementa a realização da ação, devido a sua dinamicidade. Rudolf Laban (*apud* BURNIER) sugere quatro componentes para o movimento: tempo (rápido/lento); espaço (direto/indireto); força (pesado/leve); fluência (livre/controlada). Segundo Burnier (2009), o movimento difere do ritmo da ação, pois o tempo do movimento corresponde a sua duração, e o ritmo é a pulsação do tempo da ação. Para Stanislávski, o ritmo caracteriza a ação, sendo essencial para a execução das mesmas (STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2006). Burnier (2009) afirma que a dinâmica da respiração está associada com o ritmo. O autor propõe que os componentes da ação física estão interligados e sua seqüência é significativa, apresentando uma analogia com os códons do RNA na linguagem genética (BURNIER, 2009, p. 48).

Outro conceito importante para a realização diz respeito à energia. Segundo Eugenio Barba (1995) energia refere-se à potência nervosa e muscular, existente em

qualquer corpo vivo, porém, cabe ao ator moldar essa energia no contexto específico do teatro. Segundo Burnier (2009), energia é uma propriedade que permite realizar trabalho. Dessa forma, a energia emerge a partir das forças opostas que entram em conflito, pois para lidar com a resistência resultante dessas forças, é necessário trabalho. Em relação ao teatro, Burnier (*op. cit.*) afirma que os componentes da ação física geram linhas de tensão que geram energia. De acordo com Barba (1995), o conceito de energia no teatro ocidental assemelha-se ao termo presença cênica, o qual por sua vez está relacionado com a atenção e concentração no que se realiza em cena.

Dessa forma, foi a partir do conceito de presença cênica que se desenvolveu o trabalho prático da atuação. O texto *Rockaby* foi escrito em 1980, cuja tradução chama-se *Canção de Embalar*. Há apenas um personagem denominado *m* e a indicação é a de que se trata de uma mulher na cadeira de balanço. Há ainda *v*, que se refere a sua voz gravada, conforme indicação do autor. A única fala de *m* é “*mais*”, dita entre os textos dados pela voz gravada. Beckett apresenta 4 passagens da voz gravada e inicia o texto com o “*mais*”.

No trabalho de atuação e construção da peça, outras duas atrizes participaram além de mim, sendo que a personagem *m* foi dividida em três “*facetas*” diferentes da personagem. Cada atriz tinha um objeto específico e ações específicas no decorrer da encenação, sendo que não havia relação direta entre as atrizes. O objeto que utilizei em cena foi um pente e as ações que eu realizava estavam relacionadas com o olhar, caminhar, relacionar-me com o pente e pentear-me. O texto “*mais*” era dito uma vez por mim no primeiro “*mais*”, e no último em conjunto com as duas atrizes. Outra ação presente em cena refere-se ao ato de balançar o corpo, de modo que não utilizamos uma cadeira de balanço como objeto de cena, e trouxemos o balançar da cadeira para o corpo. Essa ação foi trabalhada a partir de exercícios corporais, até que cada atriz encontrasse seu modo de balançar.

O objetivo principal era manter essa energia do balançar o tempo todo presente em cena, pois conforme afirma Sônia Azevedo (2004), quando o ator mantém presença e concentração na cena, isso reflete no corpo, de modo que “sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos a que se propôs. [...] E isso define a cada momento a qualidade sensível de suas ações, tornando-se críveis e, portanto, verdadeiras.” (AZEVEDO, 2004, p. 180). Com isso, a presença e a energia direcionada para a atuação possibilita uma melhor qualidade na execução das ações físicas.

Sendo assim, observa-se que mesmo textos que circunscrevem o teatro contemporâneo, como é o caso de Beckett, conforme situa Jean-Pierre Ryngaert (1998), é possível utilizar-se das ações físicas como forma de construir o delineamento do personagem. No texto trabalhado, não há uma definição clara do personagem e o mesmo foi dividido para a atuação de três atrizes. Porém, a construção das ações físicas possibilitou delimitar o percurso do personagem em cena e a execução das ações realizadas, o que permite aprimorar a atuação e o aspecto visual da encenação.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, SÔNIA MACHADO DE. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, EUGENIO e SAVARESE, NICOLA. **A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BECKETT, SAMUEL. **Canção de Embalar**. Tradução Giovana Soar. Texto impresso sem referência.
- BONFITTO, MATTEO. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, LUÍS OTÁVIO. **A arte do ator: da técnica à representação**. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MEYER, SANDRA. As ações físicas e o problema corpo-mente. **Rev. Urdimento**, UDESC, nº 9, 2007.
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A TEATRALIDADE NO ESPAÇO NÃO CONVENCIONAL

Patrícia Dias Cretti¹⁸⁸
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este trabalho enfoca o uso teatral do espaço não convencional e seus desdobramentos, na contemporaneidade. Pretende-se estudar aqui como a relação entre a ficção e o real, por meio do teatro e do espaço, pode ou não influenciar a percepção do espectador e ao mesmo tempo sublinhar a teatralidade contida nestes espaços.

Palavras-chave: espaço não convencional; teatralidade; historicidade.

¹⁸⁸ Patrícia Cretti – Pós- Graduada em Comunicação, Cultura e Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Graduada em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas do Brasil – 2008. Acadêmica do segundo ano de Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná. Aluna pesquisadora do Projeto de Iniciação Científica da FAP.

INTRODUÇÃO

Na história do teatro, percebe-se desde muito cedo a constante preocupação com o espaço cênico; a necessidade de um rompimento com a forma estrutural do palco italiano gera uma busca por um espaço não convencional, que insira uma nova perspectiva sobre o espectador e seus anseios, “a invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre plateia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco”. (ROUBINE, 1998, p.87) O território da encenação sobre o qual se desdobra este trabalho é primordialmente o referente à apropriação de um espaço que já possui uma utilidade, ou uma simbologia inerente à urbes, antes mesmo de ser usado para o teatro. Um lugar dotado de história que transforma a percepção da plateia, na relação entre o real e o fictício.

Hans-Thies Lehmann (2007, p.178) discute a respeito desta percepção do espectador que a todo o momento se divide entre “participação imaginativa” e “participação real-corporal”. A experiência teatral se dá através da memória involuntária que o espectador carrega e que o faz criar identificações ou até mesmo repulsa diante de algo na peça. Lehmann define este lugar, que transita entre o real e o ficcional, como “espaço metonímico”. A apropriação de um espaço não convencional cria para ele novos significados, sem perder seus originais valores. “Podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (LEHMANN, 2007, p.267).

OBJETIVOS:

Este trabalho se propõe ao estudo da teatralidade em espaços não convencionais. Discute-se, para tanto, a apropriação teatral do potencial simbólico inerente a estes espaços no imaginário coletivo, primeiramente no campo teórico e depois por meio de análise do espetáculo *Memórias Torturadas: A Ditadura e o Cárcere no Paraná* realizado no Festival de Teatro de Curitiba, em 2012, verificando-se como se estabelece, dentro desta teatralização, a dramaturgia de um espaço contaminado pela realidade, foco “do imaginário urbano” (FERNANDES, 2010, p.77), e de que forma estes espaços influenciam na recepção do espetáculo.

MÉTODOS E RESULTADOS:

O presente trabalho apoia-se em pesquisa bibliográfica e, para a análise prática, em entrevista realizada com os responsáveis pela peça *Memórias Torturada*.

Através do estudo de montagens brasileiras em espaços não convencionais, Evill Rebouças (2009) lança olhar à questão da dramaturgia que é construída a partir do espaço e que tem em sua base toda uma carga semântica implícita em determinado local. A escolha de um lugar dotado de história, intimamente ligado à temática da

peça, alinha a arquitetura ao texto e a outros elementos cênicos que, ao contar uma história, geram uma forma específica de percepção, relacionada ao conjunto de significados contido no espaço real. Segundo Rebouças cada lugar contém um discurso, seja de ordem política, pública, lúdica ou afetiva, que permeia a memória coletiva ou individual. O espaço historicizado, assim, “sublinha a carga dramática do espetáculo” (REBOUÇAS, 2009, p.134). A arquitetura usada então em favor da dramaturgia possibilita novas margens de diálogo com a temática exposta.

Quanto à historicidade do espaço, Evelyn Furquim (2006) norteia sua pesquisa para a tradição urbana das arquiteturas e a relação do teatro com a urbes, identificando a intervenção da cena sobre a memória geográfica. Como afirma a autora (2006, p.37) “muitas vezes o projeto urbanístico traz em si próprio um princípio que forja uma imagem e uma interpretação do mundo”. Uma montagem que trabalha em um espaço real, dotado de significados e simbologias, desenvolve durante seu percurso uma dramaturgia que envolve o espectador no real e no imaginário durante todo o tempo. Se ele aciona memórias acerca da historicidade de determinados espaços, ao mesmo tempo cria novas, relacionadas à encenação que se representa ali. A fricção entre realidade e teatralidade gera no espectador uma particular percepção.

Ao discutir a teatralidade, Sílvia Fernandes (2010) aponta para a perspectiva de Patrice Pavis, que a define como aquilo que na representação é especificamente cênico ou teatral. No caso dos espaços não convencionais, o que está posto é uma alusão à realidade na própria dramaturgia. A materialidade espacial é colocada como elemento cênico, tornando-se essencial à teatralidade. A teatralidade do real, apoia-se, assim, na materialidade dos elementos recodificados pelo contexto teatral em que se inserem.

ANÁLISE DA PEÇA MEMÓRIAS TORTURADAS: A DITADURA E O CÁRCERE NO PARANÁ

Do lado de fora se encontram pessoas agrupadas esperando que os portões do presídio do Ahú se abram para o início do espetáculo. A peça começa no pátio aberto dos detentos usado para lazer - em absoluta escuridão. Como cenário real, algumas camisas penduradas pelas janelas, meias e pedaços de panos; ao fundo um homem pendurado de ponta cabeça inicia um diálogo com seu torturador. O que se percebe logo de início é que a arquitetura do lugar gera sensações acionadas pelo cheiro, pelo imaginário, pelo medo, por alguma lembrança. A percepção inicial era de um universo em reclusão que foi adentrado por nós, quase como espectadores invisíveis de uma cena real.

A dramaturgia apoia-se no espaço, explorando as sensações que o presídio evoca na memória coletiva de todos ali presentes. O documentário cênico narra uma história verídica de tortura durante a ditadura militar que aconteceu justamente no local da encenação – o presídio, hoje desativado. A experiência proposta, segundo Gehard Hajar (2012), autor do texto, só se faria completa se realizada neste espaço; a

dramaturgia e a construção teatral toda foram dadas a partir do presídio: “Se formos levar o espetáculo para outro lugar, teremos que reescrever todo o texto, a peça só faz sentido a partir deste espaço”.

CONCLUSÃO

A partir do momento que a peça se apropria do espaço, uma nova relação se estabelece, novas memórias, que podem mudar ou não antigos laços, vão ser vinculadas àquele espaço. Este evento teatral pode mudar a forma de se relacionar com o espaço urbano como um todo. Assim, conclui-se que a questão do espaço no teatro está intimamente ligada à recepção – com as novas perspectivas que a dramaturgia espacial pode lançar para a plateia inserida no contexto da teatralidade.

A inserção do real na cena, mesmo, transforma-se pela apropriação que se dá por meio da teatralidade. Para Rebouças (2009, p.167) “a teatralidade tal como é encontrada na natureza e inserida na representação, pode suscitar discursos que vão além dos seus significados primeiros. Em outras palavras: o real é ressignificado pela representação”.

REFERÊNCIAS

- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010, pp. 61-100.
- FURQUIM, Evelyn. Espaço e teatro - do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2006.
- _____. Das vanguardas à tradição – Arquitetura, teatro & espaço urbano. Rio de Janeiro: Ed. 7letras, 2008.
- HAJAR, Gehard. Entrevista dada à autora. Curitiba, 11 maio. 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *“Espaço” in Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 265-286.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.
- REBOUÇAS, Evil. A dramaturgia e encenação no espaço não convencional. São Paulo: Ed. Fapesp, 2009.

REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DO FEMININO: APROPRIÇÕES DO MITO EM *O AMOR DE FEDRA* (SARAH KANE)

Renata Cunali
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esta pesquisa enfoca representações do feminino na cena contemporânea, a partir de obras que apresentam uma reapropriação e atualização de referenciais míticos. Partindo de um estudo teórico sobre mitos e arquétipos, o presente trabalho desdobra-se sobre a análise do texto *O amor de Fedra*, da dramaturga inglesa Sarah Kane, traçando um paralelo com a tragédia *Hipólito* de Eurípedes.

Palavras-chave: dramaturgia, mito, apropriação, atualização; Fedra.

INTRODUÇÃO

Na cena contemporânea, o poder evocativo das imagens ancestrais promove um encontro entre a história individual e a história coletiva, que, conforme apontado por Lehmann (2007), pode operar pela atualização de um conteúdo temático de origem mítica e sua desconstrução.

Nesse sentido *O amor de Fedra*, objeto de análise deste estudo, apresenta-se como recriação contemporânea do mito de Fedra, abordado anteriormente nas tragédias de Eurípedes e Sêneca, e revisitado no classicismo francês por Racine. Buscando compreender as atualizações na incorporação desse referencial mítico, serão apontadas algumas das apropriações empreendidas por Sarah Kane, traçando-se, para tanto, um paralelo com a tragédia *Hipólito*, de Eurípedes.

OBJETIVOS

Objetivando o estudo das representações do feminino na cena contemporânea a partir de atualizações míticas, a presente pesquisa analisa a obra dramaturgica *O amor de Fedra*, enfocando as atualizações e apropriações, do mito de Fedra, realizadas por Sarah Kane.

MÉTODOS E RESULTADO

A pesquisa partiu de estudo bibliográfico de fundamentos da psicologia analítica, com ênfase nas proposições relativas ao inconsciente pessoal e coletivo, arquétipos, *persona* e sombra, buscando constituir referencial para orientar a análise de abordagens dramaturgicas criadas a partir de um mesmo mito. O arquétipo, conforme colocado por Jung, "é uma tendência para formar representações de um motivo, "sem perder a sua configuração original" (2002, p. 67), primordial, criando mitos que "influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras" (idem, p. 79).

Ao abordarem as funções do mito, suas características e repetições, pelas quais se dão sua revificação e reatualização, Eliade (1992) e Campbell (2008) retomam os fundamentos propostos por Jung, e identificam imagens simbólicas recorrentes em povos separados geograficamente, temporal e culturalmente. Essa recorrência, observada em ritos religiosos ou histórias ancestrais, é identificada igualmente em narrativas literárias, dramaturgicas, fílmicas e cênicas.

Recriação do mito de Fedra, a peça *O amor de Fedra*, evoca imagens arquetípicas reconhecíveis tais como o amor incestuoso e a paixão em sua dimensão trágica. A apropriação empreendida pela dramaturga oferece inovações referentes tanto à linguagem utilizada quanto à desestruturação que tece do mito. Os conflitos humanos se mantêm os mesmos, porém, deslocados para um contexto contemporâneo, ganham novas características e articulam-se de acordo com novas instituições de poder.

Tal como nas demais tragédias gregas, o texto de Eurípedes apresenta personagens manipulados conforme a vontade dos deuses, presos a um destino inescapável. No mito de Fedra, Afrodite decide vingar-se de Hipólito, pois ao cultuar a deusa da caça Ártemis, ele opta por manter-se casto e não presta tributos à deusa do amor. Esta, por sua vez vê em Fedra, esposa de Teseu, pai de Hipólito, um instrumento para sua vingança, fazendo-a apaixonar-se pelo enteado. Perturbada por seus sentimentos, Fedra se isola e procura manter uma conduta capaz de preservar sua honra e o futuro de seus filhos com Teseu. Ao ter seu segredo revelado, ela se suicida e sua morte acaba por implicar também na morte de Hipólito, infortúnio que mais uma vez envolve os deuses, nesse caso Zeus.

Em *O amor de Fedra*, Sarah Kane não faz referência à interferência dos deuses, dando nova dimensão às ações dos personagens, pois já não cabe a eles qualquer justificativa “metafísica”. Aqui, emerge a sombra desses personagens, tal qual a compreende Jung (2011), pela exposição de suas qualidades negativas, ou pouco recomendáveis. Em um emaranhado de relações incestuosas envolvendo Teseu, Fedra, Hipólito e Strofe, não há espaço para a moralidade da tragédia de Eurípedes.

O amor de Fedra por seu enteado é passional, físico e sem culpa, pois ela crê inclusive que esse amor seria a única forma de curá-lo do estado de absoluta apatia no qual ele se encontra. Hipólito é caracterizado por Kane pela exacerbação de sua sexualidade acompanhada por uma completa indiferença pela vida, bem como pelas mulheres com que se relaciona. Se a Fedra de Eurípedes se repreende por seus sentimentos, a de Sarah Kane é marcada pela urgência de seu desejo, que não pode sequer ser chamado de segredo, posto que se dá a ver por todos, desde o médico e Strofe, até o próprio Hipólito.

Nesse contexto o suicídio de Fedra adquire outra conotação, pois ela é movida pela vontade de vingar-se da indiferença de Hipólito acusando-o de estupro. Ele por sua vez, mesmo “inocente”, não contesta a acusação e mostra-se satisfeito com a iminência de sua punição.

No que se refere à linguagem, Sarah Kane apresenta sua apropriação desse mito através de diálogos rápidos, intercalados por ricos silêncios. Suas rubricas não são meras descrições, pois além de evocarem imagens de caráter simbólico, também ressaltam o olhar dos personagens como ação, ou ainda como fala. O coro, elemento característico da tragédia grega, aparece representado apenas na última cena da peça como os habitantes da cidade reunidos para o linchamento de Hipólito.

CONCLUSÃO

Através do paralelo entre o mito de Fedra na abordagem de Eurípedes e a recriação realizada por Sarah Kane, observa-se a atualização do mito, bem como das estruturas sobre a qual se constroem as personagens. Deslocando a história para a atualidade Kane discute temas centrais em suas obras como a violência social, o amor e a morte a partir da evocação de imagens míticas que já não dependem integralmente de sua inserção no contexto original.

REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EURÍPEDES. Hipólito. In. **Teatro de Eurípedes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1977.p.11-100.
- JUNG, Carl Gustav. *A persona* como segmento da psique coletiva. In. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 45-51
- _____. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, pp. 01-229.
- KANE, Sarah. **O amor de Fedra**. Trad. Felipe Vida. Não publicado
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

EM BUSCA DE POÉTICA: POSSIBILIDADES CRIATIVAS A PARTIR DE INVESTIGAÇÕES SENSORIAIS

Talita de Carvalho Alves Neves
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este resumo visa sintetizar a pesquisa na qual se pretende observar resultados expressivos acionados por estímulos sensoriais. A partir da criação de partituras físicas o grupo de discentes, participante deste estudo, experimentava-as em diferentes espaços da cidade, o que possibilitava a investigação da expressividade e da presença física na realização das partituras e como a visão e a ausência da visão influenciam nessa experimentação.

Palavras-chave: vivência; experiência; visão; espaço.

INTRODUÇÃO

O presente projeto partiu da necessidade de um estudo prático que envolvesse a questão sensorial como elemento de construção e desenvolvimento de expressividade no trabalho do ator. Para isso, formou-se um grupo de estudos prático que contou com a participação de estudantes do curso de Bacharelado em Artes Cênicas (FAP). Inicialmente, o estudo envolveria a investigação dos cinco sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato), porém, no decorrer do trabalho, notou-se que a pesquisa seria mais aprofundada e consistente se tivesse como foco apenas um deles, optou-se, então, por averiguar a questão da visão e a ausência dela na criação e no desenvolvimento de partitura física.

OBJETIVOS

O principal objetivo da pesquisa é a investigação da prática criativa de atuação a partir de experiência sensorial, através de vivências focadas na relação visão e não-visão.

Observar e analisar aspectos referentes à prontidão, percepção e aos parceiros da atuação - exemplificados como mudanças climáticas, sons e pessoas que transitam pelo espaço de pesquisa.

Como a investigação ocorreu em locais públicos com intensa movimentação de pessoas, essa vivência do espaço público despertou o interesse de pensar essa dinâmica de experimentação de trabalho de ator enquanto intervenção urbana. Esta seria uma próxima fase do trabalho, visto que as experiências possibilitaram interações interessantes com os passantes.

MÉTODOS E RESULTADOS

Para a criação da partitura individual e posteriores experimentações foram realizados cerca de trinta encontros, com duração de 3 horas cada. O trabalho criativo deu-se a partir do estímulo imagético de uma fotografia escolhida pelos colaboradores do grupo. No início do processo os atores desenvolveram partituras físicas individuais, estas foram experienciadas com os olhos vendados e posteriormente desvendados, em diferentes espaços da cidade, tais como Parque São Lourenço, Rua XV, MON, Praça Santos Andrade e Largo da Ordem.

Nas experiências observavam-se as alterações físicas e emocionais que as especificidades de cada espaço geravam. Distintos lugares requisitavam adaptações na partitura física, pois esta dependia de disparadores poéticos definidos pelos atores durante a criação das partituras. Então, demandava-se dos participantes o desenvolvimento da prontidão e da percepção para identificar possíveis parceiros de atuação presentes no espaço, isto é, elementos que podem ser utilizados para auxiliar o ator a executar seus objetivos, no caso, a partitura física. Se o disparador inicial da

ação era uma sombra, por exemplo, os atores precisavam estabelecer novas formas de diálogo, visto a restrição da visão.

A relação com os parceiros da atuação é entendida como “(...) um encontro ou uma relação com algo que se experimenta que se prova” (BONDÍA, 2002, p.25). Quando este encontro ocorre com a ausência da visão, a percepção é alterada, são agenciados novos mecanismos para vivenciar o espaço. A experiência com os olhos vendados, segundo relato dos colaboradores, é intensa, afinal, há um caráter de inédito na experiência de privação da visão, nada é codificado instantaneamente, é preciso entrar em contato sensorial para, em um segundo, conhecer o elemento com o qual se está interagindo, por isso é importante considerar que:

“(...) a percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas, mas fugidias. Para que um aspecto fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade” (SALLES, 2008, p. 68).

O objetivo de realizar vivências em locais diversos era promover novos espaços de atravessamento, vindos dos mais diferentes estímulos, ou seja, criar situações para se entrar em contato com (novos) possíveis parceiros de atuação. Essas estratégias, além de possibilitar o encontro com novas situações, permitiu o contato com diferentes pessoas, o que proporcionou experiências muito mais potentes, tendo em vista a relação estabelecida com os passantes de um espaço cotidiano e não-espetacular.

A pesquisadora exercia o papel de observadora e contava com o registro no formato de vídeo, bem como dos diários de bordo dos colaboradores que compartilharam suas experiências individuais. Exercer esta função de elemento que influencia no processo de criação, mas que não está em ação propriamente dita é o trabalho do diretor: por esse motivo os escritos de Anne Bogart auxiliaram em aspectos referentes às parcerias e obstáculos ao fazer artístico.

O conceito de experiência embasava teoricamente a experimentação, pois aquela pressupõe o risco, o perigo, a novidade inerente a cada fenômeno e, estes elementos eram presentes nos encontros. Os atores de olhos vendados eram vulneráveis e se deixavam atravessar pelos acontecimentos que adquiriam um status de surpreendente devido à intensificação das relações que a venda permitia.

CONCLUSÃO

Este resumo parte de uma Pesquisa de Iniciação Científica (PIC) que neste momento caminha para sua finalização. Com isso, é possível apontar alguns aspectos percebidos em relação às vivências realizadas até o momento.

Os olhos vendados oferecem um lugar de risco e com isso há maior atenção em relação ao que acontece. A venda apresenta aos colaboradores um lugar de

descoberta constante e de novas relações com os parceiros da atuação, além de possibilitar um espaço ausente de julgamentos e/ou preconceitos em relação aos passantes. Sem a venda, os atores precisam de maior esforço para se colocar em estado de descoberta constante, já que com os olhos abertos, tudo está dado.

O ponto de partida para esta pesquisa foi a necessidade de realizar uma investigação prática em que a questão sensorial fosse examinada como dispositivo de averiguação de processo criativo. Neste momento, os objetivos parecem se esclarecer mais concretamente permitindo, inclusive vislumbres de continuidade.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, S.M. Processo Genético de Produção dos Signos Corporais. In: _____. **O papel do corpo no corpo do ator**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 169-223
- BOGART, A. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. 1ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BONDÍA, J.L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, número 19, p. 20-28, 2002/jan./fev./abr./mar.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. tradução Denise Bottmann 1ª ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- NUNES, S.M. **As metáforas do corpo em cena**. 1ª. ed. São Paulo: Annablume/UNESP, 2009.
- SALLES, C.A. **Redes da criação – Construção da obra de arte**. 2ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.