

**REVISTA**

**NEXI**

**5**

ano 2019

<https://revistas.pucsp.br/nexi>





Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP  
**Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica**

Publicação voltada para a divulgação de pesquisas científicas especialmente de alunos da pós-graduação stricto sensu (mestrandos e doutorandos) das áreas de Comunicação e Semiótica e de suas interfaces, no Brasil e no exterior.

Os textos publicados na revista Nexi são de exclusiva responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a opinião da Comissão Editorial e do Conselho Científico.

Revista Nexi © ISSN 2237-8383  
Nexi 5. São Paulo, 2019.

---

**COORDENAÇÃO DO PROGRAMA**

Rogério da Costa Santos (Coord.)  
Christine Greiner (Vice-Coord.)

**EDITORES CIENTÍFICOS**

Amálio Pinheiro  
Cecília Almeida Salles

**COMISSÃO EDITORIAL E  
DE PEER REVIEW**

Amálio Pinheiro  
Cecília Almeida Salles

**EDITORES DESTA EDIÇÃO**

Patrícia Dourado

**REVISÃO DE TEXTOS**

Patrícia Dourado

**EDITORIAÇÃO E CAPA**

Patrícia Dourado

**HOME PAGE**

<https://revistas.pucsp.br/nexi>

# Sumário

## **Editorial**

Amálio Pinheiro e Cecília Almeida Salles \_\_\_\_\_ 6

## **Exposição da intimidade do ciberespaço**

Alessandra Marassi Barros \_\_\_\_\_ 7

## **Aplicações da teoria de Gilbert Durand nas produções Disney Pixar**

André Campos de Carvalho \_\_\_\_\_ 16

## **Imagens da ambivalência na dramaturgia barroca do Século de Ouro Espanhol: “A vida é sonho”, de Calderón de La Barca**

Antonio Rogério Toscano \_\_\_\_\_ 30

## **A memória e o processo de criação em fotografia**

Cassiano Cordeiro Mendes \_\_\_\_\_ 42

## **Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México**

Roberta Marques do Nascimento \_\_\_\_\_ 51

## **Suportes intermitentes em oralidades contínuas**

Victor Carvalho Marques \_\_\_\_\_ 61

## **Procedimentos mestiços na condição pós-mídia: um estudo da obra de Anna Maria Maiolino**

Vinícius Oliveira Gonçalves \_\_\_\_\_ 71

## Editorial

---

Trata-se de uma edição que traz à tona a efervescência cultural que move as pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica a partir de discussões sobre memória, imaginário, procedimentos mestiços e processos de criação na comunicação e nas artes.

Há uma interessante **convivência sincrônica e diacrônica em tempos e espaços**. Ao mesmo tempo em que são discutidas “Imagens da ambivalência na dramaturgia barroca do Século de Ouro Espanhol”, mais especificamente em *A vida é sonho*, de Calderón de La Barca (Antônio Rogério Toscano), outros artigos falam de experimentações artísticas contemporâneas. Enquanto Vinicius Oliveira Gonçalves discute procedimentos mestiços na obra de Anna Maria Maiolino, Cassiano Cordeiro Mendes retira dos arquivos fotográficos, da série *Contacts*, reflexões sobre memória e processo de criação.

Há também a interação de artigos que tratam de **objetos analógicos e digitais**. “Suportes intermitentes em oralidade contínua”, de Victor Carvalho Marques, mostra o percurso marginal que alimentou as sucessivas incorporações do rock no Brasil. “Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México”, de Roberta Marques do Nascimento, aprofunda a importância da voz nos movimentos de insurgência na América Latina. Estes dois artigos marcam a forte presença teórica de Jerusa Pires Ferreira e de seus extensos estudos sobre as oralidades e a cultura popular.

Conjuntamente são discutidos temas do ideário atual telemático: a exposição da intimidade no ciberespaço, por Alesssandra Marassi Barros, e a produção da Disney Pixar, por André Campos de Carvalho.

Desse modo, a Nexi cumpre a função de relacionar crítica e produtivamente formas de conhecimento provenientes dos processos criativos da cultura e aquelas forjadas pelas imagens técnicas dos meios contemporâneos.

Amálio Pinheiro  
Cecília Almeida Salles

# Exposição da intimidade no ciberespaço

Alessandra Marassi<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar os processos de exposição da intimidade no ciberespaço e a velocidade na mudança de interesses por conteúdo das redes sociais digitais. Como objeto de estudo aponta-se o desejo do indivíduo em expor sua vida pessoal para espectadores conhecidos ou não presentes nas redes sociais como ferramenta de visibilidade. A metodologia adotada foi levantamento e pesquisa bibliográfica de conceitos discutidos por teóricos como (Sibilia) sobre a intimidade como espetáculo, (Levy) para definições do ciberespaço e (Recuero) para fundamentar as redes sociais na internet.

**Palavras-chave:** comunicação, cibercultura, exposição, intimidade, novas mídias.

**Abstract:** This paper aims to analyze the intimacy exposure process in cyberspace and the speed of change of interests for content that occurs in digital networks. The study object is the person's desire to expose his personal life to viewers, known or not present in these networks. The methodology adopted was bibliographic raising and research of concepts discussed theorists as (Sibilia) to discuss intimacy as spectacle, (Lèvy) for cyberspace definitions and (Recuero) for the social networks on internet.

**Keywords:** communication, cyberculture, exposure, intimacy, new medias.

## Introdução

Este artigo procura refletir sobre o comportamento expositivo da vida pessoal nas redes sociais digitais baseado numa busca por visibilidade em tempos onde o interesse por conteúdos nesses ambientes apresenta um tempo de vida cada vez mais curto. Quais são os artifícios utilizados por adeptos dessa prática e como ocorrem as relações humanas e as reações do espectador presente nessas redes.

Fundamentados pelos estudos da cibercultura feitos por Lèvy e Recuero, pelo discurso da intimidade como espetáculo proposto por Sibilia e pelas teorias do agir

---

<sup>1</sup> Coordenadora do curso de Produção Multimídia da FAPCOM. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Membro do grupo de estudos CCM – Comunicação e criação nas mídias, vinculado ao CNPQ, sob coordenação da Profa. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão.

comunicativo de Habermas, procuramos pensar as implicações nas relações humanas que interferem na percepção do mundo e na construção da autoimagem no ciberespaço.

Para concluir abordamos a citação de Paula Sibilia, que elucida as investigações sobre a alta exposição do que se considera íntimo e pessoal:

Ao longo da última década, a rede mundial de computadores tem dado à luz um amplo leque de práticas que poderíamos denominar “confidenciais”. Milhões de usuários de todo o planeta — gente “comum”, precisamente como eu ou você — têm se apropriado das diversas ferramentas disponíveis on-line, que não cessam de surgir e se expandir, e as utilizam para expor publicamente a sua intimidade. Gerou-se, assim, um verdadeiro festival de “vidas privadas”, que se oferecem despudoradamente aos olhares do mundo inteiro. As confissões diárias de você, eu e todos nós, estão aí, em palavras e imagens, à disposição de quem quiser bisbilhotá-las; basta apenas um clique do mouse (SIBILIA, 2008, p. 27).

Sibilia nos provoca uma reflexão em torno de como nossa vida está cada vez mais exposta para o mundo. A produção e o consumo de conteúdos inseridos na rede mundial de computadores vivem hoje uma exaltação do que é banal, com tempo de vida curto, portanto descartável. Esse movimento aponta dois lados distintos, um de lamentação pelo futuro da humanidade e outro como contraponto, o da capacidade criativa de alguns autores como forma de se manter em evidência.

## **Definições: Ciberespaço x Cibercultura**

Antes mesmo de discutirmos a exposição da intimidade presente nas redes sociais utilizada como artifício para aumento da visibilidade e popularidade, é fundamental entender os conceitos e as definições de ciberespaço e cibercultura, como discute Pierre Lèvy (1999), em sua obra Cibercultura. Entende-se por ciberespaço a geografia ou o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores e de suas memórias, tendo como principal função o acesso a distância aos diversos recursos de um computador, podendo oferecer uma infinidade de potências em tempo real como processamentos, cálculos, informações, imagens e simulações. Essa definição difere-se do que se entende por cibercultura, que, por sua vez, está relacionada à forma de utilização e ao comportamento dos usuários no ciberespaço.

Cibercultura, por sua vez, parte do desenvolvimento do sistema digital universal como também da progressão de todos os elementos do ciberespaço, devido também à integração, à interconexão, ao estabelecimento de sistemas cada vez mais interdependentes, universais e transparentes. Para Lèvy (1999), a cibercultura existente

no ciberespaço surge a partir da desconexão de operadores sociais ou máquinas abstratas, a universalidade e a totalização. Esses dois conceitos surgiram unidos à invenção da escrita, pois a escrita não determina automaticamente o universal:

Grande parte das formas culturais derivadas da escrita tem vocação para a universalidade, mas cada uma totaliza sobre um atrativo diferente: as religiões universais sobre o sentido, a filosofia sobre a razão, a ciência sobre a exatidão reprodutível, as mídias sobre uma captação num espetáculo siderante, batizado de “comunicação”. Em todos os casos, a totalização ocorre sobre a identidade da significação (LÉVY, 1999, p. 119).

Partindo para a definição de cibercultura, podemos entender como sendo uma forma sociocultural espelhada na relação de trocas entre a sociedade, englobando a cultura e as novas tecnologias, cujas comunidades atuam como propulsoras da popularização da internet e de outras tecnologias. O conceito de cibercultura também se relaciona com uma comunicação mais flexível e fluídica de cooperação e compartilhamento, que permite emitir e receber informações produzindo conteúdo.

Como ponto principal e determinante de diferenciação das mídias convencionais, em que o sistema de produção e distribuição da informação segue o modelo de um para todos no qual apenas um ou poucos indivíduos são os responsáveis por produzir e enviar informações; no ciberespaço, a relação com o outro é amplificada no contexto de todos para todos, onde todos podem emitir e receber informações de qualquer lugar do mundo.

Avançando nesse conceito, pode-se dizer que a cibercultura transformou a maneira de compreender as relações tecnológicas que se estabelecem na sociedade. É um espaço de comunicação, uma migração do mundo real para o imaginário, que possibilita aos indivíduos a criação e recriação do seu próprio espaço social.

## As formas de organização das redes sociais digitais

É possível notar que a forma com que as pessoas se organizam em uma rede social e o modo com que interagem entre si têm sofrido mudanças contínuas trazendo à tona transformações, devido à penetração das tecnologias digitais na sociedade.

Para tratar as diferentes formas de organização, podemos apontar:

**Redes sociais centralizadas:** toda a informação passa por um dos nós da rede (o centro) para, então, poder ser distribuída para os demais nós, respeitando o modelo de broadcasting. Aqui o poder de controle e distribuição da informação é concentrado na fonte emissora.

**Redes descentralizadas:** funcionam como várias redes centralizadas conectadas entre si, na qual vários nós centralizam e distribuem a informação. É uma rede com vários centros, sendo que a maior parte das organizações como governo e empresas funciona nesse modelo. Ou seja, estes centros localizados na rede conectam-se a outros centros, mantendo o controle da informação e o compartilhamento para centros menores.

**Redes distribuídas:** neste tipo de rede não existem centros ou o que chamamos de nó (hubs) da rede pode receber e disseminar a informação para qualquer outro nó. Nesse caso, o poder e o controle são distribuídos pelos nós tendo como característica que ninguém é dono da rede.

As redes sociais distribuídas apresentam alguns fenômenos típicos como o agrupamento (clusters), o enxameamento (swarming) e a auto-regulação emergente, colaboração em grande escala (cloudsourcing). Tais fenômenos principais são considerados emergentes, de auto-organização do sistema rede e estão diretamente vinculados ao grau de distribuição da conexão, à quantidade de pessoas e à quantidade de pessoas em processos de comunicação.

Uma das dinâmicas das redes sociais distribuídas é que os fenômenos que ocorrem nesses ambientes estão formados a partir de um padrão, ou seja, o conjunto de pessoas é organizado. As dinâmicas de interação estão envolvidas basicamente em cooperação, competição, luta social e conflito, hostilidade, antagonismo e adaptação. Esses elementos de comportamento causam impacto na rede de diferentes maneiras.

Cooperação, composição e adaptação, por exemplo, contribuem para reforçar a estrutura da rede. A adaptação dos indivíduos inseridos na rede está relacionada às mudanças que ocorrem e ao que emerge. O conflito por sua vez, enfraquece a rede. A competição interna pode desgastar as relações, contudo a competição externa tem um efeito de fortalecer a rede, mobilizando as pessoas para um objetivo competitivo.

E como funcionam os Hubs nas redes sociais? Os Hubs atuam como conectores de pessoas que possuem alto nível de conexão. São os conhecidos pontos de afluência das conexões na rede, os entroncamentos de fluxos. Um Hub pode ser uma pessoa com notoriedade e popularidade. Pode também ser uma pessoa com perfil diferente, ou seja, alguém com muitas relações e que pode acessar ou ser acessado por outros hubs sem a necessidade de mediação. Em suma, é uma pessoa que possui valioso reconhecimento social dentro da rede.

Como ações características das redes sociais com comunicação mediada pela internet, podemos apontar as conexões dos integrantes ponto a ponto, o surgimento de

comunidades por afinidade como os clusters, fluxo livre da comunicação entre os integrantes, comunicação multidirecional, a reedição autônoma e voluntária da informação, audiências ativas, o fenômeno da emergência e as relações laterais.

## As interações humanas das redes sociais

Entender como funcionam às dinâmicas das redes sociais na internet começa por entendermos que tais processos dinâmicos estão diretamente ligados às interações entre os indivíduos assim como com sua emergência. A emergência é uma característica marcante das redes sociais, pois envolve o aparecimento de padrões de comportamento em larga escala e estas dinâmicas sociais podem ser construídas de forma coletiva. Ou seja, a emergência aparece com o surgimento de comportamentos coletivos não centralizados.

Algumas das redes digitais disponíveis no ciberespaço adotam o sistema de programação de quanto mais conteúdo é publicado, mais visibilidade se tem. Funciona assim, mas não somente, com o Twitter e Facebook, por exemplo. Essa dinâmica é utilizada por autores ou indivíduos como ferramenta para estar cada vez mais em evidência e assim acaba por surgir uma competição não declarada entre estes indivíduos. Uma publicação pessoal relevante aos demais integrantes da rede gera maior número de compartilhamento e comentários, aumentando assim a exposição e abrangência desse conteúdo. Uma pessoa considerada “relevante” nas redes sociais digitais é aquele que tem por característica a habilidade em conquistar maior interação e engajamento a partir de suas publicações. Este indivíduo adquire uma visibilidade maior que aqueles que não são considerados tão relevantes para os sistemas computacionais das redes.

Os padrões de interação entre indivíduos presentes nas redes sociais mediadas por computador são claramente definidos por Raquel Recuero em sua obra:

As pessoas adaptaram-se aos novos tempos, utilizando a rede para formar novos padrões de interação e criando novas formas de sociabilidade e novas organizações sociais. Como essas formas de adaptação e auto-organização são baseadas em interação e comunicação, é preciso que exista circularidade nestas informações, para que os processos sociais coletivos possam manter a estrutura social e as interações possam continuar acontecendo (RECUERO, 2009, p. 89).

A comunicação mediada por computador acaba por modificar a sociabilidade de grupos expressos na internet. O uso de redes sociais na internet não para de crescer em

todo o mundo e, com isso, a comunicação também aumenta sua importância nas relações intersociais.

## **Exposição da intimidade no ciberespaço: uma busca por visibilidade**

Para analisar a exposição da intimidade na internet, podemos ao menos tentar responder a dois questionamentos: por que queremos ser vistos? Será que nossa intimidade foi banalizada com a expansão da comunicação na internet? Como já abordado neste artigo, a busca por visibilidade utilizada para divulgar ações cotidianas diárias como dispositivo comunicacional e de interação ocasiona a alta exposição da vida privada. Esse fenômeno, por sua vez, não está ligado a uma preocupação em torno da segurança, privacidade ou mesmo reputação. Os autores desejam que outros saibam da sua vida, a fim de participar e pertencer a grupos sociais também na vida fora das redes digitais.

Utilizar-se das redes digitais para comunicar cada semana da gestação, a foto do bebê feita por meio de ultrassom, o dia do nascimento, ou ainda viagens e lugares visitados, o prato escolhido no cardápio, o clima; a situação conjugal, onde mora ou trabalha, os diversos tipos de sentimentos, entre tantas outras situações, são momentos da vida antes considerados e zelados em nome da privacidade, agora são matéria-prima para a conquista da popularidade nas relações sociais na internet.

De um lado, aparentemente não é visível a preocupação com a exposição exagerada, mas nota-se um cuidado com o que se publica nas redes sociais. Um exemplo disso é a prática dos famosos “check-ins” como ferramenta para comunicar lugares frequentados. Os indivíduos adeptos desta prática frequentemente fazem o check-in em aeroportos, restaurantes caros ou badalados, atividades culturais, shows internacionais, bares e até local de trabalho. Há aqui o incentivo à competição para conquista de um status virtual como “prefeito” de um determinado restaurante para obter benefícios como descontos ou bebidas.

Contudo, não inexistente, mas é raro ver pessoas fazendo o check-in em rodoviárias, restaurantes e bares baratos ou lugares dos quais não contribuirão positivamente para a imagem social ou pertencimento a grupos de interesse.

## **Identities valorizadas**

Na internet, para interagir com outras pessoas presentes nas redes, é necessário criarmos nossa própria identidade virtual. Em uma sociedade líquido-moderna, cujas realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes, pois, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades. As condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de aprendê-las efetivamente (BAUMAN, 2001). Como solidificar sua identidade numa sociedade fluida e composta por múltiplas redes? Que opções fazer se essas redes se fazem e se desfazem a vontade da trama social?

Segundo Bauman (2001), uma das características da sociedade líquido-moderna, é que as condições em que vivem seus membros mudam muito rapidamente sem que se tenha tempo para absorver novos hábitos com esta mudança. Tudo na internet e, principalmente, nas redes sociais, digamos “modinhas”, assuntos do momento ou “virais” passam muito rapidamente, sem que seja efetivamente solidificado. A velocidade da informação é o que importa, e não a duração em que ela fica em evidência. Essa efemeridade de agir e definir uma identidade transportou-se também para os comportamentos e processos de comunicação das redes sociais. Como se manter sempre em evidência em tempos onde a mudança no interesse por determinado conteúdo apresenta uma velocidade vertiginosa presente na sociedade líquido-moderna? É preciso dotar-se de criatividade e informação de forma contínua e perene, pois o tempo da cibercultura é acelerado onde as ações podem acontecer sem a necessidade de sair de um lugar e estar presente em outro.

Em uma sociedade midiaticizada e envolvida com a incitação à visibilidade, percebe-se uma mudança de uma subjetividade interiorizada para uma personalidade orientada para a exibição em telas e para o olhar alheio. A necessidade de aparecer e de ser vista, pode receber como prêmio a popularidade e o aumento das relações sociais na internet.

## Considerações finais

Identidades virtuais individualizadas e em constante conexão interagem entre si dentro de grupos de interesses nas redes. Esse processo é de certa forma importante para que seja possível se beneficiar do valor da exposição. Quem é visto é lembrado. Quem

não realiza algum grau de exposição e não pode ser encontrado por meio dos mecanismos de busca existentes na internet, este indivíduo simplesmente “não existe”.

A distribuição e fluidez das informações entre os grupos sociais das redes digitais contribuem para a construção de valores e para a geração de novos outros tipos de grupos. Pertencer a um grupo é ponto-chave no comportamento do ser humano, que possui sua dose de narcisismo; o ser humano adora um espelho. Partindo para a reflexão deste comportamento, é possível notar claramente nas redes dos dias de hoje que publicar eventos sensacionais da vida como um jantar com amigo no Rascal, as férias na Disney ou a festa de aniversário comemorada na praia de Ipanema é sempre agradável ao ego e à imagem social. Ninguém deseja, porém, compartilhar ou publicar em seus perfis da rede que o emprego não vai bem, que está acima do peso ou ainda que esteja devendo ao banco. Os grupos sociais valorizam o status, os acontecimentos de prazer, os eventos de destaque e as belezas da vida. Muitas vezes quem menos se espera ou se lembra tem alguma informação recente sobre sua vida, algo que foi publicado no Facebook, em blogs, no Instagram, no Twitter ou em qualquer outra rede de relacionamento digital, sem que se perceba isso.

É prazeroso ver que uma publicação feita causou um número alto de comentários, likes e compartilhamentos. É assim que a intimidade passa a ser o espetáculo de uma vida não tão privada. Este espetáculo, em alguns casos, vai além-vida nas homenagens e mensagens deixadas em perfis de pessoas que já se foram.

Este artigo não adota nenhuma posição de crítica ou apoio às práticas de exposição da vida íntima. O objetivo principal é o de analisar tais práticas e de responder ao questionamento inicial sobre a postura dos usuários adeptos. O que se pode notar nas redes digitais, principalmente no Instagram, é que os espectadores, por sua vez, curtem e compartilham o conteúdo íntimo da vida de outros sem apresentar qualquer incômodo. Percebe-se que tais conteúdos passaram a ser “normais” e corriqueiros das interações no ciberespaço.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.  
LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.  
RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.  
SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

# Aplicações da teoria de Gilbert Durand nas produções Disney Pixar

André Campos de Carvalho

**Resumo:** Este artigo visa dar um entendimento geral da teoria de Gilbert Durand quanto aos estudos do Imaginário e do Mito e aplicar estes estudos a produções cinematográficas contemporâneas realizadas pelos estúdios Disney Pixar, que nos parecem fazer uso exemplar das tais teorias. Como método, fizemos análises comparativas dos fatores apontados nas estruturas de sensibilidade enumerados por Durand aplicados aos filmes *Enrolados* (2010), *Frozen* (2013) e *Moana* (2016), e pudemos perceber a direta incidência dos elementos apontados pelo pensador francês nas produções. Concluímos que tais produções podem ser consideradas arautos do mito em nossos tempos, aptos a inspirar indivíduos a realizar novas interpretações, apropriações, criações e transmissões de bens simbólicos, mantendo o dinamismo da cultura.

**Palavras-chave:** Imaginário, Mito, Gilbert Durand, Disney Pixar.

**Abstract:** This article aims to reach a general understanding of Gilbert Durand's theory on the studies of the Imaginarium and the Myth, and applying these studies to contemporary cinematographic productions made by the Disney Pixar Studios, which seems to us to make an exemplary use of such theories. As a method, we have made comparative analysis of the pointed factors in the sensibility structures specified by Durand, applied to the films *Tangled* (2010), *Frozen* (2013), and *Moana* (2016), and we could notice the direct incidence of the pointed elements by the French scholar in those productions. We concluded that such productions may be considered the new heralds of the myth in current times, able to inspire individuals to accomplish new interpretations, appropriations, creations, and transmissions of symbolic goods, maintaining the culture's dynamism.

**Keywords:** Imaginarium, Myth, Gilbert Durand, Disney Pixar

## Introdução

Apesar de todas as tentativas ocidentais de desmitificar o ser humano, nos movemos novamente segundo três estruturas míticas (DURAND, 2004, pp. 18-20) mais proeminentes: um mito prometeico, construído a partir da crença positivista que se realiza nos modelos de educação e trabalho vigentes; um mito dionisíaco, presente nos espetáculos anárquicos oferecidos pelos meios de comunicação em massa (inclusas as gigantes tecnológicas, que começam a ser obrigadas a assumir oficialmente suas

responsabilidades como mídia<sup>1</sup>); e o mito do sábio “hermético” do presente que entende a necessidade de fugir ao hermetismo do racionalismo ocidental.

Se um dos arautos do mito em nossos dias é justamente o cinema (DURAND, 2001, p. 431), analisar suas produções e entender como elas vestem com novos elementos simbólicos as estruturas da sensibilidade humana que são eternamente reapresentadas é parte do trabalho dos pesquisadores das Comunicações e das Artes. Nossos objetivos aqui são apresentar o conceito de Imaginário segundo Gilbert Durand e esclarecer a relação entre produção e interpretação de imagens através da análise de fragmentos de filmes realizados pelos Estúdios Disney Pixar, a saber: “Enrolados” (*Tangled*, Nathan Greno e Byron Howard, 2010), “*Frozen*” (Chris Buck e Jennifer Lee, 2013) e “Moana” (Ron Clements e John Musker, 2016).

## Imaginário

O final do século XIX viu nascer a fotografia, o cinema e a imprensa, e o século XX viu estes meios crescerem e carregarem as imagens consigo. Esta explosão da velocidade da transmissão de imagens nos levou a prestar mais atenção a elas, e então passamos a usar os termos “imaginário” e “imaginação” indiscriminadamente. Se antes a imaginação era considerada uma maneira de fugir da realidade através da fantasia, da ilusão e da irracionalidade, ou uma capacidade de criação ligada às artes, foi necessário o trabalho de um grande intelectual para ordenar a questão. O intelectual foi Gilbert Durand (1921-2012), e o trabalho balizador foi sua tese de doutorado “As estruturas antropológicas do Imaginário”, publicada em 1960<sup>2</sup>. O mestre de Grenoble aborda o Imaginário de um ponto de vista processual e o considera como instrumento do ser humano para lidar com a Angústia Existencial: o tempo que passa e a morte que se aproxima, inexoráveis. Então o imaginário é entendido como um equilibrador antropológico, um instrumento de organização do real, que dá sentido à vida e à atividade humana. E o faz a partir das imagens, que catalisam o patrimônio imaterial da raça humana e são fonte comum de laços afetivos e sentidos de vida. Criador, portanto, de conexões entre os seres humanos.

---

<sup>1</sup> DUARTE, Letícia: “Sob o império trilionário das gigantes tecnológicas”, *Revista Piauí*, São Paulo, jul. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sob-o-imperio-trilionario-das-gigantes-tecnologicas/>. Acesso em 28 jul. 2018.

<sup>2</sup> Para este artigo, consultamos a 2ª edição publicada em 2001 pela Martins Fontes (ver referências).

Durand observa que o ocidente vive uma relação paradoxal (DURAND, 2014, pp. 9-30) com as imagens. A Bíblia proíbe a criação de imagens que possam substituir Deus<sup>3</sup>, e o pensamento binário da filosofia aristotélica considera que a verdade só pode ser alcançada pela via dos fatos e das certezas lógicas, e este raciocínio exclui absolutamente a possibilidade de nuances da verdade, ou uma terceira proposição além da verdadeira e da falsa (*tertium non datur*). As imagens são consideradas “senhora de erros e falsidades”, geradoras de incertezas e de diversas interpretações, o que nos afastaria da verdade, e isto dispara um “iconoclasmo endêmico” no ocidente. Depois desta posição dialética e da perseguição às imagens, no século VIII, incentivada pelo medo do Império Bizantino de ser invadido pelo Islã (que não admite nenhuma imagem), a Escolástica medieval sustenta a condenação fundamentada pela volta das obras de Aristóteles, comentadas por Averróes de Córdoba (1126-1198). O Iluminismo, o Racionalismo e o Positivismo que se instauram progressivamente no Ocidente a partir do século XVII e perduram até nossos tempos, com a insistente negação das humanidades<sup>4</sup>, exclui a imaginação dos processos intelectuais e a relega a ser mera característica da criança e do louco, fantasia, irracionalidade, fuga ou oposição ao real: “a louca da casa”, na famosa formulação de Nicolas Malebranche (1638-1715).

Mas é preciso lembrar que Platão era mestre de Aristóteles. Se os *Diálogos* legitimam o raciocínio dialético, imprescindível para o desenvolvimento material, também limitam a razão às comparações entre proposições e demonstrações. E aquilo que não pode ser demonstrado empiricamente ou descrito objetivamente? “Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma” (DURAND, 2014, p.17). O pensamento platônico adota uma relação entre as formas ideais e o mundo material percebido pelos sentidos, em que o mundo material é representação, e portanto imagem, do que existe em forma perfeita no mundo das idéias. A partir dessa lógica, São João, o Damasceno (675-749), defende as imagens no século VIII argumentando que o ícone pode conduzir o fiel a um lugar ou condição mais próximo do lugar divino, assim como a imagem de Deus foi reproduzida na santidade de Jesus Cristo. Esta defesa abre espaço para a manutenção da imagem “santa” no Ocidente durante o Medievo. As imagens encontram abrigo nas Ordens Mendicantes

---

<sup>3</sup> Cf. BÍBLIA, Êxodo, 32: 1-10; e 1 Reis, 12: 28-32.

<sup>4</sup> Cf. GALINDO, Cristina. Inger Enkvist: “A nova pedagogia é um erro. Parece que não se vai à escola para estudar”. *El País Brasil*, Madrid, jul. 2018. Seção Atualidade. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/17/actualidad/1531826084\\_917865.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/17/actualidad/1531826084_917865.html). Acesso em: 28 jul. 2018.

(principalmente os Franciscanos), que as usam para pregar aos iletrados: o Presépio, as representações teatrais de passagens bíblicas e da vida dos santos, a Via Sacra, a *Biblia Pauperum*. São Boaventura, sucessor de São Francisco à frente da ordem, entende que qualquer contemplação da Criação é vestígio da Obra Divina, e a tradição celta subjacente à cristianização aproveita esta deixa para incluir as imagens da natureza e das mitologias florestais na iconografia, e o resultado pode ser verificado posteriormente nas obras Renascentistas. Adiante, no cerne do Século das Luzes, o Romantismo defende a imaginação opondo-se e negando a razão e a percepção fundada nos cinco sentidos, valorizando o belo, o intuitivo, o sonho, o fantástico, a alucinação (e os alucinógenos). Daí para o Simbolismo, que deixa de lado a formalidade da arte para valorizar a representação pela semelhança entre representação e representado, e para o Surrealismo, que dá vazão às imagens dissociadas da representação mimética, é um passo.

O século XX assiste a uma interessante reviravolta, que Durand (Idem, p. 31) chama de “efeito perverso” da racionalização: todos os desenvolvimentos realizados com objetivos técnicos por fim aumentam exponencialmente a difusão das imagens, primeiro com a fotografia, depois com o cinema e as telecomunicações. A semiosfera humana se expande exponencialmente em possibilidades e na relação com o tempo. O “videofone”, por exemplo, de mero exagero de romances de ficção científica, tornou-se uma realidade acessível a qualquer usuário contemporâneo de telefonia celular. Nossa existência contemporânea está em constante relação com as imagens.

Quanto à origem das imagens, à época de Durand, havia duas vertentes principais (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, pp. 37-38). Por um lado, uma vertente sociológica entendia o ser humano como tábula rasa e as imagens seriam extrínsecas a ele, provenientes do meio social e objetivo. Por outro, uma vertente psicológica entendia as imagens como próprias da consciência imaginante, proveniente de suas pulsões e subjetividade. Durand propõe uma origem dinâmica das imagens, em que não há antecedência ou prevalência entre as imagens subjetivas pulsionais e as objetivas provenientes do meio social. Há, sim, um Trajeto Antropológico entre o indivíduo e o meio social, em que as imagens se originam e se transformam mutuamente. A este processo Durand chama Gesticulação Cultural, ou seja, o movimento pendular das imagens intrínsecas e extrínsecas ao sujeito, sempre em movimento e sempre trocando imagens entre o interno e o externo. Aqui entenderemos Cultura não como um conjunto de tradições passivo de definição, mas como um processo, considerando a construção dos bens simbólicos que constituem a cultura (Idem, p. 30). Esse processo se desdobra em

quatro outros processos: criação, transmissão, apropriação e interpretação dos bens simbólicos. O ser humano é um criador constante. Se cria, também transmite, transporta ou comunica sua criação. Para os processos de criação e transmissão ele pode se apropriar de criações anteriores, sejam dele mesmo ou de outros. E por fim ele busca sentido, ou interpreta, aquilo que foi criado, transmitido, apropriado e percebido (Idem, p. 14).

Durante este processo cultural, um outro processo, que Durand chama de Recorrência Simbólica (Idem, p. 76), lhe permitiu classificar as imagens conforme três Estruturas de Sensibilidade. Para o processo de recorrência, a função da imagem, ou, em outras palavras, o gesto representado pela imagem, é mais importante do que o que a imagem de fato mostra. O esquema verbal que a imagem dinamiza e o conjunto em que se insere são os aspectos mais importantes para essa classificação. Durand então propõem duas estratégias básicas empregadas pelo imaginário para responder à angústia existencial, a que chama Regimes (Idem, p. 19).

A primeira destas estratégias é o Regime Diurno, em que a negatividade do tempo e da morte são apresentadas como os inimigos a serem efetivamente combatidos e vencidos. Dentro deste regime está a Estrutura de Sensibilidade chamada Heróica (Idem, pp. 20-24) e, para descrevê-la, partimos da hipérbole das imagens terrificantes que assombram a humanidade e se aglutinam em símbolos catamórficos (a queda), nictomórficos (a escuridão) e teriomórficos (as bestas que atacam e devoram). Explica-se: o exagero do que aterroriza justifica seu enfrentamento, e a descrição desse terrível exagerado é já uma forma de começar a enfrentá-lo pela razão (DURAND, 2001, p. 123). Contra tais imagens apresentam-se, respectivamente, os símbolos ascensionais (para o alto), espetaculares (para a luz) e diairéticos (as armas cortantes), sempre em ação polêmica e divisória. Se usarmos uma imagem mitológica como exemplo, invocaremos a imagem do deus grego Apolo.

A outra estratégia, que recebe o nome de Regime Noturno, se divide em uma Estrutura Mística, de inversão da negatividade, e em uma Estrutura Dramática, espécie de síntese que não apaga a tensão dos opostos, mas mantém sua dinâmica e forma narrativas para dominar o tempo pela orquestração de valores positivos e negativos, a que Durand chama de *Coincidentia Oppositorum* (coincidência dos opostos).

A Estrutura Mística caracteriza-se (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, pp. 24-27) pela inversão dos símbolos negativos. Aceita-se a condição transitória do ser humano e o medo do tempo e da morte são eufemizados por meio de um processo de dupla negação em que os valores trocam de posição: aqueles que são ameaçados pela

morte passam a usar as armas do inimigo e “matam” a morte. As condições polêmicas da Estrutura Heróica são invertidas na Estrutura Mística. Se lá há o anseio de ascender ao topo, aqui busca-se penetrar um centro; se há o medo de uma queda rápida, desce-se lentamente; monstros e heróis gigantesco convertem-se em figuras miniaturizadas de anões e duendes; o terror da escuridão torna-se noite divina de repouso e recuperação; tudo aquilo que é caracterizado pela potência masculina se transforma em fecundidade feminina, em símbolos de intimidade e maternidade. Voltando ao exemplo mitológico, aqui é a imagem de Dionísio que demonstra as características.

A Estrutura Dramática (Idem, pp. 27-29) também lida com a angústia existencial pela eufemização, portanto organiza-se sob o Regime Noturno. O núcleo, aqui, é a domesticação do tempo, e a contradição entre imagens positivas e negativas é organizada em forma de narrativa, que pode aglutinar símbolos cíclicos ou progressistas. As imagens cíclicas valorizam a repetição e a sazonalidade a partir do ciclo agro-lunar, que nos leva à imagem da repetição das estações, então o negativo e o positivo, o masculino e o feminino podem coexistir no mesmo tempo/espaço. Já as imagens progressistas se caracterizam pelo devir e pela transformação, pela metamorfose, pela iniciação do discípulo e o percurso até a maturidade. Ainda com exemplos mitológicos, invocamos as imagens de Hefesto, o ferreiro que mistura e transforma os elementos fogo, água, ar e metal (terra), e de Hermes, o pastor e condutor.

Um dos principais meios de transmissão do imaginário é através do Mito. Durand entende o Mito como o “pano de fundo, como prática simbólica que se organiza em narrativa” e “fornece os sentidos necessários para o homem se situar no mundo, é a base das produções simbólicas do imaginário” (Idem, p. 48), e que se constrói através de uma narrativa dinâmica de símbolos, de imagens organizadas de forma mais ou menos coerente. Essa organização dinâmica permite sua constante reformulação, adequando-se aos tempos e costumes e culturas e locais onde se propagada: “roupagens variadas para uma invariância arquetipal” (Idem, p. 32). Se na antiguidade o Mito era difundido através de parábolas ou lendas contadas pelos sábios, anciãos ou sacerdotes, esta função passa primeiro ao escritor e, na contemporaneidade, as múltiplas faces da mídia assumem esse papel para as massas principalmente através do cinema, da imprensa, da publicidade e propaganda e das histórias em quadrinhos.

Entendemos o mito como uma narrativa dinâmica de símbolos, portanto parte da cultura humana e gerador de conhecimento que, através de suas materializações, expressa uma estrutura de sensibilidade (Idem, p. 55). Ora, nenhuma imagem é pura,

nenhuma pertence a uma única estrutura de sensibilidade, que Durand considera como grupos permeáveis de imagens e jamais como definições estanques. Então a alternância entre imagens positivas e negativas, entre representações de medo e esperança, entre o passado e o presente em relação com o futuro (Idem, p. 49), é o que constitui a narrativa. A fórmula narrativa mais difundida é a Jornada do Herói<sup>5</sup>, que pode ser descrita em três partes: um chamado que tira o herói de sua família ou comunidade, uma série de testes até a realização de uma façanha, e o retorno do herói transformado à família ou comunidade inicial. A narração desta jornada se dá em imagens, como as três descritas, essenciais mas não restritas, e nosso estudo se caracteriza pela análise de fragmentos de algumas destas imagens em três produções dos Estúdios Disney Pixar. Para exemplificar a Estrutura Heróica, analisamos “*Frozen*” (Chris Buck e Jennifer Lee, 2013); para a Estrutura Mística, “*Enrolados*” (“*Tangled*”, Nathan Greno e Byron Howard, 2010); e para a Estrutura Dramática, “*Moana*” (Ron Clements e John Musker, 2016). Como método, selecionamos passagens dos filmes em que a narrativa é entregue a uma canção e realizamos nossas análises observando as imagens exibidas, em primeiro plano, combinadas com as imagens invocadas verbalmente.

### ***Frozen***

Escrito por Jennifer Lee livremente inspirado pelo conto “A rainha da neve”, de Hans Christian Andersen (1805-1875), e dirigido por ela e por Chris Buck, foi lançado em 2013. Alcançou a maior bilheteria daquele ano e recebeu os Oscars de Melhor Animação e Melhor Canção Original (“*Let it go*”). O roteiro fala da relação entre duas irmãs, Elsa e Anna, e o poder de gerar gelo faz com que os pais separem Elsa do convívio social e do convívio com Anna (que não tem esse poder) sob uma rígida educação restritiva. Os poderes de Elsa são revelados publicamente no dia de sua coroação como rainha de Arendelle, o que faz com que ela fuja do castelo, e Anna precise procurá-la para descongelar o reino. É notável a construção da narrativa em contraponto<sup>6</sup>, em que as duas personagens vivem cada uma sua própria jornada de herói independente e as ações de uma influenciam e complementam as ações da outra. Aliás, neste caso o contraponto

---

<sup>5</sup> Cf. CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.

<sup>6</sup> Forma de composição em que duas ou mais melodias soam simultânea e independentemente, sem que haja hierarquia de uma sobre a outra, mas ainda assim construa-se um todo polifônico. Cf. RAHN, John. **Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays**. Amsterdam: G+B Arts International, 2001, p. 177.

é também uma opção estilística, posto que as referências visuais situam a ação do filme no início do século XIX, portanto pouco depois da morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerado o pai do contraponto moderno.

É possível ler o filme como uma metáfora para o crescente problema da depressão e de como lidar com os pacientes desse mal. O isolamento de Elsa e sua disposição de ficar distante do resto do mundo, como que enterrada em vida, é sintomático, e a atitude de Anna, de não deixar sua irmã sozinha, de sentar do lado de fora da porta e dizer que está ali pelo outro, é um dos principais conselhos dos psicólogos<sup>7</sup>. Mas esta seria uma leitura semiótica que nos levaria por caminhos diversos do estudo das imagens, e portanto não a seguiremos.

Ressaltamos aqui a cena em que Elsa (voz de Idina Menzel) canta a música tema do filme, “Let it go”<sup>8</sup>. Esta cena carrega consigo exemplarmente todos os elementos característicos da estrutura de sensibilidade heróica. A cena inicia-se logo depois da fuga de Elsa do palácio, quando ela chega a um local isolado e escuro, as montanhas em torno lembrando dentes. Ali ela se declara rainha de “um reino de isolamento” (“a kingdom of isolation”), e que não pode conter o vento e a neve (ou seus sentimentos negativos) dentro de si. Em seguida lembra das regras que a distanciavam do mundo (não deixar entrar, não deixar ver, ser sempre a boa menina, esconder o poder, não sentir, não deixar saber), e do fato de que ela falhou em cumpri-las. Caracteriza-se a hipérbole negativa, pretexto para a atitude polêmica. Ela então afirma: “deixe que se vá”<sup>9</sup> (“let it go”), que em português pode ser aparentado à expressão “vire a página”, e começa a dar vazão aos seus poderes, ao mesmo tempo em que afirma não se importar com os que a prenderam até aquele momento. Afirma-se superior às forças negativas que a controlavam, e a cena mostra aquelas montanhas que a rodeiam, antes tão assustadoras, agora como algo diminuto. Elsa começa a pôr seus poderes à prova, e a primeira coisa que ela cria é uma escada, notável símbolo de ascensão. Ao subir por ela, com os braços abertos como asas, “instrumento ascensional por excelência” (DURAND, 2001, p. 130), afirma sua liberdade e inicia a construção de um castelo de gelo, onde afirma que “aqui estou e aqui ficarei” (“Here I stand and here I’ll stay”), apartando-se do resto do mundo em uma fortaleza,

---

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ, Marta. “Depressão: O segredo de todas as famílias”. El País Brasil, Madrid, mai. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/ciencia/1495017939\\_425357.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/ciencia/1495017939_425357.html). Acesso em: 30/07/2018.

<sup>8</sup> Indicamos a versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L0MK7qz19bU>, com legendas em inglês.

<sup>9</sup> Optamos por traduzir os versos diretamente, e não usar as traduções brasileiras, que são amarradas a questões musicais, como melodia e métrica, e técnicas, como sincronização labial, o que leva a largas imprecisões.

um “universo contra”, polêmico e defensivo (Idem, p. 169). O mestre de Grenoble explica que o aspecto diairético do imaginário é sempre polêmico e confronta aquilo que o ameaça: “a ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (Idem, p. 158). Neste ponto ela solta os cabelos, ou os desata, desprende-se por sua própria vontade da pessoa que foi até aqui, o que nos coloca diante da supracitada questão da impureza das imagens: a transformação é uma característica bem mais noturna que diurna, o que não desautoriza a narrativa (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 27-29). Esta transformação se explicita na mudança das roupas da personagem, do vestido recatado e preso para um outro bem mais ousado e solto, ao mesmo tempo em que afirma: “Eu me erguerei como o amanhecer” (“And I’ll rise like the break of dawn”). Assim transformada, Elsa se apresenta diante do sol nascente, representação da natureza divina da passagem (DURAND, 2001, p. 149). Por fim, completa sua apartação do mundo fechando a porta diante da audiência.

Pela análise, ficam caracterizados a hipérbole negativa, gatilho da atitude polêmica própria da sensibilidade Heróica, e as três constelações simbólicas elencadas sob esta estrutura de sensibilidade: a ascensão a um topo, a busca pela luz e a separação. Na produção, ainda podemos identificar outros elementos próprios do Regime Noturno da imagem, se entendermos que a alternância entre uma fase trágica e outra triunfante são essenciais para a dramaticidade da narrativa (Idem, p. 282).

### ***Enrolados***

Lançado em 2010, com roteiro de Dan Fogelman livremente inspirado no conto “Rapunzel”, dos Irmãos Grimm<sup>10</sup>, e dirigido por Nathan Greno e Byron Howard, foi indicado a nove prêmios do cinema. Conta a história entrelaçada de duas personagens: em primeiro plano Rapunzel, princesa encantada, sequestrada na infância e criada por uma bruxa que a usa para manter-se eternamente jovem, e, paralelamente, Flynn Rider, ladrão aventureiro que assume a condição de narrador, apesar da onisciência dada à audiência. Os dois se encontram na véspera do aniversário de dezoito anos de Rapunzel, que quer descobrir o que são as luzes que ela vê no horizonte todo ano na data (lanternas que seus pais reais lançam ao ar na esperança de reencontrar a filha, inspiradas no Obon

---

<sup>10</sup> Jacob Grimm, 1785-1863; Wilhelm Grimm, 1786-1859.

Matsuri, ou Festival das Lanternas, da tradição budista japonesa), e obriga Flynn a guiá-la, depois de esconder uma bolsa em que ele traz uma coroa roubada.

A narrativa acontece de forma circular, e o ciclo é o *leitmotiv*: as primeiras imagens do filme mostram o sol, de onde cai um único raio de luz que gera uma flor com mágica de rejuvenescimento, e a última cena mostra uma lanterna que sobe em direção ao sol; Rapunzel surge na história na torre onde é mantida pela bruxa, e a conclusão se dá nesta mesma torre; o casal real inicia a tradição das lanternas de um alpendre do palácio, e encontra Rapunzel crescida nesse mesmo alpendre; por fim, o próprio desejo de rejuvenescimento da bruxa Gothel e a repetição das tarefas diárias de Rapunzel são também ciclos repetitivos. Estes são sugestivos do drama agro-lunar (DURAND, 2001, p. 299), em que a narrativa faz os valores negativos tornarem-se fertilizantes dos valores positivos. Também os fatos de a primeira cena do filme mostrar uma árvore em que há um cartaz oferecendo recompensa pela captura de Flynn Rider e de o raio de sol transmutar-se em flor ao tocar a terra são denotativos deste simbolismo, mas em sua forma progressista. No entanto, apesar de tantas evidências cíclicas e progressistas, queremos abordar esta produção como exemplo da Estrutura Mística, em que os elementos mais importantes são os símbolos de inversão e eufemização. Para tanto, elegemos a também canção tema do filme, “I see the light”<sup>11</sup>, cantada por Rapunzel (voz de Mandy Moore) e Flynn (Zachary Levi).

A cena se passa à noite em uma barca que flutua em um lago tranquilo. Se para a sensibilidade Diurna a noite e a água escura são símbolos nefastos do engolimento operado pelo tempo que passa inevitavelmente, a sensibilidade Noturna trata de “desaprender o medo”, o que exige mais cuidado e menos pressa, e portanto indica uma espera (DURAND, 2001, pp. 200-201), e a noite torna-se divina, hora do descanso, da comunhão, “reino da substância, da intimidade do ser” (Idem, p.220). Neste momento da narrativa, Rapunzel e Flynn esperam pelo surgimento das lanternas, e há indícios de ter sido uma espera longa. Então ela nota, refletida na água, a luz da primeira lanterna a se levantar e, em seguida, e sempre lentamente, uma imensidão de outras lanternas começam a surgir, e Rapunzel expressa a transformação que se opera ao afirmar: “E afinal eu vejo a luz” (“And at last I see the light”), ao observar a paisagem da noite divinizada pelas lanternas que sobem lentamente ao céu. Citando o romântico alemão Novalis (1772-1801), Durand ressalta que “toda descida dentro de si é ao mesmo tempo

---

<sup>11</sup> Indicamos a versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RyrYgCvxBUG>, sem legendas, mas de melhor qualidade.

assunção para a realidade exterior” (Idem, p. 209), e Rapunzel começa a tomar conhecimento não só do mundo, ao cantar: “e é como se o mundo tivesse de algum modo mudado” (“and the world has somehow shifted”), mas também de Flynn, que esteve com ela até aquele momento: “de repente, tudo parece diferente agora que eu vejo você” (“all at once, everything looks different, now that I see you”), como uma tomada de consciência do mundo, um “cair em si”. Neste momento troca-se a palavra, e Flynn começa a cantar, enquanto as duas personagens lançam suas lanternas ao ar. Esta cena, tomada de cima, mostra a superfície do lago em que se refletem as lanternas que pairam no ar, criando a sensação de um céu invertido, e a água torna-se divina. Explicamos esta passagem não com um argumento, mas com os versos de Fernando Pessoa (1888-1935): “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu”<sup>12</sup>. E Flynn, ao cantar, revela sua própria transformação ao afirmar “Estou onde eu deveria ir” (“I’m where I’m meant to go”).

O simbolismo da barca precisa ser ressaltado aqui. Sua conexão lunar se dá pela forma da lua crescente e pelo fato de ser transporte, então veículo de transformação, e é pela barca que as personagens superam o abismo e alcançam nova terra (Idem, pp. 250-251). Neste caso, essa nova terra relaciona-se mais com as descobertas de si mesmos realizadas pelas personagens, ou sua transformação.

Também é possível ler o filme como uma crítica a um sistema educacional que se fundamenta em medo e superproteção<sup>13</sup> mas, novamente, este é o caminho da semiótica, que não rejeitamos, mas aqui priorizamos o ponto de vista de Durand.

## ***Moana***

Com roteiro de Jared Bush, inspirado pela mitologia polinésia, dirigido por Ron Clements e John Musker, “Moana” foi lançado em 2016 e recebeu dois Oscars, Melhor Animação e Melhor Canção Original (“How far I’ll go”). A protagonista Moana, destinada a se tornar chefe de sua aldeia, vive um dilema entre buscar seu próprio desejo, lançar-se ao mar, e realizar o desejo do pai, de se tornar chefe da aldeia e continuar as tradições. Em meio a isso, descobre que sua ilha está morrendo, e só a devolução do

---

<sup>12</sup> Cf. PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: FTD, 1992.

<sup>13</sup> GARCÍA, Carolina. “Pais-helicóptero’ criam filhos incapazes e dependentes”. **El País Brasil**, Madrid, jun. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/20/actualidad/1529486353\\_430587.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/20/actualidad/1529486353_430587.html). Acesso em 31/07/2018.

Coração da deusa Te Fiti (uma pedra *pounamu*, jade típico do Pacífico Sul) pode salva-la. Para isso, ela precisa encontrar o semi-deus Maui, que roubou a pedra da deusa, e vencer o monstro Te Ka. Se “Frozen” é uma narrativa em contraponto e “Enrolados” se caracteriza como uma narrativa cíclica, “Moana” é uma narrativa que faz suas idas e vindas sempre no plano horizontal. Sempre que a protagonista segue na direção de seu desejo, se move da esquerda para a direita do ecrã; sempre que contraria seu desejo, move-se da direita para a esquerda. Novamente a jornada do herói é usada como estrutura, e as vitórias e fracassos de Moana se mostram por este movimento horizontal.

Como já foi dito, toda narrativa alterna imagens positivas e negativas de forma a manter seu movimento. Nesta análise, observamos as imagens que sugerem ciclos e progressos como valor, não como dinamização de imagens na forma de narrativa. Este conceito se torna claro no trecho escolhido para a análise, a canção “We know the way”<sup>14</sup>, com letra do compositor samoano Opetaia Foa’i, que a canta e compôs uma parte da letra em idioma tokelauano.

Esta passagem evidencia um aspecto da jornada do herói, muito bem expresso na máxima “Conhece-te a ti mesmo” do Oráculo de Apolo em Delfos: é a jornada para fora, em busca de sentido, que nos leva para dentro, para entender que somos doadores de sentido (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 43). Moana descobre barcos escondidos em sua ilha, em que o chefe (seu pai) se recusa a permitir navegações mais distantes. Uma chama mágica, ou da memória, lhe mostra um desenho na vela do barco maior, e ela tem uma visão: barcos navegam pelo oceano, guiados por um chefe navegador que explica a visão através da letra da música, expressa primeiro em idioma tokelauano (o que gera estranhamento para quase toda a audiência por se tratar de uma língua falada por menos de cinco mil pessoas atualmente), e só na segunda parte em inglês, sugerindo a descoberta do que o mito sugere. O chefe navegador declara seu povo como aqueles convocados a navegar, a quem foi dado conhecer os caminhos do oceano, e explica como, pela “leitura do vento e do céu” (“we read the wind and the sky”), pelo ato de “nomear cada estrela” (“at night we name every star”), de forma a saber onde estão e, portanto, saber quem são. Durante estas declarações, são mostrados gestos que demonstram esse conhecimento do mundo, como mover o leme do barco, sentir a água e o vento, e verificar a posição das estrelas por uma postura da mão, gestos que lhes permitem navegar. Então revela-se o fato de que “contamos as histórias de nossos

---

<sup>14</sup> Indicamos a versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taW1IGduVeo>, com legendas em línguas tokelauana, inglesa e espanhola.

ancestrais em uma corrente infinita” (“we tell our stories of our elders in a never ending chain”), e as imagens mostram o chefe navegador entregando seu colar a um jovem e enviando-o pelo mar. O período da canção em que o chefe navegador conduz a tribo se caracteriza por uma noite e uma manhã, e a cena da passagem do colar acontece ao entardecer, para logo em seguida o jovem conduzir seu barco ao sol, sugerindo a passagem do tempo. A última cena mostra o rosto deste jovem e, com um *flash*, aparece Moana no lugar do jovem, com semelhante forma física, formato do rosto e cabelos, sugerindo que aqueles são seus ancestrais e ela é o próximo elo da corrente.

Se entendermos a noção de pessoa como a construção que acontece através do atrito entre os desejos individuais e as obrigações e vicissitudes do mundo factual (Idem, p. 129), entendemos que Moana está se construindo como indivíduo ao conhecer a história de seus antepassados e a ser chamada a continuar aquela jornada. Quanto à jornada e à barca, repetem-se os símbolos já observados na análise do fragmento de “Enrolados”. No que tange a “Moana”, a máxima do *Taittirîya Brâhmana*, “assim fizeram os deuses, assim fazem os homens”, citada por Durand (2001, p. 283), é bastante reveladora. Todo círculo faz um movimento que leva de volta ao ponto de partida, então todos os aspectos, positivos ou negativos, tendem a se repetir no novo ciclo, e portanto os contrários são conciliados ou mediados pela hipotipose, a descrição viva, a própria narrativa, que exorciza o tempo. Então aquele tempo sagrado em que o chefe navegador ancestral ensinou os caminhos do oceano pode se repetir com Moana no tempo presente.

## Conclusão

Com estas análises, esperamos ter demonstrado como os regimes das imagens propostos por Gilbert Durand incidem sobre as produções audiovisuais contemporâneas. Estas análises pretendem não interpretar os filmes, mas sim demonstrar como as estruturas do Imaginário e o mito mantêm sua importância em nosso meio. As necessidades de formulação de sentido para a experiência de existir no mundo, de conhecer a si e ao outro e preparar-se para cada etapa da vida ainda não foram mecanizadas ou digitalizadas, e nossa sede por imagens e sonhos persiste através da expressão mais verdadeira da liberdade, que está “nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário” (Idem, p. 430). Mesmo lembrando que as produções analisadas são *blockbusters* realizados por uma multinacional que tem sua primeira preocupação nos lucros e na satisfação de seus acionistas, ainda

assim nos deparamos com um universo de interpretações, apropriações, criações e transmissões de bens simbólicos inspirados por tais obras e realizados nas *fan-fictions*, *fan-pics* e outras formas de expressão disponíveis *on-line*, que eternamente retomam as imagens já apropriadas pelos filmes e as recriam novamente, naquele espírito de espontaneidade e criatividade. Aí estão os novos arautos a proclamar os mitos infinitamente.

## Referências

- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitologia. Trad. Tania Pitta e Mário de Carvalho. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº23, 2004.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Lévié. 6ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2014.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: 2012, Képos.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: 2012, Cengage Learning.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

## Imagens da ambivalência na dramaturgia barroca do Século de Ouro Espanhol: “A Vida É Sonho”, de Calderón de La Barca

Antonio Rogério Toscano

**Resumo:** Este estudo se propõe à análise de imagens da ambivalência e da incerteza, na cena espanhola barroca do chamado Século de Ouro (séc. XVII), sob a perspectiva de premissas filosóficas do período, especialmente extraídas da obra de Leibniz, Descartes e outros autores. A dramaturgia de Pedro Calderón de La Barca, particularmente a obra "A Vida É Sonho", é tomada como exemplaridade para a percepção de conflitos e paradoxos a respeito do dimensionamento do Real em uma época decisiva para construção da ideia de "indivíduo" no Ocidente e a paralela formação do Estado Moderno absolutista na Europa católica, que vivenciou mais de perto as consequências estéticas da Contra-Reforma.

**Abstract:** This study proposes itself to analyzing images of ambivalence and uncertainty in the baroque Spanish scene of the referred Golden Age (17th century), under the perspective of philosophical premises from the time period, especially extracted from the works of Leibniz, Descartes, and other authors. The dramaturgy of Pedro Calderón de la Barca, particularly the work “Life is a dream,” is taken as exemplarity to the perception of conflicts and paradoxes regarding the dimensioning of the Real in a decisive time for the construction of the idea of “individual” in the Western World, and the parallel formation of the absolutist Modern State in Catholic Europe which experienced the aesthetic consequences of the Counter-Reformation more closely.

“A Vida É Sonho” (*La vida Es Sueño*, 1633/35), de Pedro Calderón de La Barca, concentra sua fabulação apoiada em situações dramáticas que devem ser consideradas questões nevrálgicas do período barroco, capaz de envolver e submeter qualquer projeto de análise a um sistema nebuloso e contraditório de ideias, quer seja para afirmá-lo ou para negá-lo.

Por suas construções marcadas pela ambiguidade e pela imprecisão da percepção do referente “real”, esta peça pode ser considerada como uma síntese estética de todo o Barroco como movimento estético, em um plano bastante aprofundado, e não por acaso. Na apresentação da edição brasileira de 1987 para “O Grande Teatro do Mundo”, Maria de Lourdes Martini escreve que, se podemos aceitar “o teatro como expressão dialética

do real/não real, parece-nos encontrar harmonização dessa forma de cultura com a antinomia do ser/parecer barroco”<sup>1</sup>

Ao partirmos desta premissa, verificamos que a obra de Calderón de La Barca assume dimensões agudas, como marco de representação inédito neste período, na Espanha, contextualizando e textualizando<sup>2</sup> o doloroso cerne produzido pela dúvida e pela incerteza, neste período.

O dramaturgo organiza seu discurso poético de modo a condensar (e compartilhar perguntas) com a fina lâmina de gumes afiados de toda a produção de pensamento de sua época – ao levar a extremos algumas questões como, por exemplo, da vida como sonho ou do mundo como um grande teatro – como podemos ler em seu auto sacramental alegórico “O Grande Teatro do Mundo” (1641), ou nas obras de grandes filósofos do período, como René Descartes<sup>3</sup> (1596-1650), Baruch Espinoza<sup>4</sup> (1632-1677) ou Gottfried Wilhelm Leibniz<sup>5</sup> (1646-1716), um pouco posteriormente.

Em breves linhas, a dramaturgia construída por Calderón versa sobre a vida do príncipe Segismundo, impedido pelo pai, o rei Basílio da Polônia, de ocupar a posição que lhe é de direito, segundo seu próprio nascimento. O conflito se instala por Segismundo não conhecer absolutamente nada sobre esta trama do real e por viver em um mundo paralelo e virtualizado, pois fora aprisionado em uma torre e somente se conhece na condição de prisioneiro.

Qualifica-se, aqui, mais um dos casos, emblemáticos na História da Dramaturgia ocidental, cuja origem está no “Édipo Rei”, de Sófocles, em que o próprio protagonista desconhece o seu verdadeiro papel, situação trágica por princípio (e notada por Peter Szondi<sup>6</sup> em seu “Ensaio sobre o Trágico”), mas que, no teatro moderno espanhol, terá um tratamento mais condizente com a percepção e com a sensibilidade de seu público cristão. O trágico, veremos, não tem o fôlego necessário para sustentar-se na poética barroca, apesar dos espelhamentos e ambiguidades (característica de base do fenômeno trágico grego, segundo Jean-Pierre Vernant<sup>7</sup>).

---

<sup>1</sup>MARTINI, Maria de Lourdes. *Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo*. In: *O Grande Teatro do Mundo*. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.

<sup>2</sup>ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.

<sup>3</sup>DESCARTES, René. *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Original de Leiden, Holanda, 1637.

<sup>4</sup>ESPINOZA, Baruch de. *Princípios da Filosofia de Descartes*, editado em 1663.

<sup>5</sup>LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Princípios da Filosofia – Monadologia*. Edição póstuma de 1720.

<sup>6</sup>SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

<sup>7</sup>VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.

Rosaura, a segunda personagem em importância, pois carrega consigo a trama de ação dramática paralela e espelhada em relação à personagem protagonista, também desconhece que Clotaldo, o guardião da masmorra de Segismundo, é seu pai. E é ela, por isso, uma espécie de espelho simétrico de Segismundo, em procedimento formal comum no período barroco, mas que encontra expressão máxima no teatro elisabetano inglês, com Shakespeare (1564-1616).

O rei da Polônia não permitira que seu filho vivesse como um príncipe, no castelo, pois havia previsto, na interpretação astrológica do dia do nascimento de Segismundo, que este seria, no futuro, um rei tirano e assassino. A situação se agravou com a morte precoce da rainha em trabalho de parto, fato que, para o rei, notava-se como evidente demonstração de maus augúrios, em um vaticínio pouco concreto sobre a personalidade do recém-nascido, tomada como demoníaca.

Evidenciamos aqui a dubiedade do comportamento do rei, cujo espírito de pesquisa antropocêntrico e humanista se confunde com temores medievais avessos a quaisquer racionalismos – dos quais almeja ser também o paladino.

De uma forma assustadoramente pungente às questões da contemporaneidade, com atroz atualidade produzida nestes nossos tempos virtuais, a vida, que se mostrará sonho e mera virtualidade para Segismundo, tem origem, então, nas confusas premissas filosóficas caracterizadas pela antítese e pelos paradoxos comuns nos tempos do autor.

O príncipe e Rosaura vivem em mundos que são meras dimensões de representação movidas por imagens e discursos abstratos, ainda que em âmbitos distintos, e que são elaborados pela vida – a que não se pode alcançar, como em uma projeção atualizada da caverna de Platão.

A peça tem início quando a forasteira Rosaura e seu criado Clarim invadem, por necessidade, a torre que se faz mônada leibniziana de Segismundo: lugar e não-lugar que se constituiu como mundo para o príncipe, impedido de ter comunicação não mediada com qualquer realidade, território inexistente, puramente essencial, mas de uma concretude brutal quando percebido como cárcere.

Segismundo, pela primeira vez, experiencia travar contato com algo que existe para além de sua prisão – arditosamente articulada, até ali, apenas pela narratividade de seu mediador Clotaldo. E é magistral a escolha de Rosaura para esta invasão que, articulada pelo fundo falso ou em mais uma das dobras barrocas <sup>8</sup> do real, não destrói a incomunicabilidade da mônada, pois não são, em um ambiente puramente simbólico, as

---

<sup>8</sup>DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora, Campinas, 2012.

duas personagens constructos distintos, não são duas mônadas diferentes, mas a mesma vendo-se refletida dentro de si, em miríades de hipóteses que se autoprojetam.

Tal espelhamento interno anula e, simultaneamente, amplifica a possível concatenação entre espelho e realidade – ainda que qualquer espelho não seja capaz de reproduzir o real, mas uma imagem simétrica desta, que se molda como fantasmagoria.

Rosaura teria vindo da Moscóvia para a Polônia para vingar sua desonra. Também ela havia tido impedidos os seus direitos naturais. Parece-nos claro que suas razões, alinhadas por ótica moral, soam menos nobres que as de Segismundo (o que será imprescindível para a definição de signos proposta pelo autor, mas que também revela uma certa imagem, hoje em dia inaceitável, para o lugar próprio do feminino). Mas, no plano estético barroco, a imagem do real forja-se apenas como uma sombra insignificante do mesmo, que se faz desconhecido.

A presença desta personagem não pode ser sumariamente eliminada pelo autor porque desconfiguraria a trama em paralelismo ambíguo e, com isso, minimizaria a potência discursiva da dramaturgia como materialidade barroca por parte do autor, que opta pela sua permanência e, com isso, a destruição da unidade de ação aristotélica clássica.

A invasão da torre, que segundo outras perspectivas, poderia ser lida como um problema do ponto de vista da monadologia de Leibniz, é contornada pela decisão inesperada do rei em trazer de volta para o castelo o seu filho. O dramaturgo reverte o problema em seu benefício, explorando e elevando o conceito leibniziano de mônada para um nível máximo como metáfora barroca da existência humana.

Segismundo, antes desconhecido por todos, é trazido ao castelo inconsciente, após tomar misteriosa poção que o faz dormir. É o fim da primeira jornada, em que se apresentam as circunstâncias e desdobra o eixo de possibilidades do conflito instaurado.

A segunda jornada tem início quando o príncipe acorda e percebe que o mundo em que vivera era apenas uma distorção amplificada de suas ideias sobre o real. Evidentemente inconformado, age instintivamente como fera engaiolada e não aceita os conselhos vindos da sabedoria e da noção de realidade de seus novos súditos, que o alertam para o risco de o mundo ser feito e construído apenas por aparências – e que o agora vivido, ainda que na plenitude da fúria visceral, é que pode ser a verdadeira forma distorcida da realidade.

A semelhança com a argumentação cartesiana é flagrante, amplificando ambivalências e imagens para a antinomia, especialmente se nos lembramos do capítulo

terceiro do “Discurso sobre o Método”, em que se narra a inteireza da realidade sonhada, que se rompe ao acordarmos – e que, então, pergunta-se, sob o abismo do impalpável, sobre o risco de que a mesma ruptura (ou dobra) ocorra quando estivermos acordados, se tomarmos toda a vida como pura ilusão.

O príncipe, que vivera anteriormente resignado sob o peso da ignorância de sua própria condição, não tem ouvidos apurados para a escuta do mundo que se diz “real” – afinal, ele foi construído, em sua subjetividade forjada, para viver em um mundo de genuína abstração virtual. Torna-se arrogante e destemido senhor de suas próprias atitudes, chegando ao extremo de lançar pela janela do castelo um criado que lhe sugeria prudência – como costumeiramente se faz, hoje em dia, nas redes sociais, quando um discurso de oposição se articula: defenestra-se.

Nesta nova posição em relação às camadas de realidade que se mostram paradoxais, é que se dá o segundo encontro entre Segismundo e Rosaura. Também agora transformada, de forasteiro travestido para bela dama de companhia da princesa Estrela, prima do príncipe, por quem ele sentirá fortíssima atração, no embate das aparências que caracteriza a peça.

Vale notar que o próprio ato de se travestir é, para Rosaura, uma construção-síntese do projeto barroco – que configura o engano dos olhos (*este trompe l’oeil* encontrado em toda contradição nitidamente barroca, de Caravaggio a Aleijadinho) como um jogo em que aparência e essência assumem posturas conflituais, mas coexistentes.

Neste novo encontro, as transformações sofridas pelas personagens, que nos conceitos de Leibniz poderiam ser entendidas, talvez, como *apetências* (“processos naturais de transformação da mônada em busca do prazer”), impedem o processo de identificação especular sofrido no primeiro encontro, na jornada anterior, quando Rosaura pôde concluir que suas dores pouco significavam se comparadas à infelicidade daquele cárcere eterno, a mônada/torre.

Em processos simétricos, ambos se afastaram do que eram e, conforme estas novas perspectivas, não podem se reconhecer, absolutamente. Rosaura agora despreza as atitudes de Segismundo, julgando-as soberbas, bárbaras, cruéis. Um mesmo encontro é desenhado pelo autor por óticas antagônicas, como que para evidenciar a relatividade do que se passa na vida, que é sonho, ou seja, pode não ser realidade, sobretudo uma realidade final. Além disso, colabora para a definição de dois planos paralelos em que a

ação se divide: a mônada que é a torre, mas também a outra, espelhante, a mônada que é o castelo.

É importante notar que as referências para a realidade cênica destes dois locais são completamente diversas. O *chiaroscuro* barroco faz da mônada/torre um local feito de obscurantismos que contrastam com a luminosidade iluminista da mônada/castelo. A profundidade da poesia nascida da solidão da torre se opõe à frivolidade cortesã e à superficialidade vestida com caros tecidos do mundo do poder.

Diante dos abusos do filho, Basílio decide então que Segismundo não pode permanecer no castelo, pois as profecias se cumpriram em um plano de inegável aparência. Prepara-se nova poção para o príncipe que, em novo sono, retornará à sua prisão. É decisivo flagrar que tanto a ida quanto a vinda do protagonista se dêem de forma tão artificiosa, pois assim são levantadas as questões fundamentais da peça. Utiliza-se um processo de extrema ficção para levantar dúvidas sobre o real vivido, mas também para chegar mais perto do que se poderá chamar de verdadeiro, ainda que apenas sonhado.

De volta à torre, em sua prisão, Segismundo pensa (instruído novamente por Clotaldo), que sonhou aquilo que foi vivido no castelo. De imediato, seu comportamento se transforma. Da fúria, retorna à resignação imposta pela sua condição de prisioneiro. Encerra-se a segunda jornada com o grande solilóquio da dúvida de Segismundo – o mesmo citado por Fidel Castro quando perguntado sobre como poderia resistir Cuba, na fronteira próxima estadunidense; e em um mesmo processo, às avessas, que garante hoje em dia às *fake news* um estatuto de realidade política.

Que a vida é sonho e que o sonho pode nos afetar a ponto de nos fazer temer estar permanentemente sonhando, mesmo quando acordados – isto já estaria perfeitamente compreendido, até aqui.

Visões simplórias sobre a articulação dramática poderiam sugerir, para este ponto, um processo de finalização que arredondasse da ambiência fabular, um “fechamento redondo”, pois a tese de Calderón já estaria plenamente demonstrada. Para estas perspectivas, a terceira jornada se faria como excesso, especialmente dificultoso para a atualização da obra, pois ela passa a trafegar por caminhos insuspeitos.

Mas, se são exatamente através dos excessos os modos pelos quais os sentidos são atravessados, na teatralidade e na arquitetura barroca, não estaria Calderón de La Barca exatamente interessado em uma dimensão transcendente em relação à função moral das duas primeiras jornadas, em que cada personagem resgata o seu lugar de

direito (conforme hierarquias nobilitárias), com um artificioso e impalpável restabelecimento da ordem naturalizada?

É conhecido o fato de que, em diversas obras barrocas, mesmo com tantas dúvidas e incertezas, haja a necessidade de propor uma aparente ordenação dos conteúdos, em um equilíbrio instável que, na contramão puramente maneirista, seria impossível e inalcançável. Mesmo diante da percepção da transitoriedade das coisas do mundo, e mesmo evidenciando a tonalidade paradoxal da existência (por antíteses, contradições, ambivalências e imaterialidades), a obra barroca sobrepõe a este plano a sua derradeira oposição: para levar ao limite a pergunta sobre o que é representação do real e o que, na contraface, seria o seu referente.

Mas aceitar a terceira jornada como algo que pudesse ser extirpado da obra acarretaria compreender sua adesão ao barroco como a produção de formas unívocas, sem as contradições inerentes em seus modos de produzir (atrído com a) sensibilidade. Basta olharmos para certos ícones (especialmente nas igrejas barrocas ou mesmo nas elaborações de/por artistas visuais que foram ativadas neste período), para notarmos que apesar da ilusão de equilíbrio provocada por seu próprio maneirismo, há um desconcertante fascínio por seu próprio desequilíbrio <sup>9</sup>.

Portanto, a terceira jornada, tal como se dá na obra, mostra-se como ato fundamental para a (in-)completude da peça, evidenciando a dubiedade e, paralelamente, a grandiloquência do dramaturgo. A jornada final traz à cena soldados do exército da Polônia que, ao descobrirem a existência de um sucessor natural para Basílio, percebem que podem evitar a futura coroação do estrangeiro Astolfo, sobrinho do rei. Instala-se uma guerra civil que culminará com a vitória dos libertadores de Segismundo. Enterra-se a crença sobrenatural, de viés medievalesco, de Basílio e floresce o direito político de Segismundo. Confrontam-se, em uma batalha barroca, o mundo medieval e o moderno.

O príncipe (agora sob nítida inspiração maquiavélica, e tornando-se efetivamente o que o Hamlet shakespeariano nunca poderia se tornar, justamente pela inação provocada pelo “ser ou não ser”), livre pela segunda vez e tendo percebido a imaterialidade das certezas; e “sendo” exatamente por “não ser”; ambivalente; aceita (como em um *deus ex-machina* muitas vezes debatido nas exegeses da peça) que é preciso

---

<sup>9</sup>O que o mestre Aleijadinho realizou em mármore na igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rey (MG), quando olhamos para pilastras e as vemos duplicadas e simétricas, mas, duas a duas, vistas como perfeitamente retas ou entortadas, a depender do ponto de vista e da posição do sujeito que as observa e de seu deslocamento, evidencia com exemplificação didática a busca pela transitoriedade de todas coisas, materiais ou imateriais, que existem no mundo.

ser prudente. Outrossim, aceita as condições impostas pelo fruir da mônada (ou pela projeção de outra, meramente especular), por sua apetência, que o transforma n'Ó Príncipe.

Ironia, mas sobretudo, ambiguidade que amplifica a tonalidade das imagens barrocas na obra de Calderón de La Barca. Segismundo, embora pudesse, não se vingava violentamente do pai, como seria esperado de sua animalidade irracional, pois conclui que Basílio, através do engano a que todos estão submetidos, transformou-o no que era mais temido pela previsão astrológica (e aqui fala junto o sábio Espinoza). Por tê-la julgado real, Basílio a confirmou, mesmo que na tentativa de evitá-la. Isto lhe parece uma prova segura da inexistência das certezas. Só lhe resta a dúvida – e mergulhar profundamente na contradição advinda dela.

A fera que agora acorda não quer seguir com a injustiça de que fora vítima, adequando a resolução dos problemas segundo a lógica que o manterá perpetuamente como príncipe. A alusão à dinâmica política de afirmação absolutista em pleno período barroco nos parece inevitável, embora pudesse ser inapreensível por se configurar de modo indireto, especular.

Então, o que parecia destinado à tragicidade reverte, através da interferência crucial do autor, em uma série de casamentos que sugerem um assombroso e sarcástico *happy end*. As personagens revelam-se joguetes da imaginação fértil do dramaturgo: se a vida é sonho e o mundo, um grande teatro, Deus e o dramaturgo (um demiurgo, como o Próspero, de “A Tempestade”?) assumem funções muito semelhantes, quiçá, idênticas. O jogo contraditório e complexo de aparências não é dominado pelo homem. Logo, também não o é pela personagem. Mas, em revés, é ação no mundo que cria dinâmicas de concretude antropocêntrica e o humanismo brota pelas frestas, já que está plenamente nas mãos dos homens conhecer esta apetência.

O embate que constrói a sensibilidade barroca está armado: se o Barroco é a arte da Contrarreforma, ele se codifica a partir da instauração de possibilidades modernas em um mundo que, pelo fundo falso, mantém-se vivas as mais profundas contradições vinculadas à permanência e à imposição da tradição medieval.

Calderón de La Barca é responsável por uma fissura vertical na percepção de seu público, ao fazer surgir diante de todos a dúvida: “O que é a vida?”<sup>10</sup>, quando, simultaneamente, toda a problemática está ironicamente sendo resolvida com casórios, nos mundos das aparências. Não foi sem algum incômodo, acreditamos, que o espectador

---

<sup>10</sup> Verso da fala final da segunda jornada.

do século XVII assistiu, então, ao casamento final de Segismundo com Estrela. Astolfo repara seus danos a Rosaura, que descobre ser filha de Clotaldo, num imbróglio somente aceitável num jogo de intrigas fantasiosas.

Lionel Abel<sup>11</sup> acredita que o Barroco, profundamente marcado pela Contrarreforma católica, não poderia articular a produção de uma tragédia nos moldes do paganismo politeísta grego, pois que o Cristianismo não tem instrumentos para aceitar a tragédia como tal, se há a redenção divina e o Céu para purgá-la (como vemos até mesmo em “Romeu e Julieta”, em que as mortes sugerem uma espécie de vitória redentora do amor e da ação do indivíduo moderno). Não há purgação terrena possível (como na catarse aristotélica), se esta é justamente a função do recentemente implantado Purgatório<sup>12</sup>, por parte do papado cristão. A catarse<sup>13</sup>, finalidade máxima da tragédia, segundo Aristóteles, esvazia-se quando o último grau de sofrimento é digno, inclusive, de canonização. Neste sentido específico (e muito distinto da visão sobre a tragédia que Raymond William<sup>14</sup> elabora para compreender o que ele denomina por “tragédia moderna”), nenhuma obra de Shakespeare (ainda que o protestantismo tenha se firmado na Inglaterra e esta tivesse vivido uma Idade Média bastante singular – e não se pode afirmar categoricamente a vigência do Barroco em países não-católicos), portanto, poderia ser caracterizada como tragédia em sentido estrito, mas como tragicomédia.

Em “A Vida É Sonho”, Calderón de La Barca não despreza esta aguda contradição, e por isso torna elevada a compreensão de seu aparentemente simplista final feliz. Não se trata apenas da junção pouco concatenada de um ideal trágico com uma materialidade cômica: há uma finalidade moral e estética, terrena, que não pode se dar como catártica. Dá-se, então, pela transformação ética de Segismundo, em um outro parâmetro para a teleologia. E é teleológico este final, de natureza política.

A influência do pensamento barroco, suas sincronias com o pensamento de Descartes, Espinoza, mas particularmente de Leibniz, perpassam a obra de Calderón de La Barca e constroem uma poderosa partícula de síntese deste espírito do tempo. Tanto para Calderón como para Leibniz, há sentido na existência das coisas do mundo. E a ação, no campo da dramaturgia, deve considerar isto em uma dimensão formal. As dúvidas barrocas sobre a realidade são fundamentais para que algumas certezas, ainda que temporais, firmem-se. Este é também o ponto de vista de Descartes: a única certeza

---

<sup>11</sup>ABEL, Lionel. *Metateatro*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.

<sup>12</sup>LEGOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 2004.

<sup>13</sup>ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Ed. Abril, São Paulo, 1978.

<sup>14</sup>WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

possível é a existência do indivíduo (moderno?), o que será suficiente, por exemplo, para constatar a derrocada do teocentrismo medieval frente aos valores burgueses emergentes, ainda que hesitante e contraditoriamente.

A peça centraliza, assim, seu conflito, na dúvida e na dor que o homem do Barroco sente com relação à vida e ao viver. Ao lado de um certo desencantamento do mundo, caminha a tentativa de abranger novo sentido a esta coisa impalpável chamada existir. A morte de Clarim será, ainda que inconclusivamente, a estetização destas questões. Sem ter ainda a confirmação de que a vida é sonho em sua primeira e única aparição na primeira jornada, Segismundo não compreende o delito cometido para sofrer no mundo tão duras penas, senão o fato de ter nascido:

“SEGISMUNDO\_ Não é delito maior  
Do homem o ter nascido?”

O fato é que Segismundo nasceu e, portanto, parece ter sido necessário, para o autor e para seu desencantamento do mundo, o seu nascimento – como uma espécie de síntese capaz de ultrapassar a ambivalência própria da transição do homem medieval ao moderno.

Por esta perspectiva, Segismundo faz-se signo paralelo ao seu quase contemporâneo Hamlet. Sabemos que as dúvidas de Segismundo contêm diversa categorização, em relação ao posicionamento de livre pensador de Hamlet – e que são figuras nascidas na mesma passagem da medievalidade à Modernidade. Se Hamlet constitui um germe do homem moderno, como supõe Harold Bloom, vindo da universidade de Wittemberg para a medieval Dinamarca, que ainda vive sob a moral e sob a política feudais, e não pode mais compreender o mundo como querem os governantes de Elsinore, Segismundo é fruto da tentativa, pelo próprio pai, de impedir que este homem exista.

O rei Basílio, de características dúbias, mas crente nas manifestações místicas dos astros, prevê, através de métodos obscuros, que o filho seria o cruel responsável pela destruição de seu mundo. Em um plano psíquico e simbólico, isto deve ser lido como ação política. Traça seu plano para impedir o que, em âmbito trágico, seria inevitável ou inexorável. Mas é justamente sua interferência que constrói, por ambivalência, a possibilidade de um final em que a sequência “natural” dos fatos, que o trágico pressupõe, seja supostamente interrompida. Notamos, neste jogo de espelhos invertidos, agora por

outro ângulo, que é também a interferência do autor, em um *deus ex-machina* que se evidencia pela repentina mudança de caráter do protagonista, que impede o desenrolar natural dos fatos – para que se cumpram as finalidades da teleologia da peça.

Segismundo é ameaça para aquela organização política do mundo e deve ser trancafiado na masmorra leibniziana – o que se torna ainda mais significativo quando nos lembramos do projeto conservador e no retrocesso proposto pela cúpula católica quando, em pleno Barroco, o pensamento humano é trancafiado junto com o Humanismo nas grades da Contrarreforma. Confinado em sua prisão, sem conhecer de fato os fatos do mundo, Segismundo é levado a crer que o Universo todo se restringe à experiência da dor. Mas a peça de Calderón de La Barca, ao mesmo tempo em que irá lançá-lo em uma prisão maior de aparências, nos campos da pura imagem, parece, pelo contrário, querer libertá-lo da torre após o confronto entre dois mundos possíveis.

É, no entanto, nebulosa esta escolha pragmática do autor, que faz tudo se passar como se fosse em um sonho. Os encontros cíclicos entre Rosaura e o príncipe, em que o processo de identificação da primeira jornada se dissolve, afastando-os, são eloquentes. Rosaura (como Ofélia) está submersa pelo jogo de honrarias medieval e, portanto, para ela a vida assume significados que são opostos e distintos aos de Segismundo. Sua trama paralela e espelhada à de Segismundo poderia ser subtraída sem grandes perdas para uma leitura cristã da peça, em que a fábula estaria concentrada na historieta do homem que sofreu, mas que aprendeu a usar a prudência na sua relação com o mundo, lugar onde se desconhece a verdade absoluta, e assim alcança a felicidade. Mas a nova (outra) teleologia barroca de Calderón de La Barca deve ser lida num plano de reflexão capaz de refletir uma transformação social e política – de dimensões históricas.

A jornada de Rosaura é de colisão em relação à de Segismundo que, de uma visão parcial da existência, amputada de toda a beleza, faz jorrar um campo de hipóteses em que o fluido indesejável da transformação passa a operar concretamente. Talvez seja por isso que a trama paralela tenha, na sua formalização dramaturgica, características de uma composição tão artificial, frívola, quase farsesca. As personagens da trama cortesã, no castelo, são fragilmente compostas, carregando tons de uma convenção anacrônica, de um colorido excessivo e antinatural, num jogo de desencontros composto em um mundo que deve ser superado. Segismundo e sua solidão moderna, pelo contrário, tem densidade e volúpia no livre pensamento. Sua natureza animalesca está justificada por sua humanidade brutalizada. A atitude de Basílio desejaria, enfim, aprisionar a História.

Se o Barroco pode ser, então, compreendido como o período de transição e de ambivalências que formará o homem burguês, fruto da cisão e da solidão segismundiana (que caracterizará permanentemente sua individualidade), ao apreender algo sobre a impermanência (já que a vida é sonho), o Homem-Calderón-Segismundo que daí surge deverá ser visto como o responsável pela superação, em escala histórica, desta percepção do mundo sensível.

E é por isso que soldados, na terceira jornada, irão libertá-lo. Ele surge como necessidade para a sucessão real. Parece-nos faltar apenas, na peça, a confirmação da alteração objetiva do poder político, para que algumas transformações sociais sejam ali evidenciadas.

Segismundo, na terceira jornada, utiliza-se do racionalismo burguês (o que em uma leitura desatenta poderia ser entendido como aceitação da prudência cristã), e será responsável pela deflagração de um novo regime de governo – que vai escolher para rei alguém tão cruel, despótico e autoritário quanto foram os reis absolutistas, mantidos no poder pelas alianças políticas e econômicas da nova burguesia com as velhas instituições feudais – contradições flagrantes da Modernidade europeia.

Como quem ri das coisas do mundo, e dos horrores da dor, o autor cria, sarcasticamente, uma transição que parece nos levar para novas dimensões da brutalidade – como quem entende também a parcialidade desta nova dimensão da verdade. E a História será implacável, com a mesma ironia: o déspota Segismundo será, com a Revolução Francesa, também destituído pelos olhares do Romantismo.

O autor não faz senão reorganizar a desordem expressa em seu texto – esta pulsão vertiginosamente barroca que impõe ao olhar mais dúvidas do que certezas. Arranja a felicidade para Rosaura, encontrando para ela um pai (ao contrário de Ofélia, que se perde quando perde Polônio) e um marido para honrá-la. Oferece a Segismundo, contudo, a mão da princesa Estrela, que lhe dará legitimidade para perpetuar a nobreza no poder, agora sob novos pactos. A nova Rainha o ajuda a fortalecer a Monarquia Nacional, impedindo a transferência do poder para o estrangeiro Astolfo.

Tais percepções ganham força e dimensão quando focamos o olhar no cerebralismo dos diálogos das personagens – que existem para a articulação de um certo projeto: suas ações e falas são escolhidos por intervenção extratextual, com veemência política, dando a perceber a seu público, de modo cifrado, e em época de Contrarreforma, o que a igreja demorou demais para ver.

## Referências

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1968.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Ed. Abril, São Paulo, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora, Campinas, 2012.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Original de Leiden, Holanda, 1637.
- ESPINOZA, Baruch de. *Princípios da Filosofia de Descartes*, editado em 1663.
- LEGOFF, Jacques. *A Bolsa e a Vida*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 2004.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Princípios da Filosofia – Monadologia*. Edição póstuma de 1720.
- MARTINI, Maria de Lourdes. *Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo*. In: *O Grande Teatro do Mundo*. Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac&Naify, São Paulo, 2002.

## A memória e o processo de criação em fotografia

Cassiano Cordeiro Mendes

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise com base na crítica de processo de base semiótica, de Cecilia de Almeida Salles (2006). O foco do artigo é mostrar a questão da memória por meio da análise de processos coletados de um DVD chamado *Contacts* (2015). Assim, apresentar aspectos presentes no material que tragam reflexões acerca da criação na perspectiva da memória na fotografia, sob um ponto de vista processual.

**Palavras-chaves:** crítica de processo; fotografia; arquivo; memória.

**Abstract:** This article aims to make an analyze about the memory issues from the perspective of the creative process in photography. For this, it studies the DVD collection named *Contacts* (2015) as an archive of creation. The method and the theory that fundaments this analyze is the criticism of creative process by Cecilia de Almeida Salles (2006).

**Keywords:** criticism of creative process; photography; archive; memory.

Diante da complexidade do processo de criação, trago uma questão fundamental para pensar a fotografia: a memória. Muitas são as abordagens possíveis sobre a temática, porém aqui vamos nos debruçar na questão da memória como um aspecto do processo criador. Vale pensar como a memória ganha importância para a elaboração de projetos em fotografia, como nos exemplos trazidos pelo material *Contacts*<sup>1</sup> (2015). Mas, antes de trazer as questões do material, é importante apresentar uma abordagem teórica que nos auxilie a pensar esses vários aspectos que são importantes, principalmente ressaltando a memória em diálogos com a cultura em que o criador está inserido e a sua subjetividade.

Para iniciar a reflexão, trago uma abordagem teórica, que tem por base o capítulo “Olhares, lembranças e modos de fazer”, do livro “Redes de Criação”, de Cecília Almeida Salles. A autora discute a memória no âmbito do conceito de rede e em diálogo com vários autores que

---

<sup>1</sup> É uma coleção de três DVDs com os títulos: A Grande Tradição do Fotojornalismo, A renovação da Fotografia Contemporânea e A Fotografia Conceitual. Originalmente criada na França e dirigido Robert Delpire, Sarah Moon e Roger Ikhlef (entre os anos 1980 e início dos 2000), foi publicado no Brasil em 2015 pelo Instituto Moreira Salles. É um documentário sobre processos de criação, onde fotógrafos relatam seus pensamentos sobre fotografia a partir de suas imagens. São pequenos vídeos entre 10 a 15 minutos de duração para fala de cada fotógrafo, que comentam sua produção a partir de seus próprios projetos. Basicamente a estrutura do documentário são áudios dos comentários sobre fotografias filmadas de suas folhas de contatos, onde aparecem sequências de cliques e também testes de ampliações, o fotógrafo não aparece. Pode ser ver nestes contatos marcas de anotações ou mesmo rasuras sobre estas folhas, que são também marcas de decisões de percurso. Simultaneamente o áudio trás o discurso da criação e nos coloca em sintonia com as imagens. É uma foto filme, ou seja são fotografias animadas com áudio, apresentadas que exploram a linguagem do close do vídeo para ressaltar aspectos.

abordam a questão. Entende a memória como uma ação transformadora, e essa ideia é apresentada em diálogos com Iuri Lotman (1998), Jerusa Pires (2003), Jean-Yves e Marc Tadié (1999) e Vicent Colapietro (1989), junto aos quais apresentarei a seguir conceitos associados à reflexão do processo criador da fotografia.

Como ponto de partida, tomamos a discussão com as ideias de Lotman no livro “Armadilhas da memória”, de Jerusa Pires, em que se apresenta o seguinte conceito sobre cultura e memória. Lotman fala:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um novo sistema de signos. (1985, p. 73 apud Pires, 2003)

Essa visão nos apresenta a memória como um signo e nos dá um possível entendimento que podemos ter dos modos como o arquivo fotográfico pode ser entendido, organizado e transformado no processo de criação. Podemos entender a construção de um arquivo, por exemplo, como uma busca da preservação do pensamento do fotógrafo (de suas ideias) e, assim, entender o aspecto da memória em seu movimento criador no processo, para além do acúmulo pelo acúmulo, e sim por buscar sentido nesse movimento de coletas, organizado em graus de importâncias e sentido, a cada sistema de arquivos criado pelo artista em busca de construir um projeto. Esses arquivos, do ponto de vista cultural, podem ao mesmo tempo ser a materialização do pensamento e, também, a construção de obras, principalmente quando se pensa o arquivo como matéria-prima. E a reflexão sobre o seu fazer.

Do ponto de vista dos procedimentos de criação em fotografia, o fotógrafo se vê diante de uma constante organização de suas imagens (lembranças), em busca da construção de sentidos para os seus projetos, por meio dos seus próprios arquivos, que ao mesmo tempo documentam também o seu contexto cultural, ou seja, o movimento cultural de construção de memórias. Guarda aquilo que lhe interessa como importância reflexiva para construir um possível trabalho. Portanto, a permanência de certas ideias que fortalecem o pensamento e, por isso, os conserva.

Nos arquivos presentes em *Contacts*, alguns fotógrafos tocam na questão da memória como um aspecto importante para sua criação. Nan Goldin (1953) comenta: “A fotografia para mim é minha memória”. O trabalho de Goldin, de um modo geral, é todo construído pelas memórias que ele foi coletando ao longo do tempo, por meio de imagens de amigos e de situações vividas. Uma espécie de inventário de si mesmo, de sua vida pessoal. Nesse processo, a artista arquiva não apenas sua vida pessoal, mas o contexto em que está inserida, por exemplo, a vida *underground* de Nova York nos anos 1980 e o aparecimento da AIDS.

Já Araki (1940) afirma “Minhas fotos são meu diário. Ponto final”. Isto nos leva a pensar o quanto o registro fotográfico tem o potencial de documentar aspectos da realidade imediata, aspectos emotivos e cotidianos, eles explicitam a memória como uma ação de coleta, como forma

de registro e preservação da vida pessoal. Na qual, ao longo do tempo, revisita suas imagens como reflexão da sua memória subjetiva, em busca de pensar a própria vida.

No trecho “A memória é a luta contra o esquecimento”, Ferreira (2003) nos mostra, sob o ponto de vista da criação, a ideia de que o fotógrafo constrói arquivos para registrar seu pensamento e, assim, dar a oportunidade de gravar aspectos da sua realidade, para serem pensados visualmente depois na pós-produção, por exemplo. Portanto, para não serem perdidas e serem conservadas, suas ideias são constantemente organizadas e revisitadas.

Sob a ótica do processo: a anotação, o arquivamento, entre outros procedimentos e registros de forma geral são recursos que os fotógrafos utilizam para conservar seus conceitos, *insights* e ideias. Driblar, com isso, o processo contra possíveis perdas ou bloqueios diante do percurso.

Isso nos mostra um pensamento em movimento constante e de mudanças ao longo do tempo, conforme vai se desenvolvendo o projeto. Isso se dá devido à constante elaboração do processo criador, que está aberto a novas ideias, em uma relação com seu entorno (cultura). Por isso escolhem procedimentos próprios de registrar e congelar ideias, para facilitar o desenvolvimento criador. É importante ressaltar o procedimento de visitação dos arquivos (memórias) e pensar sobre a experiência visual adquirida pelo fotógrafo. Portanto, a memória é usada como atualização de ideias que foram conservadas no decorrer do tempo.

Continuando sobre a questão da memória como um aspecto cultural, ressaltamos uma passagem de Lotman extraída do livro “Armadilhas da memória”, de Jerusa Pires Ferreira:

Toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência, nos diz, e à continuidade da própria memória. Em tal sentido, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento. E um texto não é então a “realidade”, mas os materiais para reconstruí-la. Já o esquecimento se realizará também em sentido contrário. A cultura exclui, em continuação, no próprio âmbito, determinados textos, levando em conta todos os tipos de injunção. (2004, p. 78)

Vale pensar o esquecimento como vetor que direciona o pensamento criador, que leva fotógrafos a buscarem modos de conservação de suas experiências fotográficas. Ao longo do processo de criação, existe uma organização dessas memórias visuais e, assim, elas passam por constantes arranjos e rearranjos para que possam não ser esquecidas.

Vale pensar, do ponto de vista da imagem, no afastamento da experiência prática: o que sobram ao revisitarem seu material são imagens, por isso a reinterpretação desse material é fundamental para a noção de atualização do material. Isso leva a fotografia a distanciar-se do presente imediato como índice de realidade, e a nos fazer aproximar de um arquivo como imagem, esta a ser contextualizada sob a forma de projeto pessoal.

O fotógrafo cria seleções com critérios específicos, no qual aparece e traz à tona as especificidades (a subjetividade) por meio dessa organização. Assim, deixando transparecer a diversidade de pontos de vista sobre a fotografia ou os princípios direcionadores dos projetos que vão surgindo no decorrer dessas coletas, em busca de cristalizar o pensamento.

Como podemos observar na fala de Helmut Newton (1920): “Frequentemente, eu revejo vários arquivos e, cada vez, há um enfoque diferente na minha mente, um outro ponto de vista.” Isso nos mostra que o distanciamento do calor da experiência e, provavelmente, a associação destas imagens a novos contextos em que o fotógrafo se localiza, faz repensar novos sentidos para as imagens. Esse movimento de revisitação faz da memória uma ação criadora e atualiza as imagens em novos contextos e em novas leituras. Esse processo da montagem como produção de obras, discutiremos mais à frente.

Sobre as especificidades de cada fotógrafo, ou seja, as particularidades da cultura inseridas em um sujeito podem ser entendidas no que Colapietro (1989), ao pensar o ser humano na cultura, fala sobre indivíduo culturalmente sobredeterminado. O autor fala de um sujeito como um ser histórico e concreto inserido em uma rede de relações culturais. Assim, não se pode pensar a criação de forma isolada. Portanto, vale pensar esse fotógrafo influenciado pelo seu entorno, e as suas memórias se tornam a memória da cultura que estão inseridos. Desse modo, a cultura está inserida no fotógrafo, pois que o indivíduo carrega em si sua cultura.

Sob o ponto de vista cultural, no caso do *Contacts* (2015), os fotógrafos estudados são de origens variadas, de países diversos, como a França, a Alemanha, os EUA, entre outros. Isso nos dá pistas de aspectos históricos e sociais particulares que os influenciam ao desenvolver suas fotografias. A seguir, comentamos alguns exemplos de fotógrafos que relatam sobre a influência da cultura em seu percurso.

Araki (1940) fala da “Minha Tokio”, apresenta suas fotografias feitas pela cidade, e afirma ter um olhar pessoal sobre os lugares e sentimentos que lhe provocam cada cena, e que não há como não ser influenciado pela sociedade japonesa a sua volta. Porém, busca olhar o entorno sob o ponto de vista subjetivo em tempos (anos 80) em que a fotografia mais reconhecida era a documental. Essa fala nos mostra um fotógrafo relacionado ao seu entorno e tomando decisões diante dos modos de pensar e de fazer fotografia de sua época de produção.

Também sob esse ponto de vista, na mesma época, Gursky (1955) afirma: “a fotografia artística não tinha futuro” inserido em um contexto alemão do surgimento da escola de Dusseldorf. Esse período são os primórdios da nova fotografia artística alemã. Isso nos mostra sua decisão por uma escolha estética que, na época, não possuía reconhecimento dos ambientes da fotografia na Alemanha dos anos 1980.

Outro exemplo é o de Thomas Struh (1954), ao afirmar que fotografa o mundo em que vivemos, e que tem relações diferentes ao fotografar Roma, Nápoles, China e Tóquio. É interessante notar que em cada cidade seu pensamento vai mudando, conforme vai se relacionando com elas. Fala da diferença entre o vazio que captava em Roma e Nápoles em busca de revelar a arte e a história presentes nas ruas e como ao fotografar a China e o Japão a presença das pessoas e a relação delas com a cidade era inevitável estar em suas imagens. Portanto, o

indivíduo está inserido em um contexto com o qual a produção dialoga constantemente. E, para alguns, é mais explícito como foco da criação.

Em diálogo com o sujeito sobredeterminado pela cultura de Colapietro (2009), vale pensar nesse indivíduo como um ser que mescla em si, que potencializa as misturas de uma cultura dinâmica e em constante transformação. Esses indivíduos em rede de relações atuam dentro de si por meio de seus processos criativos, mesclagens, misturas, mudanças e hibridismos em seu pensamento. Isso nos mostra o movimento do pensamento atuando individual e coletivamente, nos processos de absorção da cultura e de resposta a essa absorção, com a exposição de novas ideias em que este artista acaba atuando. Se pensarmos o multiculturalismo e em como este é incorporado pelo repertório adquirido nas relações culturais, podemos entender o movimento contemporâneo dessas misturas que, pelo processo de produção artística, ganha potência de circulação por meio das interações e da absorção pelos espaços de debates de novas noções sobre a criação.

Continuando a discussão, outro aspecto que envolve a memória no âmbito da criação artística é a discussão da memória como invenção. Salles (2006), em o “Gesto Inacabado”, afirma o seguinte: “Lembrar não é reviver, mas refazer reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera com o vazio, mas com a sustentação da memória”. (2006, p. 105). Isto nos leva a pensar a memória como atualização e construção de sentidos para a organização de obras.

Em fotografia, a questão da memória é um aspecto crucial para sua relação com a cultura, pois seu papel sociocultural também a torna arquivo da preservação da memória do mundo. Lidar com arquivos fotográficos é lidar, de certa maneira, com alguns aspectos da relação com o real imediato aparente, fruto de um potencial técnico sensorial da linguagem fotográfica. Esse arquivo como índice de realidade vale ser discutido, e deve ser entendido sempre como um fragmento que deve ser correlacionado em sistemas de significação. Ou seja, um indivíduo construindo rumos e sentidos para as imagens coletadas, portanto construindo memórias para construção de projetos pessoais que dialogam com uma rede cultural ao seu entorno.

Salles (2010) ainda reforça a questão da memória como algo fundamental para a criação, em que arquivos podem funcionar como seus ativadores. Muito importante ressaltar também a questão da percepção que é impregnada de lembranças. A autora recorre ao que comenta Jean-Yves e Marc Tadié (1999, p. 135) apud Salles 2010, p. 69): “As lembranças são datadas e são datadas pelo discurso no qual são feitas” Isto nos mostra o quanto o discurso ao longo do tempo vai adulterando a memória, e vai lhe aproximando de mudanças que muitas vezes se torna criação. Portanto a memória quando registrada, toma outro corpo para o autor. Muitas vezes precisa recorrer a diversas formas de registro para que possa atualizar seu pensamento após o momento da coleta.

Isso nos faz pensar a importância da percepção pessoal da própria memória, na qual através do discurso expressa sua visão sobre sua produção, ressaltando questões que são importantes para definir seu contexto criador.

## O relato retrospectivo e oral como arquivo: princípios direcionadores

Aproveitando a questão da memória e seguindo a proposta da pesquisa, que é extrair reflexões a partir dos arquivos de processos, seguimos com outro aspecto dos documentos de processos, que é uma camada (temporal) de informações sobre o processo de criação deles. É sua fala posterior à captura diante aos próprios arquivos de processos. Nessas falas estamos diante de certos discursos sobre seus procedimentos e principalmente sua relação com a fotografia.

Temos em mãos um material no qual foram os próprios autores que selecionaram seus arquivos para serem apresentados sobre seu processo de trabalho, e assim comentam como narradores do seu processo de criação. *Contacts* (2015) é um material em que temos diferentes discursos que apresentam processos através desses arquivos. Cada um apresenta o que para ele é importante apresentar como princípio, isto é, apresenta uma visão sobre sua criação. Assim, eles buscam trazer aquilo que acreditam ser mais pertinente para colocar como reflexão e vão se relacionando com o seu pensamento no decorrer de suas falas e assim apresentar seu ponto de vista.

Para direcionar e ajudar nossa análise, tomamos como pensamento central o que Salles (2006) chama de princípios direcionadores. São aspectos do pensamento que movimentam as decisões de percurso ao longo do desenvolvimento do seu projeto poético. São aspectos que funcionam como vetores para formulação de um trabalho.

Assim ao falar sobre seus processos, observamos uma variedade de construções de discursos em busca de seus princípios direcionadores, no qual alguns contam valorizando certos aspectos técnicos de descobertas enquanto outros contam seu contexto histórico por exemplo. Vale comparar estas diferenças, pois, pode nos dar pistas dessa diversidade sob o ponto de vista da produção e do pensar fotografia. Como por exemplo, temos um relato de Araki que conta seu percurso como uma relação de memórias pessoais e buscas estéticas com um movimento compulsivo de coletas de imagens, enquanto outros, como Jeff Wall que conta de suas estratégias de composição diante sua elaborada construção de imagens uma a uma em etapas muito bem claras de construção do seu trabalho, aproximando seu pensamento dos procedimentos da pintura e do cinema. Isso nos mostra o aspecto subjetivo da criação.

Como um primeiro eixo de análise, selecionei em um primeiro momento, um aspecto: os primeiros relatos apresentados no vídeo. Esses primeiros relatos nos mostram como o artista quer direcionar sua reflexão e assim temos um eixo analítico em comum a todas as falas. Que podemos buscar relações de princípios de seus discursos e localizá-los em uma rede de relações.

Assim, para demonstrar esse pensamento, tomei como um aspecto de análise alguns comparativos entre os modos de introduzir a ideia de criação em suas falas através da fala do vídeo.

Pode-se notar que na maioria dos discursos apresentados nos vídeos, uma certa preocupação em localizar sua relação com a fotografia, uma espécie de gênese da sua relação com a fotografia.

## A câmera como princípio

Tomo como um primeiro exemplo Alain Flescher que inicia sua fala com imagens de uma máquina de escrever e em seguida uma imagem de uma câmera fotográfica questionando a linguagem texto e imagem. Fala: “por volta dos dez anos queria ser poeta, mas também fotógrafo.” Fala também da sua relação inicial com máquinas de fotografia em bairros como gênese por seu gosto em fotografia. “Percebi logo de imediato dois caminhos: o de coleta do visível e o de sua fabricação” e comenta que partiu para a parte de fabricação dessas imagens e descreve seu percurso. Isso nos mostra a relação com a máquina como decisão. Escolher uma ferramenta para compor sua poesia, para ele escolher uma máquina fotográfica lhe pareceu mais interessante, porém acredita ser importante apresentar que sua relação com a máquina era apenas um aspecto de escolher entre a escrita e a imagem.

Em criação em fotografia de um modo geral, não tem como negar que a relação com a máquina gera pensamentos na criação. Desde a escolha do equipamento até nos modos como lidar com suas regulagens. Portanto, uma série de escolhas são feitas diante a essa questão do equipamento. Por isso é muito comum o fato dos discursos diante ao fazer em fotografia esbarrarem na questão equipamento e o como lidam com esses recursos.

Outro exemplo em *Contacts*, com uma máquina fotográfica como primeira imagem o fotógrafo Araki começa falando: “Quando foi que comecei a tirar fotos? Esqueci, mas pela minha lembrança mais antiga devo ter nascido com uma máquina fotográfica na mão. Virei e já tirei a minha primeira foto.” Nessa fala, Araki traz sua relação com a câmera, a decisão de estar com ela o tempo todo. Isso nos mostra sua relação de parceria com a câmera em sua busca por imagens de forma constante em seu dia a dia, fruto de modos de construir seu trabalho, no qual a compulsão por documentar o seu entorno faz parte do seu projeto.

Isso mostra do ponto de vista do potencial técnico da fotografia a possibilidade de produzir em grandes quantidades que a máquina fotográfica permite, sendo uma decisão para se estruturar como produtor.

Por outro lado, Martin Parr: “Quando eu fotografo, nunca tento me esconder ou dissimular o que eu sou ou o que estou fazendo. Tenho uma câmera bem grande, com flash. Eu simplesmente saio por aí e fotografo o que vejo.” Nesse caso, Martin Parr inicia sua fala

ressaltando o quanto o equipamento pode trazer relação com o outro em que está preocupado em fotografar. Nos mostra sua conduta em relação ao equipamento, ou seja, as dimensões da câmera para ele mostram sua postura de fotografar e ser visto em ação, nessa decisão deixa claro nos ambientes que circula sua ação como fotógrafo e conseqüentemente um modo de lidar com o outro em sua fotografia. Ser percebido não lhe incomoda, pelo contrário lhe traz um modo de agir.

Estes discursos, além de apresentarem uma relação pessoal com o universo da fotografia nos mostram uma relação com a máquina como princípio detonador de processos criativos.

## A linguagem fotográfica como uma escolha

Nessa tentativa de encontrar as memórias mais remotas, alguns falam da relação com outras manifestações artísticas e a escolha pela fotografia. Isso é importante ressaltar, pois a questão do papel e da função social do fotógrafo é transformada em uma escolha pela linguagem. Ora pelo seu potencial comunicativo ou expressivo. Segue os exemplos.

Tomamos como exemplo o que Lewis Baltz diz em *Contacts* sobre ser fotógrafo: “Nunca me vi como fotógrafo. Nunca gostei muito de fotografia. Nunca senti uma ligação com sua, assim chamada, história. Tirei fotos porque era o meio mais simples e direto de gravar algo.” Isso nos leva a pensar na escolha da fotografia como linguagem, algo automatizado e simples uso, no qual a produção rápida satisfaz o autor em suas intenções.

Outro exemplo é Jhon Hillard que ressalta a fotografia como uma escolha: “Minha abordagem da fotografia desde o início, quando realmente decidi usá-la como principal meio para meu trabalho artístico foi, eu diria, a fotografia em si. E aquilo que podemos chamar de temas era algo secundário.” Isso nos mostra sua relação com a sua escolha, não eram as temáticas em si que o aproximava da fotografia, e sim era seu conceito, pois seu trabalho discute a questão do aparecimento e desaparecimento da imagem. Isso se mostra em seus trabalhos processuais no qual apresenta uma série de estudos sobre exposições de luz em diferentes tempos, no qual a imagem vai desaparecendo conforme as regulagens são feitas. Essa discussão aproxima da discussão da própria linguagem fotográfica como temática.

Portanto entender a fotografia como uma linguagem para se expressar, e dessa linguagem podemos destacar aspectos de seu automatismo, velocidade de processamento e muitas vezes a possibilidade de construir várias tomadas da mesma cena. Diferente de outras linguagens, que possuem tempos diferentes de produção e modos de ação. A escolha pela fotografia tem esse aspecto não apenas pela aparente facilidade, mas com sua relação indicial com o real.

## Referências

- SALLES, Cecília A. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Crítica genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Anablume, 1998.
- COLAPIETRO, VICENT M. **Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. São Paulo: Intermeios, 2014.
- PIRES, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ROULLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

## Filmes

- Contacts 1. **A grande tradição do fotojornalismo**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD
- Contacts 2. **A renovação da fotografia contemporânea**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD
- Contacts 3. **A fotografia conceitual**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD

## Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México

Roberta Marques do Nascimento

**Resumo:** Nos últimos 30 anos os *poetry slams*, competições performáticas de poesia falada, vem figurando entre as mais inventivas e democráticas práticas da poesia performática em todo o mundo, com notáveis aspectos sociais, culturais, políticos e artísticos. Este artigo situa brevemente a atual cena brasileira e relata a experiência no Circuito Nacional de Poesia Slam ocorrido em 2018 na Cidade do México onde os poetry slams têm sido utilizados como uma ferramenta para a popularização da literatura, a organização de comunidades, a discussão de questões identitárias e educação não convencional, visando a formação de uma comunidade de leitores, escritores e performers da poesia falada.

**Palavras-chave:** poetry slam, poesia falada, autorrepresentação.

**Abstract:** In the last 30 years, poetry slams, performance battles of spoken poetry, have been among the most inventive and democratic practices of performance poetry in the world, with notable social, cultural, political and artistic aspects. This article briefly sets forth the current Brazilian scene and recounts the experience in the National Slam Poetry Circuit that took place in Mexico City in 2018, where poetry slams have been used as a tool for popularizing literature, organizing communities, discussing issues identity and non-conventional education, aiming at the formation of a community of readers, writers and performers of spoken poetry.

**Keywords:** poetry slam, spoken poetry, self-representation.

### Situando o *Poetry Slam*: contexto atual da cena no Brasil

Há 10 anos, os *poetry slams*, competições performáticas de poesia falada nascidas nos anos 80 nos Estados Unidos, chegaram ao Brasil e se alastraram por todo território com enorme impacto no público jovem e periférico. Em uma segunda-feira fria 800 pessoas lotam a praça Roosevelt no centro de São Paulo para mais uma noite de poesia. Poetas munidos de poemas autorais, de até três minutos, sem acompanhamento musical ou adereços, são avaliados por um júri popular escolhido dentre o público que levantam placas com notas de 0 a 10 entre manifestações entusiásticas dos participantes.

Esta é uma cena do *Slam Resistência*, um dos *poetry slams* mais populares do Brasil, que além de reunir uma grande quantidade de público presencialmente, chega a alcançar quase 10 milhões de visualizações em seus vídeos nas redes sociais. Desde 2008, quando foi realizado o primeiro encontro no país, os *poetry slams*, ou apenas *slams* como são mais comumente chamados, vêm confirmando um levante da poesia popular urbana que há hoje no país, principalmente a falada. Juntamente com os saraus de poesia que estão mapeados em mais de 100, somente na cidade de São Paulo, diariamente esses eventos vêm recebendo um grande público, num movimento de revalorização e de interação com um gênero literário que durante muitos anos foi preterido e até mesmo considerado elitista, sobretudo pelo público jovem: a poesia.

Hoje, estão mapeados pela direção do *SLAM BR- campeonato brasileiro de poesia falada*<sup>1</sup>, mais de 150 comunidades de slam em 22 estados sendo eles: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília, Bahia, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Ceará, Rio Grande do Norte, Sergipe, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Tocantins, Paraná, Paraíba, Pernambuco, Roraima, Alagoas, Acre, Pará e Amazonas. O Brasil também já conta com um campeonato internacional, o *Rio Poetry Slam*, que acontece dentro de um reconhecido evento literário no Rio de Janeiro: a *FLUP- Festa Literária das Periferias*, que todos os anos traz grandes nomes da literatura brasileira e mundial, e que adotou o *poetry slam* como uma das principais atrações de sua programação.

É fácil entender a rápida aceitação e a proliferação da cena *poetry slam* no Brasil considerando o lugar que a tradição oral ocupa no país, particularmente a tradição de jogos orais competitivos, como as pelepas e o repente nordestino. A “modalidade” vem ao encontro da necessidade de fala e escuta e alia essa tradição à produção poética popular urbana em um contexto onde a diferença de estilos, discursos e idades é característica marcante: todos se reúnem em torno de um único microfone, fazendo uso da liberdade de expressão de suas ideias, num exercício de cidadania, urgente à população das grandes cidades.

---

<sup>1</sup> Organizado pelo coletivo de teatro hip-hop Núcleo Bartolomeu de Depoimentos o *SLAM BR*, acontece anualmente desde o ano de 2014 na cidade de São Paulo. Todos os anos o campeonato recebe poetas campeões e campeãs de todo Brasil. O vencedor ou vencedora do torneio se torna o/a representante brasileiro/a na Copa do Mundo de Poesia Slam que acontece em Paris anualmente entre os meses de maio e junho.

Além da proliferação dos slams, em novembro de 2018, foi lançado nos cinemas brasileiros o filme *SLAM: Voz de Levante*. Dirigido juntamente com a cineasta Tatiana Lohmann, o documentário traz registros do momento único em que os slams de poesia começam a se popularizar no Brasil. Foram utilizados materiais de arquivo a partir do primeiro slam realizado em 2008, além de registro das primeiras participação de poetas brasileiros na Copa do Mundo de Poesia Slam em Paris e de uma frutífera visita a Chicago e Nova York, onde foram entrevistados o criador do *poetry slam* Marc Smith e os pioneiros fomentadores das poderosas cenas locais.

Toda essa efervescência da cena nacional dialoga com a também crescente cena da América Latina. Dos países que recentemente adotaram o *poetry slam*, o México vem se mostrando um dos mais prolíficos, seja pela produção de seus poetas, seja pela criação de eventos como um grande circuito que recebeu poetas nacionais e internacionais em 2017 na Cidade do México, o qual também será assunto deste artigo.

## México Eslamero

“O que nós gostamos mesmo no slam, é o fato de ele ser democrático. Você não precisa de credenciais pra participar, nem pré-requisitos, qualquer pessoa pode participar.” Assim anunciavam os mestres de cerimônias Edmèe Diosaloca e Commikk Mg durante a fala de abertura do *I Circuito Nacional de Poesia Slam MX*, evento que reuniu no mês de junho de 2017, *eslameros* (como os *slammers* ou poetas de slam são chamados no México), performers e pesquisadores durante uma semana de encontro em torno da poesia falada.

Como em muitas partes do mundo, os mexicanos estão utilizando o slam como ferramenta para a popularização da poesia, para a educação escolar e outras formas de aquisição não convencionais do conhecimento, e para a formação de uma comunidade de praticantes da poesia falada, bem como de leitores e escritores. Isso se torna evidente na programação do evento que além das competições também conta com mesas, oficinas e debates com a comunidades locais nas bibliotecas. A vocação comunitária do slam “se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de soliedariedade e lealdade e identidade coletiva”, como Jesús Matín-Barbeiro desenvolve a partir do pensamento de Ferdinand Tönnies, (2003, p. 60).

No caso do slam esse laço estreito, e que se concretiza mediante ao jogo, é o acontecimento poético em presença.

Um dos debates do encontro, com a participação maciça da comunidade, ocorreu na Biblioteca Jose Vasconcelos, num prédio de impressionante beleza desenhado pelo arquiteto mexicano Alberto Kalach. Cidadãos, cidadãs do bairro e poetas se misturaram para um debate sobre poesia, literatura, oralidade e *poetry slam*. Em uma das rodas de conversa, dentre os diversos depoimentos colhidos, o da estudante de história da Universidade do México, Nayeli Esmeral Hernández, se destaca:

Eu acho que o slam está trazendo de volta uma tradição oral, a tradição oral dos nossos ancestrais, dos nossos antepassados que se reuniam ao redor do fogo e contavam as histórias da comunidade e a partir dessas histórias que eles narravam, eles estavam criando cultura. Uma cultura que eles sabiam que iria ser necessária preservar através da palavra. E essa é a importância da gente se comunicar, de contar nossas histórias. Eu acho que isso deve prevalecer, e é o que prevalece na poesia falada. É esse tipo de poesia, que traz a tradição oral de volta.<sup>2</sup>

Os participantes da roda, poetas de slam e pessoas da comunidade, concordaram com Esmeralda e o que se seguiu foi uma conversa sobre a literatura e a poesia orais como instâncias preservadoras e transmissoras da memória, criadoras de novos imaginários e possibilidades de ampliação dos diálogos políticos que já não avançam nas formas tradicionais esgotadas. Falou-se ainda sobre a função social poema e do poeta na formação da comunidade, assunto também abordado por Paul Zumthor (1993, p. 67), referindo-se aos poetas orais medievais:

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária a manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.

Ao final os pequenos grupos elegeram porta-vozes que dividiram com todos os principais pontos levantados nos subgrupos e ao final todos foram convidados a comparecerem nas eliminatórias do slam que seriam realizadas naquela noite.

As noites de competição se dividiam entre o anfiteatro do Museo Universitário Chopo e a Casa del Lago que fica no lindo parque Chapultepec. Poetas vindos da Cidade do México e de vários lugares Tihuana, Guadalajara, Puebla, Chihuahua, Guanajuato faziam o público vibrar com performances arrebatadoras.

---

<sup>2</sup> Trecho de transcrição gravação da fala de Nayeli Esmeral Hernández, feita na Biblioteca Jose Vasconcelos, Cidade do México, 9 de junho. 2017.

A diversidade de temas, de estilos e idades era marcante. Dentre os participantes um em especial chamava a atenção de todos, o poeta *eslamero* Juan Sant. Natural de El Terrero, município de Pamtepe, Puebla, periferia da Cidade do México, ele foi representante não de um estado, como os outros participantes, mas de uma categoria: “línguas originárias”. Juan, que herdou a língua totonaca de seu pais e avós camponeses, encontrou na poesia um lugar para compartilhar seu ponto de vista do mundo indígena, suas dores e reivindicações. Reflexo de toda uma geração que se deparou frente a frente com o crescimento do narcotráfico no México, Juan foi viciado em crack e viveu nas ruas. Como muitos, encontrou no hip-hop e no rap um meio de expressão para sua voz. Seus poemas trazem imagens de sua infância, de seu povo, da natureza e seus campos de milho contrastados com a violência da cidade, sempre em busca da afirmação de sua condição indígena:

#### SOMOS INDÍGENAS!

Ellos nos quitaron nuestras tierras, nuestros nombres...  
Y nos dieron nuevos nombres...  
Apellidos"  
Nos obligaron a vivir escondidos,  
A practicar nuestras costumbres a escondidas,  
Nos barrieron,  
Cómo acostumbran...  
A la orilla...  
y nos fuimos a los montes,  
Sembramos nuestras semillas y de los frutos de estas semillas...  
Se alimentaron nuestras  
crias,  
Con el paso del tiempo  
Quisieron civilizarnos,  
Encaminarnos a su religión.  
Pero no!  
No fuimos, nos negamos al bautizo y nos llamaron salvajes", Indios"  
Quisieron educarnos y como ya lo dijo un escritor:  
interrumpimos nuestra educación para ir a la escuela  
Papa me dijo hijo...  
Hijo...  
Hablales en español para que te entiendan  
No!  
No hables en lengua  
Eso traerá problemas.  
Y así lo hice por algunos años  
Quise encajar en esta sociedad  
Casi olvido quien soy  
Pero hay un fuego en mi interior que nunca se apago  
Y un día me levante orgulloso de esta piel morena  
De la sangre que corre por mis venas,  
De mi lengua materna.  
Hoy se muy bien quién soy  
Se muy bien de donde vengo y hacia donde voy...

Se muy bien quién soy,  
Se muy bien quién somos...  
SOMOS INDÍGENAS!<sup>3</sup>

A performance de Juan recitando esse poema foi como um furacão dentro do auditório. A maneira como ele entoou o verso “interrumpimos nuestra educación para ir a la escuela” ressoa como uma vívida lembrança, tamanha a riqueza que traz ao pensamento sobre a cultura e a mestiçagem. À sua voz, somavam-se as vozes de seus ancestrais enquanto a plateia continuava a estremecer murmurando a cada palavra que era disparada molhada “até os ossos pela espuma da autêntica linguagem falada” (BENJAMIN, 1986, p. 127).

À primeira vista, a poesia de Juan pode parecer ingênua “no papel”? Se partirmos do ponto de vista literário talvez encontremos clichês, elaborações consideradas “simplistas” quanto ao aspecto semântico. Mas estamos partindo aqui, do ponto de vista da oralidade, afinal slam é performance. “E a performance é jogo”, diria Zumthor (1993, p. 240):

Os participantes veem-se agir e gozam deste espetáculo livre de sanções naturais. Para um breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se e, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, esse blefe. Do jogo poético, o instrumento (em ausência da escritura) é a voz.

Pode-se dizer na performance em presença que Juan se encontra com a sua “voz de poder”, considerando-se esta, uma voz material que consegue alcançar plenamente, e por vezes até ultrapassar, a voz poética contida no poema escrito. Há nos slams por exemplo, excelentes poetas com poemas muitíssimo elaborados, mas que ao enunciá-los não são capazes de alcançar a voz poética de seus próprios textos.

O público envolvido no jogo quer ver jogadores, e aqui importam menos as palavras em si, mas quem é capaz de jogar melhor com elas. E com o público. A combinação de um bom texto com a capacidade de animá-lo integrando a voz e o gestual, a sentimentos e à capacidade de envolvê-lo é o que geralmente faz um poeta ser campeão no jogo do slam.

Embora favorito, Juan ficou em segundo lugar, mas na ágora da diversidade, que é o slam, seu recado foi dado. Em sua narrativa dentro e fora do jogo, constantemente clamava por uma “identidade”, conceito espinhoso, mas completamente compreensível e palpável frente à performance explosiva de Juan. A questão da reivindicação de sua

---

<sup>3</sup> Transcrição de poema enviada pelo autor em 19 de novembro de 2017. Não publicado.

identidade lhe era óbvia, e ao ser perguntado sobre isso durante as entrevistas, ele discorria com muita naturalidade e clareza.

No capítulo “A Impossível Pureza Indígena”, Jesús Martín-Barbero (2003, p. 263) observa que “o debate sobre a identidade continua aberto na América Latina. As posições – misturados os seus significantes, mas entrincheiradas nos significados – já não têm a virulência dos anos 1920-1940, mas continuam alimentando a razão dualista com que se costuma pensar os processos sociais.”

O autor observa ainda a dualidade de um nacionalismo populista obcecado pelo “resgate da identidade”, “pura” e rural indígena, e de outro, o progressismo iluminista que vê no povo um obstáculo para o progresso: “A partir de que perspectiva, então, devemos pensar a identidade, enquanto perdurar o império de uma razão dualista, emperrada numa lógica da diferença que opera levantando barreiras, que é a lógica da exclusão e da transparência?”(Ibidem).

Juan Sant é indígena. Um indígena cria da cultura hip-hop, que fala totonaco, mora na periferia da Cidade do México, participa de slams e que, em uma paródia ao famoso grupo de rap americano N.W.A (Niggers with Attitude), usa uma camiseta com a inscrição I.W.A (Indigenas with Attitude) juntamente com uma máscara ritual de seu povo em seus shows. Sua reivindicação identitária não se coloca como uma “resistência” contra algo, mas sobretudo como uma “existência” afirmativa. Há um ponto de vista, e sim um lugar de fala que traz fortemente sua condição indígena para o discurso. O tema da identidade indígena é uma constante em seus poemas, assim como a racialização do discurso é nos slams do Brasil. Essa racialização é discutida em um trecho da dramaturgia do espetáculo Futebol, do coletivo ativista *Frente 3 de Fevereiro*, baseado em uma entrevista com o cineasta negro Noel Carvalho:

No começo do século, apostava-se que o Brasil no final do século seria branco. Se dependesse de alguns teóricos raciais da época certamente seria.

Entre eles Oliveira Viana, João Batista Lacerda e o Marquês de Gobineau, que declarou: “trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia.” E além disso uma idéia de que aquela população mestiça escura, negra, mulata se cruzada com europeus, iria melhorar a raça

O Brasil não quer nos ver como negros, nós é que chamamos a atenção para essa questão... E quando nós chamamos a atenção para isso nós somos interpelados como racistas, armadilha perigosíssima. Nós não podemos construir uma identidade porque ferimos a ideia de nacionalidade. A sociedade é racialmente complicada, e a tentativa é inverter a jogada, dizer que nós, ao reivindicarmos a cor, estamos chamando a atenção para a raça. Ora! Chamar a atenção para a raça não significa ser racista, significa só chamar a atenção para a raça, isso não pode aterrorizar as pessoas. O chamado é feito num sentido de igualdade, de participação, porque os racistas também fazem isso, eles apontam a tua cor, racializam o discurso. Mas pra te inferiorizar, humilhar, diminuir, degradar.

A ideia de você racializar o discurso não é para tomar uma oposição ao branco, mas sim quando eu digo que sou negro, assumo a minha ascendência, a minha história e estou disposto a construir o reino da diversidade. E ao mesmo tempo estar diante da mestiçagem, mas não como uma ideia de que nós temos uma ascendência que precisa ser maquiada. Da diversidade real, não da fantasia. É como se você tirasse a máscara da “democracia racial” e, por trás dela, tivesse um Brasil verdadeiro, e aí sim, diverso e mestiço. Mas mestiço neste sentido, não no sentido de: “vamos todos nos tornar cada vez mais brancos.” Você pode ser democrático, você pode ser diverso, mas sem abdicar de sua ascendência.

Nós negros, índios, mulheres, temos que civilizar as relações no Brasil, todas, porque eu acho que os brancos, os “brancos” não, porque isso também é uma generalização, mas classe dominante, que é toda branca, é incivilizada. É isso que eu acho que as relações no Brasil são incivilizadas.

É ter a seguinte postura: sou negro sim, sou brasileiro, quero meus direitos e não estou tirando nada de ninguém. Não estou dizendo que branco é ruim, é pior, não estou dizendo nada disso! Estou dizendo: sou negro, tenho orgulho de ser negro e quero meus direitos, como cidadão brasileiro. Eu não preciso me integrar à sociedade. Eu sou a sociedade. (CARVALHO, p. 10, 2005)

Na busca por entender melhor as problemáticas a cerca do conceito de identidade, outro texto que fornece material para tentar elaborar o pensamento frente à realidade concreta de grupos sociais com os se lida nos slams ou em outros grupos artísticos e políticos é “Quinhentos Anos de Contato: Por Uma Teoria Etnográfica da (Contra)Mestiçagem” de Marcio Goldman (2015, p.642) que fala de maneira muito interessante sobre o conceito de “afroindígena”:

O objetivo é começar a testar a possibilidade de pensar essa relação aplicando a ela o que Bruno Latour denominou princípio de irredução: não reduzi-la de antemão a uma pura questão identitária; e, ao mesmo tempo, não negar *a priori* que a identidade possa ser uma dimensão do fenômeno. Trata-se, basicamente, de pensar a relação afroindígena de um modo que não a reduza a simples reação à dominação branca, nem à mera oposição entre duas identidades – não importa se tidas como “primordiais” ou como constituídas por “contraste”. Ao contrário, trata-se de pensar essa relação a partir das alteridades imanentes que cada coletivo comporta e que devem ser relacionadas com as alteridades imanentes de outros coletivos, traçando espaços de interseção em que as chamadas relações interétnicas não são redutíveis nem à ignorância recíproca, nem à violência aberta, e nem à fusão homogeneizadora.

Realmente seria necessário um aprofundamento nos autores que tratam da questão para a melhor compreensão de qual é o ponto onde se estabelece uma relação de autoridade nociva com o conceito de identidade. Por agora, casos específicos como o de Juan Sant, e os de outros poetas brasileiros, principalmente oriundos das periferias não só geográficas, mas também nas periferias do pertencimento, têm mostrado na prática um posicionamento coerente não só político como poético, que trazem em sua base a discussão dos processos identitários.

Ao investigarmos as relações vivas, que acontecem *in loco*, ainda mais quando se trata de um objeto dinâmico e que envolve pessoas em estado de depoimento poético como o *slam*, notamos que nesses ambientes, há uma predominância de jovens, que

sempre foram definidos pelo que “não são”, assim como os locais de onde vinham pelo “o que não tem”, se descobrindo negros e negras, reivindicando essa identidade e tudo o que ela significa em um país colonizado com quase 400 anos de sistema escravocrata. São cidadãos e cidadãs que encontram na expressão de suas vozes, e nas vozes de seus líderes, autores e pensadores, a sua força política, de existência e autorrepresentação frente a uma política de apagamento sistemático. Parece um primeiro passo necessário para pessoas que vivem em uma situação de extermínio dos seus (e não de outros) e que em legítima defesa, se utilizam de ferramentas como o *poetry slam* como mais uma interface para a convivência em comunidade, se utilizando dos mecanismos de um poderoso dispositivo de comunicação poética. E por vezes explosivos. Essa reivindicação por vezes causa posicionamentos considerados violentos e extremistas, o que não poderia deixar de ser já que esses estão diretamente ligados aos processos de descolonização dos corpos e das mentes. E a descolonização “é sempre um fenômeno violento”, diria Frantz Fanon (1968, p. 25-26) “e não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável.”

Tão complexa quanto a discussão do conceito de identidade, é a do conceito de mestiçagem, que na América Latina, pode ser olhada sim como um processo rico de marchetaria, de combinações culturais, do mosaico, mas que ainda assim não deixa de fazer parte de uma história violenta banhada em sangue. É um assunto trabalhoso em tempos de descolonização das mentes e corpos que demanda um olhar crítico principalmente sob o prisma do não-branco, de quem sofreu e ainda sofre diariamente a violência cultural e física do colonizador. O sangue derramado ainda importa mais do que os ganhos culturais, e sobre isso Aimé Césaire nos diz em seu *Discurso sobre o Colonialismo* (1978, p.15):

admito que é bom pôr civilizações diferentes em contato umas com as outras; que consorciar mundos diferentes é excelente; que uma civilização, seja qual for seu gênio íntimo, se estiola se se encerrar sobre si mesma; que, aqui, o intercâmbio é o oxigênio e que a sorte grande da Europa é ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o ponto de acolhimento de todos os sentimentos, fez dela o melhor redistribuidor de energias.

Mas então, pergunto: a colonização pôs *verdadeiramente em contato*? Ou, se se prefere, era ela a melhor das maneiras para se estabelecer o contato?

Eu respondo *não*.

E digo que a colonização à civilização a distância é infinita; que de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais expedidas, é impossível resultar um só valor humano.

É tempo de descolonização e de ruptura. E, decerto, o que se pode traçar de relações entre identidade e mestiçagem é uma imensidão. A intenção deste artigo era

apenas trazer uma abertura para se começar a pensar em alguns aspectos a partir da experiência identitária presente nos *poetry slams*, especificamente, levantada pela presença do poeta Juan Sant no *I Circuito Nacional de Poesia Slam MX*.

Voltando-nos para o contexto do circuito, no último dia, depois de uma semana intensa de programações poéticas, a partir da prática, a reflexão dos processos identitários em contraponto a mestiçagem se fez presente novamente. Antes de retornar ao Brasil em uma visita a casa de um dos organizadores do encontro em Santa María La Ribera, um dos mais antigos “barrios” da cidade do México, tivemos a sorte de presenciar um tradicional baile de cumbieros, uma festa popular de rua, na praça onde fica o “Kiosco Morisco” construção repleta de arabescos mouros do final século XIX. Tudo se misturava: arquitetura, gastronomia, música, dança. Reconheci ali ecos da *block parties* latinas do Bronx responsáveis por dar início a cultura hip-hop. Em presença, imersos naquele caldo cultural assimilávamos sensorialmente alguns aspectos da complexidade que só a festa popular pode trazer. Infelizmente pudemos ficar ali menos do que gostaríamos e enquanto deixávamos a praça para seguir a caminho do aeroporto, em meio a fumaça dos *chocklos* assados e aos questionamentos e impressões sobre a complexidade dos encontros e dos tecidos culturais que se formam a partir deles, pude ainda ouvir a próxima música enquanto o locutor animadamente anunciava: “Que siga a la cumbia!”

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 10ed. São Paulo: Hucitec / Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: Escritos escolhidos I. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CARVALHO, Noel. **Entrevista concedida a Frente 3 de fevereiro em São Paulo**, 20 de março. 2005. (não publicada)

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Jerusa Pires. A festa. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 28, jan-jun. 2004.

GOLDMAN, Márcio. **Quinhentos anos de contato**: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. *Mana*, 21(3), 2015.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Cátedra: Madrid, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## Suportes intermitentes em oralidades contínuas

Victor Carvalho Marques

**Resumo:** O presente artigo toma como ponto de partida as proposições dos primeiros autômatos e suportes midiáticos para a fonografia, que desde Athanasius Kircher, no século XVII, alteram radicalmente o contexto de escuta e consumo de música. Com o passar do tempo, sua proliferação culmina em experiências que reverberam na própria produção musical, que vê novos campos de experimentação a partir dos suportes e não em sua função unicamente reprodutiva. Tais processos tornam-se parte, através disso, de diferentes textos culturais que observam os impactos nas diferentes formas de ouvir, é o caso da literatura do último século tratando sobre música, por exemplo. Além disso, essa multiplicidade de dispositivos e mídias não trabalham, necessariamente, com uma sucessão que vise a substituição de um por outro de maneira a criar um processo de obsolescência, mas sim da acumulação em um arquivo de possibilidades midiáticas que fazem com que os textos criem suas relações semânticas não apenas através de suas semioses, mas que considerem os suportes como parte de seu processo semiótico.

**Palavras-chave:** fonografia, autômatos, arquivos, música.

**Abstract:** The present article take as a departing point the proposition of the first automata and media supports for phonography, since Athanasius Kircher, in 17<sup>th</sup> century, change radically the context of listening and consuming music. Over time, you proliferation culminate in experiences that reverbate on the production of music itself, that see new fields of experimentation from the supports and not exclusively in its reproductive function. Those processes become part of different cultural texts that observe the impacts in the different forms of listening, as litterature of the last century talking about music, as an example. Besides that, this multiplicity of devices and medias do not necessarily a succession that aims a substitution from one to another, creating a process of obsoletion, but an accumulation in an archive of media possibilities that enable the texts create semantics relationships not only by their semiosis, but also taking the support as a part of the semiotic process.

**Keywords:** phonografy, automata, archives, music.

Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (2010), afirma que a performance depende muito mais de uma habilidade musical do que de gramáticas, nela, a voz se preenche, atingindo sua potência. A reflexão ganha materialidade ao ser constatado que a maior parte das performances poéticas é cantada e se faz presente em todas as civilizações humanas. Octavio Paz (1996) afirma que o gênero poético é inerente à nossa condição. Mesmo a prosa, um gênero tardio, está imbricada de ritmos que, em

maior ou menor grau, recuperam aspectos essenciais da oralidade. Podemos, aqui, delinear um primeiro axioma: a atividade poética, “laço físico entre som e linguagem” (ZUMTHOR, 2010), é um dos responsáveis por nos dar o estatuto de humanidade. Zaratustra, após dez anos de exílio, fala ao sol, o Fausto goethianos não comete suicídio ao *ouvir* os sinos que precedem os cantos litúrgicos da páscoa.

Tais fatos nos mostram que, por um lado, a voz nos coloca diante de uma ancestralidade ao mesmo tempo em que cria relações de pertencimento entre diferentes grupos. Os centros institucionalizados de difusão vocal, como a igreja, ora afastam, ora aproximam-na de suas práticas, sem nunca conseguir bani-la. Essa pregnância irrefutável da voz nos coloca, hoje, diante de inúmeras situações de escuta mediadas. A proliferação de dispositivos detém um *arquivo de possibilidades* de mediação, cada uma delas implicando diferentes relações dos órgãos sensoriais e, conseqüentemente, da cultura. A escrita pode ser vista como um primeiro estágio de mediação estabelecida entre voz e mensagem, no entanto, sua coexistência, dependência e, em partes, complementariedade não dão conta das necessidades de contato da voz. A criação de autômatos de reprodução sonora são pistas que demonstram, em primeiro lugar, que a voz é uma urgência e algo que a escrita jamais conseguiu suprimir.

## Caixa musical

Athanasius Kircher, jesuíta, inventor, físico, matemático e alquimista alemão nascido em 1602 foi responsável pela publicação de um volume de textos exorbitante. Zielinski (2006) argumenta que parte de sua produção bibliográfica é fruto do comentário de outras obras, mas que Kircher era detentor de um vasto conhecimento em diversas áreas, chegando a ensinar línguas orientais no Colégio Romano sem jamais ter saído da Europa.

Dentre seus interesses, Kircher nutria uma especial curiosidade com efeitos especiais cênicos; projetores, máquinas de fumaça, amplificadores sonoros. Dois de seus projetos, em especial, chamam nossa atenção. A primeira é um órgão autômato, com ilustração datada de 1650, composto por um rolo semelhante a uma pianola (patenteada somente em fins do século XIX). A outra é uma caixa de combinatórias musicais, a *arca musarithmica*, do mesmo ano. A caixa, de dimensões modestas, continha fichas com notas musicais que, quando ordenadas de acordo com os princípios propostos por seu

inventor, possibilitavam uma combinação harmônica. Digno de nota é que o público ao qual se destinava tal invento não era o músico profissional, mas o amador, que poderia reproduzir notas musicais em harmonia em seu ambiente doméstico sem, necessariamente, dominar pressupostos técnicos.

Kircher confeccionou apenas uma dessas arcas musicais, antecipando em quase 150 anos a caixa de música<sup>1</sup>. O ambicioso projeto, bem como seu uso ideal, evidencia a urgência da realização de músicas apartadas de ambientes públicos, demonstrada pelos inúmeros autômatos criados um século após a criação de Kircher e, posteriormente, o rádio.

Sob o ponto de vista informacional, devemos compreender que, para o padre jesuíta, a música era uma vertente da matemática, excetuando significados culturais e complexificações comunicacionais imbricadas em suas relações de semiose aqui consideradas, mas que, no entanto, nos fazem valiosas indicações de processos que atingiriam dimensões inimagináveis durante todo o século XX.

## Janela dos ouvidos

A popularização do rádio, nas primeiras décadas do século XX, é um indicador importante para que a configuração da canção, conforme postulou Zumthor (2010), atinja a potência de uma verdadeira poesia de massas. O rádio, no entanto, dista da gravação qual conhecemos de algumas décadas e só passou a usar registros ao invés de músicas ao vivo muito tempo após sua difusão (*cf.* IAZZETA, 2007). Processos de registro magnéticos, por exemplo, só se tornaram populares na década de 1930, com a invenção do magnetofone, um processo custoso e que reduzia seu grau de exatidão; muitas das gravações anteriores à década de 1950 eram frutos de uma só tomada e os músicos eram agrupados em posições estabelecidas a partir da posição de um microfone e o metro imposto pela duração do disco fez com que apenas excertos e fragmentos fossem gravados.

O projeto de Kircher de que pessoas comuns pudessem reproduzir música em casa demoraria quase quatrocentos anos para se tornar factual, mesmo que houvesse implicações limitadoras proveniente dos próprios mediadores tecnológico. Por sua vez, essas mudanças implicam a criação de gêneros (como o jazz ou o rock) que veem a

---

<sup>1</sup> O museu de autômatos musicais, localizado na Suíça, contém peças produzidas entre 1750 e 1940, um século distante das proposições kircherianas.

gravação em estúdio como parte essencial de seu processo criativo. Digno de nota é que esses gêneros são responsáveis pela retomada de elementos tácitos a tradições orais. Zumthor (2007) postula que o rock, por exemplo, recupera a dimensão tribal do grito e da percussão.

A mediação não deve ser vista apenas como um suporte, mas nos termos de dispositivos que alteram as formas de audição e produção musical. O que a escola de Frankfurt assistiu com espanto (em especial em Adorno, 2006, 2011, 2012) nada mais é do que um princípio de eletrificação sonora cuja música não poderia ignorar: cantar seu próprio tempo.

Mas não se trata, apenas, de um avanço em função da eletrificação e do ambiente de estúdio como terreno fértil para a criação, mas também altera as relações de presença e dá ao ouvinte uma liberdade até então inexistente. Repetições, material fonográfico, aparelhos de alta fidelidade, fitas cassete, rádios automotivos, todos esses dispositivos passam a figurar o universo do ouvinte que antes estava arraigado em práticas públicas ou na figura do intérprete. A paisagem sonora (Schafer, 2011) passa a ser uma construção que, em partes, é individual, controlada e apartada de sua função pública.

Há, é claro, implicações no ato performático mediatizado que se dão de diversas maneiras. Zumthor (2005) define cinco estágios para a realização de um poema oral: 1) produção; 2) transmissão; 3) recepção; 4) conservação; 5) (em geral) repetição. Todos eles se alteram quando em situação mediatizada, uma vez que a conservação, assim como a repetição, é uma regra, implicando quase automaticamente sua inserção em um arquivo. Ocorre que, perpassando todas as etapas, os dispositivos tecnológicos trabalham numa lógica de acúmulo e não de substituição.

Jerusa Pires Ferreira (“Escuta, poesia, mania”, no prelo, 2016) afirma que a repetição nos faz desejar conhecer aquilo que já vimos antes, é uma das maneiras de se apaixonar, é ela a responsável pelo conhecimento maníaco que nos faz ignorar as demais manifestações para nos concentrarmos na repetição. Essas relações são óbvias quando tratamos do binômio oral-escrito, mas também se fazem presente quando vemos o oral transmitido *via* mediações. Zumthor e Schafer possuem um ponto comum ao observar que, hoje, não mais estamos imersos nos poucos sons da aldeia (o sino da igreja, o cantos de pássaros); a vida urbana multiplicou, dentre outras coisas, os ruídos. A tese de John Cage de inexistência do silêncio só é possível a partir do momento em que nós, imersos em uma realidade urbana, lidamos com o ruído a todo instante.

O rádio doméstico, portanto, é um ato de resistência a esses ruídos. As desarmônicas construções sonoras dos tempos industriais são obliteradas quando o ouvinte coloca uma gravação em um rádio, compondo para si próprio um ambiente de sons propiciados pela mesma era que coloca caminhões nas ruas.

## Movências

As relações estabelecidas em ambiente doméstico passam, em um determinado momento, a serem coextensivas a diferentes contextos de produção e consumo de oralidades. O exemplo do rádio automotivo, da fita cassete e, posteriormente, do CD e do arquivo atestam tais relações. Esses dispositivos emissores passam a dimensões pensadas na portabilidade e em suas movências, o mais elucidativo deles é o fone de ouvido. As diferenciações entre som e ambiente se atenuam e, para o receptor, funcionam como um isolamento, tornando portáteis as condições da sala de concerto. Representa uma recusa dos sons que povoam o espaço público, uma sabotagem.

Não se trata de uma recusa do silêncio em detrimento de uma ordenação sonora, mas de uma substituição do ruído externo por uma experiência que se dá no plano individual. Se, como colocamos anteriormente, o rádio funciona como uma espécie de janela para a audição, os fones de ouvido são suas cortinas.

## Demandas

Diversos autores comentam a produção musical a partir de novas tecnologias, no entanto, todas as relações que a cercam são alteradas a partir de mediações estabelecidas numa espécie de *produção sob demanda* (JAKOBSON, BOGATIRIEV, 1973). Devemos entender que, no seio dessa multiplicação de mediadores, os signos comerciais são tidos como ponto de partida, contudo, isso não o exime de operar mudanças no encadeamento de signos culturais. Observemos alguns exemplos práticos em que as mediações tecnológicas estabelecidas entre músico e ouvinte ligadas à produção e que serão abordados a partir dos arquivos de possibilidades.

A partir do momento em que a gravação se firma, na década de 1950, as próprias produções musicais se adaptam a ela. Uma espécie de metro se imprime nessas produções uma vez que o tempo de gravação é limitado pelo tamanho de sua superfície

(no caso de mídias analógicas como o disco de vinil ou a fita cassete) ou pela capacidade de armazenamento (no caso de mídias digitais como o CD e o arquivo). Nesse interim surge a ideia de álbum, algo que só poderia surgir no estúdio quando visto como ambiente de produção e criação que repercutem na cultura. Julio Cortázar estabelece em *O jogo da amarelinha* (2013), uma série de capítulos que exploram os pormenores de uma reunião do grupo de personagens do romance, onde não apenas o jazz, mas também a fonografia cumpre uma função essencial. Ronald, o músico do grupo, dá início à reflexão:

- A influência da técnica da arte [...]. Estes caras de antes do elepês tinham menos de três minutos para tocar. Agora aparece um pássaro como Stan Getz e fica vinte e cinco minutos diante do microfone, soltando-se à vontade, dando o melhor que tem. O pobre Bix tinha que trabalhar duro e, quando começava a esquentar, o disco acabava. Como deviam ficar furiosos quando gravavam discos (2003:58).

A influência das mediações passa a ser percebida *per se*, construindo essencialidades que repercutem em diversos textos da cultura. O texto de Cortázar não é apenas preenchido por estrofes de canções, mas de interferências do toca-discos: “[...] a profunda respiração que era a sua única certeza irrefutável [...] ou, ainda, por vezes, a um adágio de Mozart, que já não se podia escutar em virtude de o disco estar quase completamente estragado”. No capítulo seguinte: “[...] o prato da vitrola ainda crepitava enquanto o disco continuava girando, e o silêncio que havia em toda verdadeira música se deslocava lentamente das paredes, saindo de debaixo do sofá [...]” (2013:69). E ainda: “[...] suspirou, aliviado, ao reconhecer o tema de *Blue Interlude*, um disco que outrora tivera em Buenos Aires” (75). Por fim “*Swing, ergo, sou*” (81).

A criação de arquivos domésticos é, para além de uma mediação, uma alteração no funcionamento interno da cultura. Os exemplos colhidos do romance de Cortázar ilustram a maneira como tais signos criam relações diversas com signos da cultura para além da mediação em sua função maquínica ou comercial. Estas mudanças podem ser vistas à maneira de Kirsher, através de máquinas produtoras de melodias, que recai sobre a música eletroacústica, ou ainda como uma trama que se estende para diferentes possibilidades criativas que se dão através de avanços técnicos e da composição dos próprios músicos que é extremamente modificada por usos e práticas que envolvem criação e mediação tecnológica.

### ***Pocket calculator***

Ao percorrermos uma discografia como a dos alemães do Kraftwerk, fica claro que não há espaço para temas humanos em suas letras; estradas, robôs, cidades, objetos sexuais. Suas questões residem muito mais em motivos objetivos, buscando neles uma espécie de subjetividade proveniente da máquina. A música, portanto, não é produzida por máquinas, mas são espécies de retratos de um mundo automatizado que requerem sua materialidade para além da composição cotidiana. Uma de suas canções ilustra o que dissemos anteriormente; a segunda música do álbum *Computer world*, lançado em 1981, intitulada “Pocket calculator”, vejamos alguns versos: “I’m the operator with my pocket calculator/ I am adding and subtracting/ I’m controlling and composing/ By pressing down a special key, it plays a little melody”.

Os quatro versos correspondem bem à interface homem/máquina aqui abordadas. Em primeiro lugar, o sujeito na função de controlador da máquina, sendo esta vista como instrumento de composição e, em segundo lugar, os sons inerentes à própria máquina. Sujeito e objeto se confundem no mundo computadorizado, cada um ocupando uma posição simbiótica em relação à sua produção final. Essas máquinas compositoras, que valem tanto para a calculadora portátil quanto para a caixa musical de Kirsher, operam como extensões de possibilidades criativas. Ao mesmo tempo, ao apartar sua letra em algo mecânico, mas que faz parte de nosso cotidiano, vemos que o arquivo de sons abre seus possíveis para uma produção sob demanda que extrapola o valor mercadológico, mas que se apoia na cotidianidade dos sons para a sua reprodução.

## Estéreo

A mediação sonora busca, dentre outros aspectos, uma maior definição do que se é ouvido. Estima-se que a escuta mediada comporte 70% do que foi reproduzido em estúdio quando executada em aparelhos de alta fidelidade. Com essa finalidade, os sistemas estéreos dividem os sons em canais e em partes da caixa de som. Essa divisão permite, em primeiro lugar, que os instrumentos sejam gravados em separados para serem colocados em conjunto em estúdio. Essa separação, hoje, figura um lugar comum, mesmo que apresentem diversas possibilidades composicionais.

Um trabalho que ilustra muito bem essa prática é o Split (lançamento conjunto entre duas bandas) *Otomanos* (, das bandas Test e D.E.R.. As duas bandas dividem o

mesmo baterista, Thiago Barata, que compôs uma única linha de bateria para cada par de canções, uma de cada grupo. O álbum é dividido em cinco faixas nas quais é possível ouvir as duas bandas tocando ao mesmo tempo, ou seja, o álbum contém dez faixas condensadas em cinco. Há, portanto, três maneiras de ouvi-lo: as duas bandas juntas ou os sons separados no sistema estéreo, os lados esquerdo e direito, quando ouvidos separados, em fones de ouvido ou caixas isoladas, tocam apenas uma das bandas.

## Considerações finais

O arquivo de possibilidades é ofertado por uma produção sob a demanda de signos de consumo. A manifestação da voz, contudo, é algo comum a todas as sociedades; da gênese bíblica à sala de maternidade, o princípio é sempre o verbo, é a voz que dá o ritmo ao trabalho, estabelece funções sociais, nela está contida a maior potência de todas, que nos remete à tarefa adâmica: enunciar, ou ser enunciado, é existir. Os signos culturais que se dão pela voz pululam ao redor de todo o globo. Com a proliferação de dispositivos que operam como próteses - o fone de ouvido é, hoje, o melhor exemplo disso -, produção e recepção de canções, colagens, remixes, samples etc. se tornam cada vez mais parte integrante de nossa vida cotidiana.

As implicações culturais causadas por esse acúmulo de mudanças nos permitem preencher as dobras que são experimentadas na medida em que se sobrepõem em múltiplos processos culturais. Pière Lévy, entusiasmado com os primeiros passos dados pela internet no final da década de 1990, afirma que as músicas de uma cultura ciber não teriam pátria e que, em determinado momento, seriam produzidas visando nichos nacionais e internacionais diferentes. No entanto, conforme Zumthor coloca em “Permanência da voz” (1985), apenas na França, no ano de 1980, cerca de dez mil canções foram gravadas, ou seja, uma produção demasiadamente extensa. Hoje, com a proliferação de mediadores, esse número é praticamente incalculável.

Para o ouvinte do século XXI, essas multiplicidades, tanto de canções quanto de possibilidades, cumprem uma demanda de produção, por um lado, e possibilita com que novos textos culturais se edifiquem a partir e através dessa produção, alterando seu funcionamento em função de signos culturais, pois os suportes são parte ativa de um processo criativo. Desde o projeto de Kirsher, somos impelidos à composição de uma paisagem sonora própria, da reprodução de sons particulares em ambientes privados

independentemente de domínios técnicos. A sala de concerto e o texto escrito, em certa medida, sintetizam um primeiro passo em direção às particularidades auditivas de um público. O tempo nos mostra que tais instituições são insuficientes para suprir uma demanda de sons que se multiplicam exponencialmente e estão intimamente ligadas a uma multiplicidade aparentes em diversos textos da cultura, utilizando-se de todas as possibilidades, ainda lacunares, de nossa produção fonográfica, que, felizmente, não consegue esgotar sequer os seus primeiros passos.

## Referências

- ADORNO, Theodore; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia da música**. Trad. Fernando R. de Barros Moraes. São Paulo, UNESP, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Trad. Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- D.E.R.; TEST. Otomanos. Direção: Nerve Altar. Cospe fogo gravações. São Paulo, Cospe Fogo Gravações, 2015. 1 disco sonoro (9:03 mins), 33 1/3 rotações, 7 polegadas.
- IAZZETA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973. Trad. Jean-Paul Colin et al.
- KRAFTWERK. **Computer World**. Direção: Kling Klang Studio. Londres; Dusseldorf, EMI; Kling Klang Studio, 1981. 1 disco sonoro (35:14 mins), 33 1/3 rotações, 12 polegadas.
- LÉVI, Piére. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Celso Lafer. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. **Escuta, poesia, mania**. No prelo, 2016.
- SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo, UNESP, 2011.
- ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia das mídias: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir**. Trad. de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. Permanencia de la voz. In: **El Correo**. Paris, Unesco, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo, Ateliê editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

## Procedimentos mestiços na condição pós-mídia: um estudo da obra de Anna Maria Maiolino

Vinícius Oliveira Gonçalves

**Resumo:** O artigo propõe uma reflexão sobre a obra da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino à luz dos conceitos de mestiçagem, barroco, mosaico e arquipélago, assim teorizados por Amálio Pinheiro. Em um primeiro momento, são demonstradas as diferentes relações entre as diversas linguagens que constituem o projeto poético da artista. Em um segundo momento, é realizado um percurso teórico e conceitual das principais teorias que abordam a convergência das linguagens. E, por último, é realizado um estudo de caso de uma obra em particular, destacando os aspectos formais e conceituais que elucidam os conceitos teóricos abordados e evidenciam a condição pós-mídia da arte.

**Palavras-chaves:** Anna Maria Maiolino, mídias, mestiçagem, cultura.

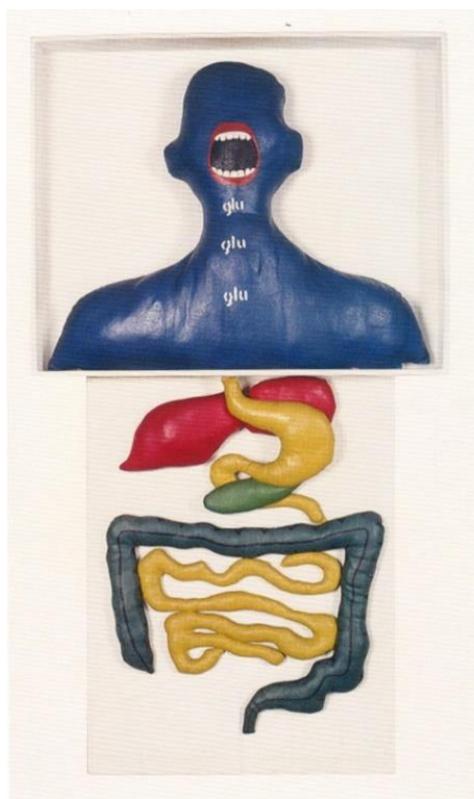
**Abstract:** The article presents a critique referring to the work of the Italian-Brazilian artist Anna Maria Maiolino in the light of the concepts of mestiçagem, baroque, mosaic and archipelago, theorized by Amálio Pinheiro. First, the different relations between the medium that make up the artist's poetic project are shown. In a second moment, a theoretical and conceptual trajectory of the main theories that approach a convergence of the languages is realized. And, finally, a case study of a particular work is made, elucidating the formal and conceptual aspects that problematize the concepts of subjects covered and evidence a post-media condition of the art.

**Keywords:** Anna Maria Maiolino médium, miscegenation, culture.

“Eu sou o bolo fecal resultado do  
banquete antropofágico brasileiro:  
tornamo-nos Tupis, eu e minha obra”  
Maiolino  
in TATAY, 2012, p. 93.

Anna Maria Maiolino é uma artista ítalo-brasileira e a sua obra aglutina uma diversidade de temas e formas que perpassam os mais variados meios de expressão artística. Nesse sentido, a produção de Anna Maria Maiolino constrói uma paisagem sógnica onde a experimentação encontra lugar privilegiado.

Assim, o fenômeno da criação de Maiolino se apresenta e produz sua corporeidade por meio de diferentes materialidades. A artista opera tanto em linguagens visuais e verbais quanto em meios artesanais, industriais e tecnológicos (corpo, gesso, argila, papel, câmeras fotográficas, audiovisuais etc.). Ao transitar pelas diferentes linguagens da arte, como a fotografia, o vídeo, a escultura, a pintura, a poesia, a instalação, a performance etc., a artista reivindica uma obra no lugar da diferença, dissolvendo as segmentações das linguagens e priorizando o movimento de trânsito e a expansão de sua obra. É nessa busca por diferentes procedimentos de criação que a artista *nômade* extrai a potência de sua criação estética.



*Glu, Glu, Glu, 1967.*

*Tinta acrílica e tecido sobre madeira, 110 x 59 x 12,5 cm.*

Desse modo, este artigo pretende produzir uma reflexão a respeito dos diferentes territórios que a obra de Anna Maria Maiolino ocupa à luz dos conceitos de mestiçagem, barroco, mosaico e arquipélago teorizados por Amálio Pinheiro (2013). Ou seja, pretende-se destacar elementos da obra de Maiolino que autorizam a reflexão de um projeto poético mestiço, isto é, de contaminações de diversos procedimentos de criação na realização de suas obras. Ao produzir na vizinhança ou fronteira de cada linguagem e, não, propriamente, em seu núcleo duro, a artista dispensa as abordagens separatistas, de unidade e purismo nas artes. De um modo particular, Maiolino aponta para um processo de integração entre as linguagens, produzindo um arquipélago, onde signos centrais são articuladores de sua obra.

A obra versa sobre os aspectos primordiais e vitais da vida. A artista aborda questões como o nascimento, a morte, a defecação, a alimentação, o excremento, a alteridade etc., porém, não como pares binários em oposição, mas em um constante processo de absorção, onde o estômago apresenta-se como metáfora da síntese de suas referências. Ou seja, a digestão revela-se como catalizadora de toda a diversidade da vida em um movimento alquímico e antropofágico. Essa consciência que suspende as dicotomias se destaca em um de seus escritos, *Banquete Antropofágico* (2009), onde a artista elabora a problemática do seu não pertencimento a uma determinada cultura, mas, sim, a um mosaico de referências:

No país da cobra grande”, pude finalmente não utilizar nenhuma gramática. No meu aparato digestivo misturam-se a cultura da minha terra natal – a Calábria, ali no sul da Itália e a da terra Tupi Guarani. Tornei-me Calabra-Tupi-Guarani. Perdi a lógica, a obrigação de ser coerente. Livrei-me da catequese. Ganhei Liberdade. (MAIOLINO in TATAY, 2012, p. 93)

Se observarmos o aspecto puramente bibliográfico da produção de Anna Maria Maiolino, podemos relacionar as inúmeras metáforas dentro de sua obra que articulam as incidentes migrações que a artista realizou no decorrer da sua formação como artista. Essa permanente locomoção de Anna para diferentes territórios pode ser lida analogamente como a projeção de uma obra fundada no trânsito de linguagens. Porém, o que se pretende evidenciar é o modo como as características formais de sua obra autorizam uma leitura para se constatar uma sintaxe combinatória no diálogo entre os diversos meios de criação. Essa interação é fruto de um procedimento relacional que Maiolino estabelece entre as diferentes técnicas, suportes e linguagens nos quais explora em suas obras. Como destaca Pinheiro:

Culturas que no seu interior abrigam um número maior e crescente de culturas, muitas delas não descritas (ou mal descritas) têm de aumentar sua capacidade de tradução, acelerar a imbricação entre códigos, textos, séries e sistemas, afinar a sintaxe combinatória e a complexidade estrutural. O mútuo pertencimento entre o externo e o interno implica um conceito de “estrutura” como conjunto não autônomo, em que se privilegia a continuidade relacional e não as molduras unitárias isoláveis. (PINHEIRO, 2013, p. 18)

É dentro dessa efervescência cultural que a obra de Anna emerge, ou seja, a artista opera na dinâmica de imbricação entre códigos e sistemas em constante transformação e autorreferência, como no poema *Eu + Tu* (1970) que se traduz em uma pintura *Secret Poem* (1917) ou em uma fotografia (X, II) que remete a um vídeo, *X, II da série “fotopoemação”* (1974).

Nesse sentido, a busca por uma identidade formal de determinada linguagem se desestabiliza, uma vez que a artista aproxima construções heterogêneas, priorizando uma rede complexa e análoga entre sistemas de signos diversos. O que se destaca são os procedimentos fronteiros, as criações limítrofes que exigem do espectador uma leitura em processo relacional. Nessa passagem, de uma obra a outra, em um movimento autorreferencial destaca-se a recorrência de signos articuladores que retornam a uma nova mídia vestindo outra roupagem. Desse modo, a produção de Maiolino autoriza uma leitura em palíndromo, indiferentemente, do modo como se prioriza a crítica de sua obra. Nessa dinâmica, somos alçados cada vez a uma obra diferente e que, novamente, nos mostrará pistas para seguir adiante, na construção de uma interpretação em rede.

Esse movimento de tradução intersemiótica (1987) que encontramos na produção da artista aproxima as linguagens e suportes e, ao mesmo tempo, atualiza um processo de hibridismo, fazendo da sua obra um organismo em permanente expansão. São signos indiciais que aparecem como vestígios, apontando para o diálogo entre uma obra e outra, entre uma linguagem e outra. A dinâmica espiral de seu projeto poético, ou seja, o permanente retorno de signos e temas em diferentes técnicas inviabiliza uma leitura isolada de sua produção artística, privilegiando uma continuidade relacional, como demonstra Pinheiro (2013).

A aceleração dos contágios entre séries culturais (poéticas, arquitetônicas, mobiliárias, culinárias etc.) e aquelas midiáticas (rádio, jornal, televisão, cinema, vídeo) redesenhou e redistribuiu em vaivém formas porosas e não ortogonais (um cromatismo em filigrana de gestos e traços), aquém e além da razão dual, muito apropriadas para as traduções interfronteiriças [...] nos encadeamentos (sintaxe) do bordado ou mosaico. (PINHEIRO, 2013, p. 32)

O aspecto poroso da obra de Maiolino que se dissemina entre os diferentes procedimentos de criação constrói um mosaico onde a artista, por aproximações formais e conceituais, relaciona a poesia com a fotografia, o desenho com a performance etc. O fenômeno da expansão dos meios de produção artística nessa perspectiva combinatória, consagrada como hibridismo e teorizada por diferentes autores como Gene Youngblood, *Cinema expandido* (1970), Rosalind Krauss, *Escultura expandida* (1979), Júlio Plaza, *Tradução intersemiótica* (1987), Roberto Cruz, *Vídeo expandido* (2001), Rubens Fernandes Jr, *Fotografia expandida* (2002) encontra uma das principais reflexões já na segunda década do século XX com o russo Iuri Tinianov. Como nos demonstra Pinheiro:

O Russo Iuri Tinianov (1968) foi quem, a partir da segunda década dos 1900, dilatou bastante a noção de texto, fornecendo uma interpretação das obras pela vizinhança e interação entre as séries (por exemplo, série literária, série jornalística, séries culturais). Desse modo, interessava-se muito mais pelas relações laterais (séries vizinhas mais próximas ou mais distantes) e por “estruturas” em movimento contínuo, recriadas pelo intrometimento construtivo de uma série noutra, do que pela autonomia interna e autoral. (PINHEIRO, 2013, p. 24)

Ao percorrer os diferentes suportes e meios de criação, a artista aproxima as linguagens e constrói um campo comunicacional na interação entre as diferentes séries culturais. É na fronteira ou vizinhança que a obra de Maiolino se constitui, uma vez que as materialidades heterogêneas de sua produção constroem uma malha de interrelações e conexões, aumentando a complexidade relacional de sua obra. Essas conexões se apresentam no modo como Maiolino extrai o que há de primordial em todas as linguagens, reivindicando a autonomia do fazer em oposição ao saber especializado. Essa

convergência encontra ressonância no pensamento de Arlindo Machado (2009), teórico da comunicação que estuda as práticas relacionais dentro do campo da arte.

Chegamos a um novo patamar da história dos meios: o momento da convergência dos meios, que se sobrepõe a antiga divergência. Ao purismo e, às vezes, até mesmo ao fundamentalismo ortodoxo das abordagens divergentes e separatistas, tendemos hoje a preferir os casos mais prósperos e inovadores de hibridização, de fusão das estruturas discretas. (MACHADO, 2007, p. 64)

Nessa concepção, emerge no cenário cultural um pluralismo de obras que misturam e associam diferentes meios. A convergência de linguagens possibilita a construção de um emaranhado de relações entre mídias de tempos distintos que expressam os mais diversos significados. Daí o caldeamento de produções que articulam tanto mídias “pré-tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós-massivas, corporais e informacionais, presenciais e digitais (...)” (SANTAELLA, 2009, p. 143).

Não por acaso, o pensamento da convergência encontra ecos na conceitualização de mestiçagem. Ambas as perspectivas priorizam o movimento relacional das séries culturais em oposição às abordagens separatistas. Desse modo, no uso diversificado de linguagens, percebemos a emergência de contornos mestiços dentro do projeto poético de Maiolino e, nessa dinâmica, os procedimentos barroquizantes de sua obra. Como destaca Pinheiro:

Para dar conta dessa aglomeração de variantes divergente-multiplicantes embutidas, nada mais apto que a atividade não-ortogonal do barroco, com a sua, entre muitos outros procedimentos, “frase sintaticamente incorreta à força de se sobrecarregar de elementos alógenos”. (PINHEIRO, p. 17, 2013)

A obra parece sustentar essa leitura uma vez que a artista se apropria de uma diversidade de meios para criação, produzindo um aglomerado de interação entre as obras, não as opondo, mas compondo por meio da multiplicidade de suportes uma obra diversa e, ao mesmo tempo, coerente. “A arte maioliniana é o resultado incansável de uma potência de transformação em que a criação passa tanto pela bricolagem quanto por montagens materiais, operando a partir de fragmentos de códigos heteróclitos” (LINS, 2016, p.34) Ao retornar aos temas que norteiam constantemente a sua produção, porém em diferentes métodos, a artista adensa os diálogos entre os meios de criação artística. Dessa forma, percebemos uma obra em “palíndromo-psesto”, ou seja, a construção de um projeto estético em rede, difuso, em uma dinâmica não linear, bem como um constante aprofundamento das questões centrais por meio de um movimento retroativo aos signos que compõem o discurso da artista. Como destaca Pinheiro:

Por se situar em movimento de palimpsesto entre as camadas dos objetos da cultura e da natureza, tornando-os não-discretos, o barroco desdobra um dever de formas de multiplicidade assimétrica que não se explicam pela noção de estrutura dos estruturalismos de plantão. (PINHEIRO, p. 17, 2013)

Em um movimento heterogêneo, em que a artista ativa todas as linguagens na construção de sua poética, evidenciamos a imanência de um arquipélago onde estruturas macro-micro são articuladas reafirmando os temas centrais da produção da artista. Como destaca Maiolino:

É isso, em todos esses anos, a obra se desenvolveu em espiral, girando em torno de pontos centrais, que ora se afastam, ora se aproximam. Ou seja, sempre regressa aos pontos de interesse dos quais o trabalho se alimenta, ou em que se fundamenta para seguir em frente. (MAIOLINO in TATAY, p. 45, 2012)

Maiolino nos alerta para a complexidade de sua produção ao demonstrar as ramificações ou veredas que conduzem a sua obra por caminhos por vezes distintos, mas que regressam aos temas centrais de sua produção em materialidades diversas.

## O palíndromo de Anna Maria Maiolino

A xilogravura *Anna* (1967) é produzida em contraste (preto/branco) e a palavra *Anna* faz referência direta ao nome da artista. Na imagem, observamos um vínculo entre as duas figuras ao pronunciarem a mesma palavra. Ou seja, da esquerda à direita, de uma figura à outra, é possível ler o nome *Anna*. Nesse diálogo, entre as duas imagens, a palavra *Anna* aparece no meio e, logo abaixo, a repetição do mesmo nome em uma lápide. O conceito de palíndromo, procedimento frequentemente utilizado na poesia, significa a leitura de uma palavra, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa. Esse ponto de partida serve como metáfora para se refletir a obra de Anna Maria Maiolino, uma vez que observamos na estrutura macro de sua obra relações formais e conceituais de vai e vem que se assemelham ao efeito do palíndromo. Ao transitar pelas diferentes linguagens, a artista avança e retorna aos temas centrais que compõem a sua produção, porém sempre atualizando o discurso em um suporte diferente. Desse modo, a obra da artista se constitui como uma estrutura em rede, em oposição a uma construção vertical.



*ANNA*, 1967.

Xilogravura, 48 x 66 cm.

A presença marcante do rizoma na obra de Anna abrange de modo radical, simultaneamente, o princípio de multiplicidade e o princípio de ruptura, o-significante e a cartografia, descartando assim uma possível vizinhança ou aproximação com a decalcomania, a cópia, a imitação. (LINS, 2016, p. 35)

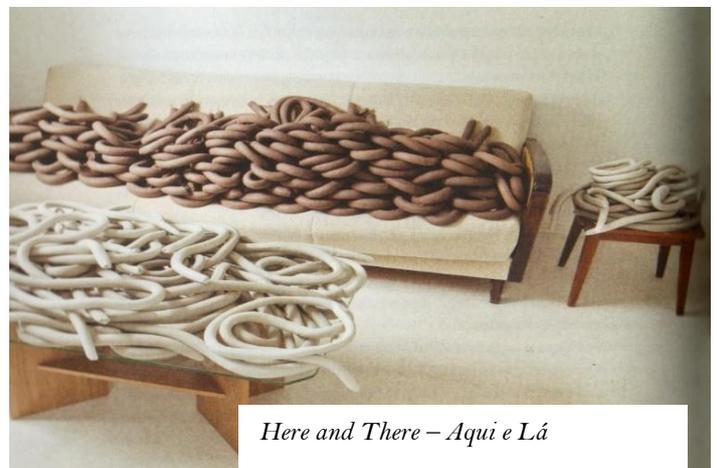
O seu projeto poético não insinua um movimento de evolução, mas um constante retorno e adensamento das questões fundamentais que circunscrevem a sua obra.

### **Documenta 13, 2012. Kassel, Alemanha: Here and there – aqui e lá – por uma reconciliação entre natureza e cultura**

A instalação “*Here and There*” parece cumprir formalmente o papel de demonstrar o excesso barroquizante de diferentes signos na obra de Anna Maria Maiolino; a artista recebeu o convite para a apresentação de sua obra na Documenta de Kassel em 2012.

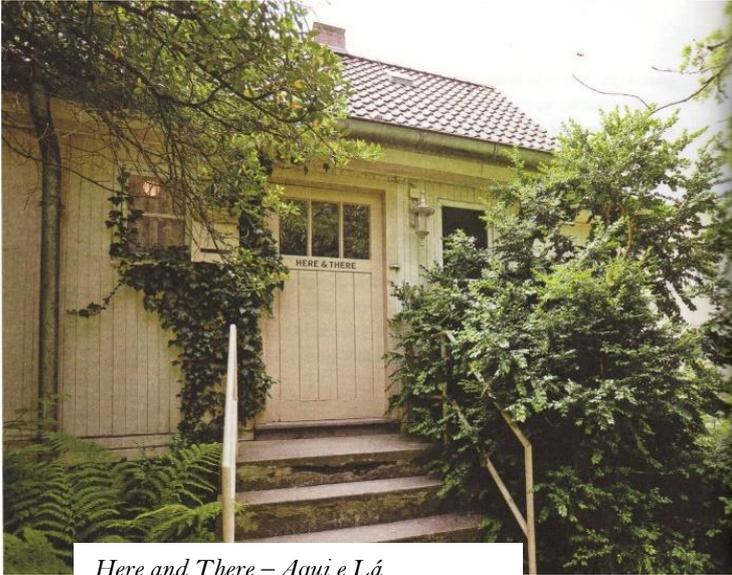
Maiolino optou em realizar uma instalação multimídia onde o encontro entre múltiplas linguagens caracterizou grande parte da construção da obra. Poesia, vídeo, áudio, escultura, pintura, vozes e cheiros aparecem articulados dentro de uma casa, no meio de um bosque em Kassel, na Alemanha. A artista escolheu o espaço justamente por se localizar na natureza e, também, ao descobrir que os irmãos Grimm habitavam as proximidades do lugar.

A casa está alocada na floresta onde o espaço circundante é repleto de elementos naturais. O nome



*Here and There – Aqui e Lá*

*Instalação in situ, Documenta 13, 2012.  
Kassel Alemanha.*



*Here and There – Aqui e Lá*

*Instalação in situ, Documenta 13, 2012.  
Kassel Alemanha.*

“*Here and There – Aqui e Lá*” caracteriza uma ambivalência espacial, onde o dentro e o fora se misturam e convergem; o artigo “e” evidencia essa dinâmica espacial. Esse movimento floresce quando a artista reproduz sons de pássaros brasileiros no interior da casa e os confunde com os sons dos próprios pássaros que habitam o bosque. Desse modo, a dicotomia entre natureza/cultura cai por terra, concedendo espaço para uma integração entre ambos os

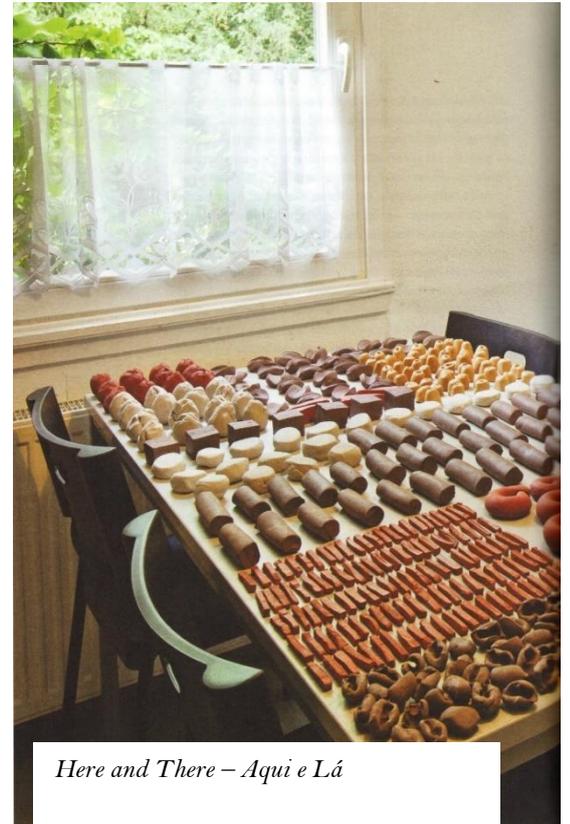
conceitos. Como destaca Daniel Lins:

Os pássaros soltos na natureza voando de galho em galho deixam-se contagiar pelo trinar gravado de pássaros humanos... De repente, uma onda de alegria eclode: os pássaros respondem ao gorjear, não como imitação de um canto gravado, mas como saudação, encontro, convívio, gozo, melódico, sem barreiras. Um canto de liberdade. *Uma liberdade que canta!* (LINS, 2016, p. 95)

Essa interferência dos sons naturais dentro da instalação e dos sons reproduzidos em contato com a natureza reivindicam a reconciliação entre natureza/cultura que foi apartada no decorrer da história ocidental. Nesse sentido, a natureza (bosque) entra “dentro” da cultura (instalação multimídia) e o contrário também ocorre.

Eis por que o caminho que leva da Documenta à instalação de Anna, que borda, às avessas, não é para confundir, mas para facilitar ou ninar a entrada no desconhecido... Assim, em meio ao bosque, à procura da instalação de Anna Maria Maiolino, à solicitação de visitantes: “Como chegar à exposição Here & There”, as pessoas respondem: “Sigam o canto dos pássaros!” (LINS, 2016, p. 91)

Ainda, o excesso e a repetição das formas de argila configuram a igualdade na diferença. Ou seja, ao invés de reivindicar a dicotomia entre igual/diferente, a artista opera na contramão, isto é, no movimento mesmo de realizar a produção dos rolinhos, temos como núcleo



*Here and There – Aqui e Lá*

*Instalação in situ, Documenta 13, 2012.  
Kassel Alemanha.*

central o gesto da mão, do fazer artesanal, que por sua unicidade não se repete. Nenhum gesto é igual ao outro, porém, as formas em sua aparência e repetição revelam homogeneidades. Nesse sentido, encontramos a diferença na igualdade e vice-versa.

Ao percorrer a instalação somos arrebatados por elementos em excesso, formas repetidas produzidas artesanalmente, mas em escala “industrial”, “formalmente minimalistas, estavam não obstante, conectados com a vida, com o afeto, com a transformação” (TATAY in LINS, 2016, p. 11). Milhares de rolinhos revelam formas orgânicas em diferentes formatos. Em um momento, aparecem como excrementos, em outro como alimentos. Apontam para um trabalho metafísico onde a primazia do gesto configura um estado meditativo encarnado nas formas de argila.

Por último, ao amalgamar dentro de um único espaço as diversas linguagens da arte, Maiolino avança na corrente do pós-médium das artes visuais e no campo ampliado da escultura, assim teorizados por Rosalind Krauss, no ensaio *Escultura no campo expandido* (1989). Ao retirar a escultura da sua suposta estabilidade, ou seja, do cânone do pedestal, a artista desce as formas para o chão, fazendo-as conviver com as pessoas, no espaço mundo. “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 1984, p. 132)

Maiolino distribuiu as esculturas de argila em lugares do cotidiano, como a mesa e a cama. Dentro da casa, outras obras da artista – fotografias, poemas, áudios etc. – compõe o ambiente apontando para o diálogo entre as linguagens e a suas inter-relações. “É uma experimentação. Tenho mais de 13 filmes, mas não sou cineasta. Trabalho com fotografia, mas não sou fotógrafa. A curiosidade que move o desejo de poesia. Quando se muda de mídia, você entra no risco”<sup>1</sup>. A artista realiza um movimento de integração entre arte-vida e a casa se apresenta como símbolo da criação, onde todos os afetos em meio às linguagens florescem. A poesia se mistura com os sons dos pássaros, que por sua vez se mistura com os vídeos, que novamente se misturam com as pinturas e as massas de argila. Esse entrelaçamento de suportes e linguagens em consonância com a repetição das formas em argila caracteriza uma estética barroca/mestiça em que o excesso de imagens e significados produz uma pluralidade de sentidos. A casa aparece como núcleo

---

<sup>1</sup> MOLINA, Camila. **Brasileira expõe na mais importante mostra de arte contemporânea**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,brasileira-expoe-na-mais-importante-mostra-de-arte-contemporanea-imp-,882961>> Acesso em: 21 set. 2018.

integrador das diversas linguagens e suportes de criação. Explosão de signos que se expandem para fora da casa, invadindo o bosque de Kassel na Alemanha, e o mundo.

## Referências

- KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. **Tradução Gávea**. Revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984.
- LINS, Daniel. **A pele de Anna**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- PINHEIRO, Amálio. **América Latina: barroco, cidade, jornal**. São Paulo, Intermeios, 2013.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lucia. **O pluralismo pós-utópico da arte**. ARS, São Paulo, v. 7, p. 131-151, 2009.
- TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

## Fontes das imagens

- LINS, Daniel. **A pele de Anna**. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 92, 100, 101, 108.
- TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 13, 15.