**RAFAEL
T.
MIRANDA**

DIÁLOGOS COM A CULTURA POP: POSSIBILIDADES DE RELAÇÃO ENTRE A CENA E O UNIVERSO DO JOVEM

SÃO PAULO 2018

RAFAEL TADEU MIRANDA

Diálogos com a cultura *pop*: possibilidades de relação entre a cena e o universo do
jovem

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Miranda, Rafael Tadeu

Diálogos com a cultura pop: possibilidades de relação
entre a cena e o universo do jovem. / Rafael Tadeu Miranda
; orientador, Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli. --
São Paulo, 2018.

150 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. cultura pop 2. pedagogia do teatro 3. cultura jovem 4.
história em quadrinhos 5. música pop I. Januzelli, Prof. Dr.
Antonio Luiz Dias II. Título.

CDD 21.ed. - 306

MIRANDA, Rafael T.

Título: Diálogos com a cultura *pop*: possibilidades de relação entre a cena e o universo do jovem.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Bruno
Camila
Jeniffer
Michelangelo
Nathália
Pierre
Victor

De vocês.
Com vocês.
Para vocês.

À Ana Julia Marko, meu alicerce acadêmico.

Ao Gustavo Paiva, pelo seu amor, seus abraços e seus “vai dar tudo certo”.

À Natacha Dias, minha “ninja do Word”. Meu muito obrigado por sua correção do texto.

À Pierre Batista, a Bruxa Travesti, pela linda capa.

Aos vocacionados que encontrei nestes oito anos de programa: Matheus, Winny, Gabi, Lucas, Di, Michelle, Douglas, Ray, Mirela, Bianca, Denise, Daniel, Koba, Jamila, entre tantas e tantos.

À minha banca de qualificação, Marcelo Soller e Patrícia Leonardelli, pelas janelas que se abriram.

A todos os participantes do “Vocacional Lacração”, em especial ao Robson Alfieri, pois um olhou para o outro e disse “bora”.

Aos amigos acadêmicos (ou quase acadêmicos): Priscilla Carbone, Camilo Schaden, Rafaella Uhiara, Phabulo Mendes e Tom Dupin.

Ao Grupo Atocontínuo, por me proporcionar um ponto de partida.

Ao Coletivo Oby (Aysha Nascimento, Bruna Spoladore e Thays Peric), por me ajudar a finalizar (e a redescobrir) uma trajetória de dois anos.

Imagem: agradecimento do meu TCC de formação em Licenciatura em Artes Cênicas. 2006.

Fonte: o autor.

Ao meu orientador Janô. Agora eu sei pelo que.

RESUMO

O trabalho é um estudo sobre processos cênicos que partiram de obras da cultura *pop*, ocorridos entre os anos de 2016 a 2017 na cidade de São Paulo, nos quais o autor da pesquisa esteve presente. O intuito foi o de pensar pedagogicamente o uso de histórias em quadrinhos, videocliques e canções como materiais de criação cênica com jovens e adolescentes. O desenvolvimento e observação destes processos, somado à pesquisa de teóricos que se debruçaram sobre os temas cultura *pop* e indústria cultural (como Teixeira Coelho, Douglas Kellner, Umberto Eco, entre outros) trouxeram à tona reflexões sobre o conceito de *pop*, sua apropriação de temas atuais - principalmente os que dizem respeito a movimentos sociais - e a sua presença dentro de um público jovem. Essas reflexões são aqui chamadas de “diálogos”, nos quais a busca de uma relação com a cultura *pop* não passa por um olhar pejorativo ou maniqueísta. A trajetória trouxe como frutos, entre novas reflexões, a criação de dois espetáculos:

- *Tebaida*(2017), uma transposição da linguagem dos quadrinhos para a cena , oriunda de um processo sob minha orientação, ocorrido no Programa Vocacional da Prefeitura de São Paulo;

- *PLAYLIST 43:04* (2018), uma coreografia de dança contemporânea, ganhadora do 22º. Festival da Cultura Inglesa, sobre a influência da cultura *pop* no cotidiano dos jovens urbanos.

Palavras-chave: cultura *pop*. pedagogia do teatro. cultura jovem. indústria cultural. história em quadrinhos. música *pop*.

ABSTRACT

This paper is a study of scenic processes which came about from projects of pop culture that took place between 2016 and 2017 in the city of São Paulo, in which the researcher was a participant. The intention was to think pedagogically about the use of comics, video clips and pop songs as materials for scenic creation with young people and adolescents. The development and observation of these processes, together with the research of theorists who dealt with the themes of pop culture and cultural industry (such as Teixeira Coelho, Douglas Kellner, Umberto Eco, among others) brought to the fore reflections on the concept of pop, current issues - especially those concerning social movements - and their presence within a young audience. These reflections in this paper will be referred to as "dialogues", in which the search for a relationship with pop culture does not pass through a pejorative or Manichean point of view. The trajectory brought as fruits, among new reflections, the creation of two plays:

- *Tebaida* (2017), a transposition of the language of comics to the scene, coming from a process with my guidance, which took place in Programa Vocacional of the City of São Paulo;

- *PLAYLIST 43:04* (2018), a contemporary dance choreography, winner of the 22nd. Cultura Inglesa Festival, on the influence of pop culture on the daily life of urban youth.

Keywords: pop culture. pedagogy of theater. young culture. cultural industry. comics. pop music.

SUMÁRIO

<i>SEASON PREMIERE</i>	10
CAPÍTULO 1 - <i>POP</i> , O RUÍDO DE UMA BOLA DE MASCAR.....	13
1.1. O nascimento do “jovem”.....	14
1.2. Cultura <i>pop</i> , indústria cultural, cultura da mídia.....	17
1.3. A <i>Pop Art</i> : a transfiguração do pop.....	23
1.4. Diálogos com a cultura <i>pop</i> : um olhar crítico.....	26
CAPÍTULO 2 - DOS QUADRINHOS À CENA: PRIMEIRAS ABORDAGENS CÊNICO-PEDAGÓGICAS COM O <i>POP</i>	33
2.1. <i>Bitter Sweet Symphony</i> : O Programa Vocacional.....	33
2.1.2. Uma educação artística para o público juvenil.....	36
2.2. Teatralidades nos Quadrinhos.....	38
2.2.1. O personagem nos quadrinhos.....	41
2.2.2. O “efeito máscara”.....	43
2.2.3. “Sarjetas”: por uma dramaturgia do espaço.....	51
2.3. Narrativa em quadros.....	72
2.4. Um reconhecimento artístico dos quadrinhos.....	87
CAPÍTULO 3 - POR UM SEGUNDO MAIS FELIZ: IMAGENS E RESISTÊNCIAS EM CRIAÇÕES CÊNICAS A PARTIR DA MÚSICA <i>POP</i>	90
3.1. Música <i>pop</i> : desejos juvenis e o consumo.....	91
3.1.2. A canção que se contempla.....	94
3.2. Diálogos entre a música <i>pop</i> , gênero e sexualidade: os jovens artistas cênicos do bairro de Guaianases.....	98
3.2.1. Violência, glamour e fetiche: processos cênicos de uma cultura LGBTT.....	107
3.3. <i>PLAYLIST 43:04</i> : uma coreografia atravessada pelo <i>pop</i>	122
<i>SPIN OFF</i>	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

O presente trabalho é uma reflexão sobre processos cênicos que partiram de obras da chamada cultura *pop*. Surgida na segunda metade do século XX, a cultura *pop* tem como principal criador e público a faixa etária que corresponde à adolescência e juventude. O *pop* seria a apropriação da cultura do jovem urbano pela indústria cultural, trazendo ideais do consumo capitalista para suas obras.

Essa pesquisa também se dá como registro da minha experiência no Programa Vocacional da Prefeitura de São Paulo. Foram oito anos trabalhando no Programa, responsável por me fazer repensar princípios fundamentais de minha trajetória até então, tais como arte, teatro, educação e cultura. A convivência com os jovens frequentadores do Vocacional foi, de certo modo, uma retomada de minhas próprias motivações e anseios quando nessa faixa etária, quando estabelecia as bases de minha formação artística. Como muitos que frequentaram os encontros sob minha orientação, eu também encontrei nas Histórias em Quadrinhos, canções e videocliques a porta de entrada para a arte e para um pensamento estético.

Os processos aqui relatados buscam pensar pedagogicamente o uso que o jovem faz das obras da cultura *pop* para a sua criação cênica. Num primeiro momento, o desejo da pesquisa era repensar divisões qualitativas de cultura e arte, olhando as obras do *pop* do ponto de vista de uma expressividade artística escolhida pelos jovens de um modo genuíno. Os avanços da pesquisa levaram este questionamento a se transformar, adicionando-se o desejo de trabalhar criticamente com este material, respeitando sua importância no universo juvenil, mas também trazendo à tona a problematização dos valores consumistas presentes nas obras.

O Capítulo 1 inicia-se com uma breve contextualização do que se define na pesquisa como *pop*, a partir de textos de autores estadunidenses e ingleses que se debruçaram sobre o tema *popular culture*, tais como Iain Chambers, Leroy Ashby, Douglas Kellner, além dos brasileiros Thiago Soares, Fábio Fonseca de Castro e Jader Janotti Junior.

Essa contextualização ramifica-se para o tema da indústria cultural, como pensada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, mais especificamente Theodor W.

¹ Nome dado ao primeiro episódio de uma série que está estreando num canal de TV.

Adorno e Max Horkheimer. Conta-se aqui com o apoio teórico dos textos do professor Dr. Rodrigo Duarte, especialista na obra desses dois filósofos.

A *Pop Art* também é introduzida no Capítulo 1, primeiramente com o objetivo de evitar ambiguidades no uso do termo com o que se denomina nesta pesquisa de Cultura *Pop*. Segundo, porque a *Pop Art* é entendida, dentro de correntes do pensamento pós-moderno, como a tradução de um questionamento da hostilidade da era moderna para as obras oriundas da indústria cultural (a questão inicial desta pesquisa). Aqui, a base reflexiva dá-se a partir de um texto do filósofo pós-modernista Andreas Huyssen.

O capítulo finaliza com a apresentação dos chamados “diálogos” com a cultura *pop*: uma série de reflexões a respeito do assunto, surgidas a partir dos estudos teóricos e práticos relatados na dissertação. Essas reflexões estarão disseminadas, ainda, nos outros dois capítulos, como base para confrontar conceitualmente as práticas neles relatadas.

O Capítulo 2 relata os primeiros passos práticos da pesquisa, um processo de criação de espetáculo a partir da linguagem das Histórias em Quadrinhos, feito com jovens que por mim orientados no Programa Vocacional, no espaço do CEU Sapopemba. Nessa parte da dissertação, também se apresenta ao leitor a origem e o pensamento artístico-pedagógico do Vocacional, à época em que o processo teatral com quadrinhos ocorreu.

Em seguida, o capítulo problematiza a aprendizagem em artes feita em escolas de ensino formal junto a jovens e adolescentes, embasado pelo pensamento do professor espanhol Imanol Aguirre sobre essa problemática. Apresenta-se a defesa de Aguirre sobre a importância de um olhar para a construção do universo estético e imagético do jovem, que estabelece a base para reflexões sobre as ações pedagógicas do capítulo.

Após, há o relato do processo criativo, trilhado junto com os vocacionados, de transposição da linguagem dos quadrinhos para a cena, que resultou na criação do espetáculo *Tebaida*. A transposição partiu de cinco referenciais principais apresentadas no capítulo: o livro *Desvendando os Quadrinhos*, de Scott McCloud, que diz respeito à criação de narrativas em quadrinhos, os estudos do quadrinista Will Eisner sobre o

personagem de quadrinhos, as *graphic novels Here* (de Richard McGuire), *Coraline* (de Neil Gaiman) e a noção de teatralidade apresentada pela teórica Josette Féral.

As criações cênicas a partir da música *pop* são tema do terceiro e último capítulo. A comercialização das partituras, o surgimento das rádios e, um tempo depois, da televisão são as passagens históricas apresentadas no capítulo, e que correspondem ao surgimento do que hoje se denomina canção *pop*. Umberto Eco, Ricardo Fabbrini e novamente Thiago Soares foram os principais autores que apoiam a construção do discurso nesse trecho do trabalho.

A seguir, relatam-se os processos ocorridos no Vocacional do CEU Lajeado, sob minha orientação, no ano de 2016. Buscando dialogar com o desejo dos vocacionados em trabalhar a linguagem da performance, os processos se encaminharam para a tradução da linguagem do videoclipe para a cena.

Uma ação cultural ocorrida no mesmo ano no Programa, chamada “Vocacional Lacração”, também faz parte das reflexões sobre canções *pop*. Tratava-se primeiramente de um grupo de estudos do qual participei e que posteriormente transformou-se em mostras de manifestações artísticas com temática LGBTT, ocorridas nos CEUs que abrigavam o Vocacional. O capítulo tece considerações sobre as relações entre movimentos igualitários - como o LGBTT, feminista e negro - com a cultura *pop*, tendo em vista as materialidades cênicas do Lacração. Teixeira Coelho e Óscar Cornago são alguns dos autores consultados para a reflexão. Para ler ao som de Elza Soares, Linn da Quebrada e Ariana Grande.

O capítulo encerra-se com reflexões a respeito de *PLAYLIST 43:04*, coreografia criada por mim, juntamente com outras artistas, que questiona os mecanismos da sociedade de consumo presentes nas canções *pop*. O espetáculo fez parte da 22º. Festival da Cultura Inglesa e se tratava de uma coreografia feita a partir de canções britânicas, com a finalidade de trazer o conceito de “pontualidade britânica” para a realidade brasileira. Um artigo de Jens Sarr Roselt auxilia na compreensão dos efeitos do *pop* na arte da atuação. Antoine Henion é outro dos autores aqui apresentados, juntamente com seu pensamento acerca da “performatização do gosto”. As canções de Rihanna, Radiohead e Florence and The Machine foram algumas que fizeram parte da coreografia.

CAPÍTULO 1 - POP, O RUÍDO DE UMA BOLA DE MASCAR

Definir o que se denomina como *pop* faz parte dessas árduas jornadas teóricas onde o objeto de estudo possui as mais variadas utilizações da sua nomenclatura. A elasticidade do termo engloba materialidades das mais diversas e distintas. A proposta, num primeiro momento, é apresentar características presentes em estudos e obras do *pop* que convergem com os interesses desta pesquisa para que assim consiga-se chegar numa acepção que contempla as questões aqui discutidas.

De início, a fim de fugir de ambiguidades e usos frouxos do termo, uma breve explanação sobre a origem da palavra: *Pop* seria uma abreviação de “popular” feita por jornalistas dos EUA a um tipo de música que “não estava atrelada ao jazz e nem à música clássica”² e que começou a surgir na segunda metade do século XX. Essa origem já carrega consigo uma questão sobre a utilização do termo: *pop* seria tudo o que é popular? Caso a resposta a essa pergunta fosse afirmativa, ainda seria necessário estabelecer as distinções entre o discurso vinculado à terminologia da cultura pop e o que se relaciona com a noção de cultura popular tal qual empreendido no Brasil. É perceptível o estranhamento em colocar manifestações regionais como o maracatu, as festas juninas ou a dança frevo como obras da cultura *pop* (não que estas manifestações não possam ter características *pop*, mas esta reflexão sobre as similaridades entre culturas diversas e a cultura *pop* serão debatidas mais adiante).

O pesquisador brasileiro Thiago Soares (2015) ajuda a desembaraçar a ambiguidade ao trazer que o termo “popular” não possui os mesmos significados na língua inglesa e na portuguesa. Ambas as línguas utilizam a expressão para se referir a algo ou alguém que alcança uma grande notoriedade pública. Mas “popular” no Brasil, quando acompanhado do substantivo “cultura”, também está relacionado a uma espécie de cultura regional, de viés mais tradicional. Já na língua inglesa, *folk* é a palavra utilizada como definição deste tipo de cultura tradicional anglo-saxônica³. Portanto, esta pesquisa não tratará sobre manifestações folclóricas de cultura popular, mas sim de cultura *pop*.

² KENEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. pag.1018

³ SOARES, Thiago. “Percursos para o estudo sobre música pop”. In: SÁ, S.P.; CARNEIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.) *Cultura Pop*. EDUFBA/Compós. 2015. p. 19.

1.1 O nascimento do “jovem”

*And we don't care about the young folks
Talkin' 'bout the young style
And we don't care about the old folks
Talkin' 'bout the old style too
And we don't care about their own faults
Talkin' 'bout our own style
All we care 'bout is talking
Talking only me and you⁴*

O próximo passo é buscar historicamente as origens da cultura *pop* para que se possam levantar outras características. As definições apresentadas anteriormente apresentam uma pista de que o *pop* surgiu dentro da cultura inglesa e estadunidense. O teórico inglês Iain Chambers (1986) afirma traz em seu livro *Popular Culture - The Metropolitan Experience* que o aparecimento de um comportamento e estilo jovem surgidos no período após a Segunda Guerra foi a base da construção da cultura *pop*. Chambers relata que, apesar de um estilo jovem já se fazer presente na sociedade britânica antes da segunda guerra - quando gangues de jovens inglesas do século XIX se vestiam num estilo parecido ⁵ - pode-se dizer que o conceito de adolescência é uma invenção da década de cinquenta do século XX. Antes disso, a sociedade concebia apenas “a criança que cresceu ou o adulto que ainda não está formado. A vida parecia não entender qualquer coisa entre” ⁶. Com a implantação na Europa das bases do Estado do bem-estar social do pós-guerra, tornou-se possível que as juventudes das classes trabalhadoras tivessem condições financeiras para participar da cultura de consumo capitalista e construir, a partir disso, seus próprios bens culturais, mais de acordo com suas identidades e seu cotidiano.

Foi na realidade deslocada do pós-guerra, numa paisagem de recentes racionamentos e de locais bombardeados recém-construídos, que a imagem de dinheiro, roupas e música se juntaram a um estilo jovem

⁴ BJORN, Peter, John. “Young Folks”. In: *Writer's Block*. Estocolmo, 2006. Faixa 3.

⁵ CHAMBERS, Iain. *Popular Culture – The Metropolitan Experience*. Inglês (Inglaterra). Tradução nossa. Londres: Routledge, 1996. p.152.

⁶ Ibidem. Inglês (Inglaterra). Tradução nossa

encontrado nos bares e clubes, dançando músicas da América, estabelecendo assim o adolescente como ícone provocativo.⁷

Estes hábitos e costumes surgidos da nova cultura adolescente pareciam, aos jovens da época, mais interessantes que a previsibilidade do futuro pós-guerra: a manutenção previsível de uma família, de um lar e um trabalho. Sob o anseio caracteristicamente juvenil de ser guiado pelo próprio desejo e não por ordens paternas ou baseadas em qualquer tipo de hierarquia superior, surgiram vários nichos culturais que ganharam espaço a partir dos anos 60, com “discursos de fortalecimento das identidades e dos nichos juvenis desprivilegiados”⁸: os *teddy boys* britânicos e os *rockers* estadunidenses são exemplos dos nichos culturais juvenis de “trabalhadores braçais, sem instrução e mal pagos”⁹ que possuíam um discurso contra o estabelecido socialmente e buscavam uma autenticidade na sua identidade, através de suas vestimentas (jaquetas de couro preto, calça jeans e botas no caso dos *rockers* e paletós drapeados e engomados no caso dos *teddys*) e atitudes. Foram as canções de rock compostas por estes nichos juvenis, e suas regravações das canções do *rhythm 'n' blues* negro¹⁰ que receberam posteriormente o nome de *pop* por jornalistas de música. O jornalista André Barcinski (2014) relata que, a partir dos anos 60, a imprensa começou a utilizar a palavra rock para definir artistas da música mais viscerais e menos comprometidos com as regras da indústria cultural, enquanto *pop* foi sendo utilizado cada vez mais como sinônimo de som comercial¹¹.

Os Beatles seriam o melhor símbolo dessa nova cultura jovem. “Crianças que cresceram após a segunda guerra na deprimida e economicamente desfavorecida cidade de Liverpool”¹², os Beatles trariam em suas primeiras canções justamente o escapismo da então crescente juventude inglesa. Versos como “Amor, me ame/Você sabe que eu te amo/Eu sempre serei sincero/Então, por favor, me ame”¹³ caminhavam na direção oposta das mazelas e feridas da geração da Segunda Guerra. “Minha mãe odeia os

⁷ Ibidem. Inglês (Inglaterra). Tradução nossa. p.152.

⁸ Ibidem. Inglês (Inglaterra). Tradução nossa. p.26.

⁹ SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, 1999, p.249.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. São Paulo, Três Estrelas, 2014, p.10.

¹² ASHBY, Leroy. *With amusement for all – A history of american popular culture since 1830*. Inglês (Estados Unidos). Tradução nossa. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006. p. 373.

¹³ LENNON/McCARTNEY. “Love me do”. In: *Please me Please me*. Inglês (Inglaterra). Tradução nossa. Londres, Abbey Road Studios, 1963. Faixa 8.

Beatles, meu pai odeia também, meu professor também. Você pode pensar em três melhores razões porque eu os amo?”, declarou um jovem fã da época¹⁴. Nos EUA, os jovens também procuravam algo novo que se diferenciasse dos símbolos da geração anterior. Os Beatles surgiram no país logo após o assassinato do presidente estadunidense John F. Kennedy, se tornando um emblema de um momento de reconfiguração das utopias daquela nação. Suas atitudes festivas no palco e seus modos de vestir, se comparados aos costumes dos homens da época, “estabeleceram os valores escapistas e contraculturais da cultura *pop* emergente e que ainda se encontra em diversas obras atuais desse universo”¹⁵. Roy Shuker (1999), em seu *Vocabulário de música pop*, reafirma o histórico descrito acima ao dizer que os anos 60 forjaram uma aliança entre a juventude e o rock, transformando-os em sinônimos¹⁶. O rock se encontrava em uma posição importante para o jovem, pois o estilo se articulava com uma ideologia de autenticidade, já que suas canções eram expressões das experiências e emoções juvenis¹⁷.

Ainda na busca de mais elementos para se caracterizar o que aqui se chama cultura *pop*, chega-se à “contracultura”: um termo comumente utilizado para abarcar essa cultura juvenil dos anos 60. Apesar de, segundo Teixeira Coelho (2012), ser um conceito que pode ser utilizado para outros movimentos culturais de épocas diferentes, que também foram marginais e contestatórios (o Maneirismo, por exemplo)¹⁸, costuma-se usar a terminologia aplicada aos movimentos nascidos no meio estudantil parisiense, britânico e estadunidense do fim da década de 60, que se caracterizavam por propagar um “estilo de vida comunal, anárquico e não conformista, fortemente contrários ao estilo de vida da classe média”¹⁹. Os *beatniks* parisienses, a cultura *underground* britânica e os *hippies* norte-americanos são bons exemplos das subculturas jovens da contracultura que desafiavam “conceitos tradicionais como carreira profissional, educação e moralidade em busca de uma identidade”²⁰. Movimento de jovens e universitários que se voltaram para experiências comunitárias, às drogas psicodélicas, ao misticismo oriental, à psicanálise profunda, teorias anarquistas, entre outras orientações, “num amálgama que irrompeu à tona a contestação violenta de rua em maio

¹⁴ ASHBY, Leroy. op. cit. p. 374.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ SHUKER, Roy. op.cit. p. 93.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ COELHO, Teixeira. *Dicionário de Política Cultural*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2012, p. 110

¹⁹ SHUKER, Roy. op. cit. p. 79.

²⁰ Ibidem.

de 1968”²¹. As manifestações artísticas da contracultura são muitas vezes associadas à cultura *pop*, como o rock psicodélico (estilo que se relaciona ou se inspira em experiências induzidas pelo uso de substâncias psicoativas²²). O disco *Sgt. Peppers’s Lonely Heart Club Band* dos Beatles é um bom exemplo de uma obra nascida da contracultura, com suas canções psicodélicas, suas influências da música indiana e seu caráter conceitual. Ainda hoje, o termo contracultura continua a ser usado para “designar diversos grupos e subculturas que não se integraram ou que se opõem ao *mainstream* social e econômico”²³. No Brasil, a contracultura, como aqui especificada, surge com o movimento Tropicalista no final dos anos 60 e alcança seu auge no meio dos anos 70, com o lançamento do primeiro disco da banda Secos & Molhados e de *Gita*, álbum do cantor Raul Seixas. Obras extremamente originais, com “suas letras oblíquas e sua estranheza caíram como uma bomba atômica na cabeça do público”²⁴.

1.2. Cultura *pop*, indústria cultural, cultura da mídia

O fato é que estes movimentos juvenis nasceram em países do lado capitalista da então chamada “Guerra Fria”. Os EUA eram a nação líder na disseminação da política e economia de mercado. Essa então cultura jovem surgida no país acabou sendo absorvida pela chamada indústria cultural, estrutura que se caracteriza por trazer à cultura os ditames da produção industrial, ou seja, transformação de bens em produtos, produção em larga escala e submissão ao mercado econômico²⁵. O termo “indústria cultural” surge, de acordo com Rodrigo Duarte (2003), das análises de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sobre a produção e recepção dos bens culturais dentro da interferência do capitalismo. A teoria dos dois pensadores alemães sobre a indústria cultural ganhou volume quando, ao receberem convites das universidades norte-americanas para continuarem seus estudos sobre cultura de massa e sobre música, migraram para a América fugindo da perseguição nazista²⁶. O impacto de suas percepções sobre os mecanismos industriais, em diálogo com os bens culturais nos Estados Unidos, gerou as críticas mais conhecidas e contundentes sobre a indústria cultural. Em seu texto *Arte*

²¹ COELHO, Teixeira. op.cit. p.111.

²² SHUKER, Roy. op. cit. p. 244.

²³ Ibidem. p. 79.

²⁴ BARCINSKI, André. op.cit. p. 32.

²⁵ COELHO, Teixeira. op.cit. p.238.

²⁶ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.p. 20.

nova e cultura de massa, Hockheimer (apud. DUARTE, 2003) utiliza pela primeira vez o termo ao criticar a tendência da cultura de massa de criar uma demanda artificial para seus produtos. A criação dessa demanda seria manipulada então por uma “indústria cultural”, que instituiria uma ilusão de o público se colocar numa adesão espontânea e livre a esse tipo de cultura ²⁷.

Teixeira Coelho (2012) considera como início simbólico da indústria cultural a invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutenberg no século V, cujo desenvolvimento se deu juntamente com o fenômeno da industrialização do século XVIII²⁸. Coelho destaca que o termo, nos EUA, é geralmente substituído pelos termos “indústria da informação”, que abrange livros, periódicos e revistas e, o que está mais próximo dos objetos de estudo desta pesquisa, “indústria do entretenimento”. Esse último termo daria conta não só de atividades artísticas, como também de cassinos, parques temáticos (como a Disneylândia) e eventos esportivos de espécies variadas, por exemplo.

É neste jogo de situações distintas que se estabelece o *pop*: as transações entre os movimentos das juventudes urbanas de língua inglesa da segunda metade do século XX com os ditames do capitalismo na indústria cultural. O mercado de entretenimento encontrou, na nova faixa etária estabelecida, uma oportunidade de ampliar seu capital e seus produtos. Um bom exemplo do nascimento e continuidade dessas transações, citado pelo teórico estadunidense Leroy Ashby (2006), remete ao surgimento em 1944, nos EUA, da revista *Seventeen*, a primeira publicação voltada ao universo adolescente. Após a Segunda Guerra, em um contexto de prosperidade econômica estadunidense, a *Seventeen* já circulava com uma tiragem de um milhão de exemplares, produzindo uma moda que falava sobre “o estilo de vida, o modo de vida, o tempo de vida que os jovens representavam” ²⁹. Este aumento da tiragem foi por conta dos adolescentes oriundos do *baby boom* (o aumento da natalidade após a Segunda Guerra) que duplicou os números de norte-americanos nessa faixa etária (um fato curioso: a *Seventeen* possui, atualmente, mais de 70 anos). O autor também cita a criação, no mesmo período, da primeira empresa voltada para o marketing juvenil, a Youth Marketing Company. Nas palavras de seu fundador: “na última década, os adolescentes se tornaram um grupo separado e

²⁷ Ibidem. p. 80.

²⁸ COELHO, Teixeira. op.cit. p. 238.

²⁹ ASHBY, Leroy. op. cit. p. 336

distinto de nossa sociedade”³⁰. Um último exemplo estaria, nas palavras de Roy Shuker, no elo que o jovem estabelece com a música *pop*, a partir de uma espécie de padrão de consumo: não basta ao jovem ouvir a música de seu apreço, é necessário também assistir ao videoclipe, comprar a camiseta da banda, ir ao show, ouvir na rádio, ler matérias na imprensa musical³¹, ou seja, a música é apresentada em diferentes produtos, construindo um mercado no qual o jovem se esbalda, ao buscar uma experiência total de relação com a música e com o artista.

Porém, a relação entre o capitalismo e a cultura jovem não se estabeleceu sempre de modo estável ou mesmo pacífico: Chambers (1986) ressalta a existência de uma atmosfera de tensão vinculada ao *pop*, utilizando como exemplo o fato de que os anos 60 terminaram com um violento show gratuito da banda The Rolling Stones na Califórnia. Evento no qual, entre outros atos de violência, um jovem negro foi assassinado pelos próprios seguranças da banda³². Os próprios *teddy boys*, citados como percussores da cultura adolescente, demonstravam essa tensão, pois faziam parte da camada mais pobre da sociedade urbana inglesa mas se apropriaram do estilo de vestuário da classe dominante³³. Era comum os *teddy boys* se envolverem em brigas e conflitos (muitas vezes, xenófobos) entre eles ou entre jovens da burguesia inglesa. O movimento do funk brasileiro, discutido no capítulo 3 da dissertação, é outro modelo que apresenta a tensão entre o pensamento capitalista e a cultura jovem periférica.

*A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares
No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos
A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce*

³⁰ Ibidem.

³¹ SHUKER, Roy. op.cit. p. 78.

³² CHAMBERS, Iain. op.cit. p. 162

³³ SHUKER, Roy. op.cit. p.248

Assim sendo, devido ao fato do *pop* ser uma cultura que se desenvolve entre as redes do capital, arrisca-se aqui a uma reflexão sobre se seria essa estética a correspondência objetiva do crescimento urbano e tecnológico desenfreado ocorrido no início do século XX. Ashby (2006) aponta que as mudanças sofridas na sociedade estadunidense no início do século XX foram aceleradas pela própria indústria do entretenimento. “Tempo e espaço pareciam perturbadoramente mais fluídos”³⁵ por causa dos metrô e trens, iluminação elétrica, automóveis, mas também por causa das ficções dos quadrinhos, do cinema e do rádio. Thiago Soares (2015) afirma que a fluidez espaço-temporal proporcionada pela cultura *pop* traz ao sujeito inserido neste universo uma espécie de tensão na qual ele se percebe pertencente a uma cultura local, ao mesmo tempo em que deseja ser um “cidadão do mundo”, de viver numa territorialidade *pop* juntamente outros sujeitos que habitam em seus imaginários, nos/em espaços veiculados em filmes, vídeos ou evocado por artistas³⁶.

O famoso texto de Walter Benjamin (1994) “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, relata justamente a transformação estética ocorrida no início do século XX a partir da invenção da fotografia e do cinema. Benjamin defende que a reprodução técnica fotográfica iniciada no final do século XIX propôs grandes mudanças no pensar estético da arte. A relação da obra com o espectador acabou ficando mais próxima a partir das possibilidades de diminuir distâncias geográficas, ressaltar aspectos do original através de procedimentos como *close*, ângulo de observação, ou mesmo em colocar a cópia em situações impossíveis ao original³⁷. O desejo das massas, segundo o autor, é deixar as coisas mais próximas através da reprodução, ou mesmo possuí-las. “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida”³⁸. Pode-se dizer com isso que a autenticidade é um conceito afetado pela reprodutibilidade de uma obra. Não à toa, é um dos critérios utilizados por críticos da cultura *pop* para avaliar o valor que um

³⁴ SCIENCE, Chico. “A Cidade”. In: *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro, Chaos, 1994. Faixa 4.

³⁵ ASHBY, Leroy. Op. cit. p. 278.

³⁶ SOARES, Thiago. op.cit. p. 29.

³⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, arte e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.169.

³⁸ Ibidem. p. 171.

artista ou obra possuem: se são “originais” em seus meios e propostas estéticas ou se seguem um modelo comercial concebido pela indústria do entretenimento.

Portanto, é possível afirmar que essas transformações demográficas e tecnológicas, que “chocaram grosseiramente e implacavelmente os sentidos”³⁹, estão fortemente ligadas com as características de rapidez, momentaneidade e imediatismo encontradas nas obras da cultura *pop*. Sobre o imediatismo, mostra-se interessante a visão do filósofo Giles Lipovetsky (2004) a respeito da temporalidade efêmera encontrada em “fenômenos” da música, cinema e na literatura *pop*. Nas palavras do autor, uma eterna “celebração do presente”, sustentado por uma renovação contínua do cotidiano e do consumo de novos produtos, paixões e sonhos (a moda, o hedonismo, o luxo)⁴⁰. Lipovetsky analisa o consumo como a pedra fundamental do que por ele é chamado de pensamento hipermoderno: uma modernidade elevada à potência superlativa, desenfreada, de total desregulamentação econômica⁴¹. De acordo com o autor, o consumo operaria de duas maneiras no indivíduo: ao mesmo tempo em que o consumismo seria uma compensação para uma existência esmagadora de um futuro incerto, ele é também um desejo de mudança, de “reintensificar o cotidiano”, rejeitando o envelhecimento rotineiro, propondo assim uma juventude que renasce a cada instante⁴².

A fala de Lipovetsky mostra como a cultura *pop* está atrelada à ideia de um entretenimento que opera mercadologicamente numa renovação constante de suas obras, na captura de um novo público ou até mesmo no “rejuvenescimento” de um público mais velho. O *pop* não dialoga apenas com indivíduos jovens, mas também propõe que um público mais velho retome aspectos de sua juventude no consumo de obras que utilizam da nostalgia como objeto de atração de novos consumidores. Esse procedimento cíclico de consumo da cultura *pop* é o que Jean Baudrillard (1995) chama de “reciclagem cultural”: reciclar é uma ação própria de uma sociedade onde o consumo ocorre a partir de ciclos temporais. Os ciclos de consumo se encontram nas mudanças de tendências na moda, na reciclagem de conhecimento da ciência ou até mesmo nos

³⁹ ASHBY, Leroy. Op.cit. p.159.

⁴⁰ LIPOVETSKY, Giles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004, p. 59.

⁴¹ Ibidem. p. 57.

⁴² Ibidem. p.79.

check-ups anuais feitos em hospitais por indivíduos preocupados com a saúde ⁴³. A reciclagem cultural seria então uma proposta de “atualização” da cultura. A reciclagem se oporia a uma suposta cultura “obsoleta” ⁴⁴. Dentro da sociedade de consumo como vista pelo autor, a cultura não se produz para durar, ela é produzida dentro dos mecanismos dos meios de comunicação, ela sobrevive ciclicamente e funcionalmente ⁴⁵. A objetificação da cultura: sua relevância ou sua obsolência se dá pelo grau de procura dos seus consumidores. Por isso, a ideia de sucesso de público – preferencialmente jovem- está fortemente ligada ao universo do *pop*.

Dentro da problemática do consumo mercadológico como elo principal entre a cultura *pop* e a sociedade, o autor estadunidense Douglas Kellner (2001) recorre a um conceito instigante, o de “cultura da mídia”. Para Kellner, a escolha dessa expressão justifica-se pelo fato de que ela contém tanto a natureza como a forma de produção e distribuição deste tipo de cultura, o que permite evitar terminologias ideológicas como “cultura de massa” e “cultura popular” ⁴⁶. Para Kellner, comunicação e cultura são elementos intrínsecos: a primeira é a mediadora da comunicação e por ela disseminada e efetivada. Não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação ⁴⁷. Partindo dessa equação, o autor nos traz que a cultura das sociedades contemporâneas urbanas é uma cultura da mídia, pois a mídia “colonizou” a cultura, constituindo-se como o seu principal veículo de distribuição ⁴⁸. “Suas formas visuais e verbais estão suplantando as formas de cultura livresca, exigindo novos tipos de conhecimentos para codificá-las” ⁴⁹. As mídias foram responsáveis pela transformação pela qual o trabalho e o lazer passaram na segunda metade do século XX.

Pela descrição de Kellner, fica evidente que o *pop* também faz parte da cultura da mídia. A importância de sua fala está no fato de perceber que a predominância das mídias, na veiculação da cultura, coloca-as como espaço das ambiguidades e conflitos culturais da sociedade. As mídias podem proporcionar maior diversidade e autonomia cultural, ou mesmo maiores intervenções de uma cultura para outra ao dar voz a

⁴³ BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Tradução de Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Ed. 1995. p. 105.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem. p. 112.

⁴⁶ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 52.

⁴⁷ Ibidem. p. 53.

⁴⁸ Ibidem. p. 54.

⁴⁹ Ibidem. p.27.

movimentos sociais progressistas. Mas também proporcionam novas formas de domínio cultural, vigilância e controle⁵⁰. Percebe-se, a partir desse dado, que uma análise mais aprofundada sobre uma obra *pop*, cujo discurso está voltado para os anseios e insatisfações sociais, passará também por uma análise de como a mídia veicula esta obra.

1.3. A *Pop Art*: a transfiguração do *pop*

A pesquisa até aqui toma a linguagem popular, o universo do jovem urbano, o cotidiano de grandes cidades, a interferência da indústria cultural, o desenvolvimento tecnológico acelerado e o domínio das mídias na veiculação da cultura como os elementos principais da formação da estética do *pop*. Elementos que foram objetos de estudo e inspiração ao movimento artístico também inglês/estadunidense surgido nos anos 60 e que debatia as relações entre o conceito de arte com os da cultura de consumo: a *Pop Art*. A expressão *Pop Art* foi usada pela primeira vez nos anos 60 pelo crítico britânico Lawrence Alloway justamente para descrever, num primeiro momento, as obras da cultura *pop*. De acordo com Arthur C. Danto (2012), Alloway defendia que os filmes feitos em Hollywood, os romances de ficção científica e as canções *rock* eram obras de valor artístico que deveriam ser analisadas como eram os filmes de arte e a grande literatura. “Mas, por algum deslize, o termo passou a designar exclusivamente pinturas – e esculturas - de objetos e imagens ligados à cultura comercial, cujo uso ou significado não precisavam ser explicados”⁵¹.

A primeira grande obra da depois denominada *Pop Art* é a colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* do artista inglês Richard Hamilton. A colagem representa uma sala onde recortes de eletrodomésticos da época estão colados no espaço, juntamente com as figuras de um homem e de uma mulher em poses típicas das fotografias de anúncio publicitário. A obra foi concebida em 1956 como pôster da primeira exposição do *Independent Group*, um grupo formado por jovens artistas britânicos que buscavam promover novas maneiras de pensar a arte moderna. Eles buscavam uma arte mais democrática, mais acessível para o mundo do pós-guerra. “O grupo rejeitava a dificuldade misteriosa de grande parte da arte moderna

⁵⁰ Ibidem. p. 26.

⁵¹ DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 50.

anterior, assim como a crença de que a arte e vida eram esferas separadas da experiência com pouco ou nenhum ponto de contato”⁵².

Faz-se necessário aqui realizar uma breve distinção entre a *Pop Art* e o *pop*, novamente no desejo de delimitar um pouco mais o objeto de estudo da pesquisa, evitando ambiguidades futuras. Arthur C. Danto (2006) define que a *Pop Art* seria “a transfiguração de emblemas da cultura *pop* em arte”⁵³. Nas palavras do autor, existiria a *Pop Art* como tal, o *pop* na arte dita elevada e o *pop* como arte elevada (este último seria a leitura citada anteriormente de Lawrence Alloway sobre as obras da indústria cultural)⁵⁴. Contudo, percebe-se que, apesar da transfiguração, muitas características presentes na *Pop Art* se encontram no *pop*.

A *Pop Art*, assim como o *pop*, dialogava ostensivamente com o capitalismo e as regras do mercado, fazendo disso sua estética. Danto (2006) cita, como exemplo disso, a galeria de arte *The Store* (A Loja), que nos anos 60 expunha as obras numa vitrine. “O local lembrava mais um grande depósito de mercadorias variadas que uma galeria de arte”⁵⁵. De acordo com Danto, a proposta de *The Store* era criticar o ambiente formal e preciosista dos museus e diminuir a separação entre a arte e a vida⁵⁶. Arrisca-se aqui a relacionar essa meta da *Pop Art* em misturar arte e vida com o aspecto cotidiano que é característico de obras da cultura *pop*.

Os anos 60 definem assim o momento em que os artistas reconhecem, enfim, que tudo o que faz parte do mundo pertence igualmente ao domínio da arte e que não existe nenhum domínio que possa ser excluído. O quadro abstrato faz igualmente parte da decoração cotidiana como qualquer outro objeto da casa, por mais triviais ou banais que possam ser.⁵⁷

O crítico e professor alemão Andreas Huyssen (1984) situa a *Pop Art* como um dos primeiros contextos a apresentar características da então chamada pós-modernidade,

⁵² McCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo, Cosac Naify, 2002 pag. 8.

⁵³ DANTO, Arthur. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo, Odysseus Editora, 2006. p.142.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. p. 56.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ OSTERWOLD, Tilman. op. cit. p, 57.

ao desafiar “a constante hostilidade do modernismo para a cultura de massas” ⁵⁸. O autor coloca essa manifestação artística norte-americana como uma retomada do pensamento da arte vanguardista europeia no que diz respeito ao ataque à “grande arte” como representação e sustentação de um “*establishment* cultural e de suas pretensões ao conhecimento estético” ⁵⁹, tema caro à condição pós-moderna. Por isso a apreciação do *pop* em geral tem sido identificada com a prática do pós-modernismo (ou do hipermodernismo, se for considerada a visão de Lipovstky citada aqui anteriormente). De fato, as raízes da *Pop Art* se encontram principalmente no dadaísmo nova-iorquino (Man Ray, Francis Picabia e Marcel Duchamp) dos anos 20 do século XX, em obras que já se utilizavam de textos e imagens publicitárias para construir colagens, quadros gráficos e filmes, com o intuito de problematizar “as estruturas hierárquicas dos mundos da arte e dos objetos” ⁶⁰. É da filiação com as vanguardas artísticas vinda do contexto pós-moderno que a *Pop Art* traz sua irreverência e ironia paródica para com a dita alta cultura. Sendo a cultura *pop* a matéria prima da *Pop Art*, essa irreverência acaba sendo também associada ao *pop*, trazendo a discussão “alta cultura versus baixa cultura” ao seu universo.

É evidente que o “sucesso” da vanguarda *pop*, fortemente apoiado pela publicidade, não só a tornou de imediato lucrativa como a absorveu numa indústria cultural muito mais desenvolvida do que aquela com a qual a vanguarda histórica europeia jamais tivera de se confrontar. Apesar dessa cooptação decorrente de sua transformação em mercadoria, a vanguarda *pop* conservou, porém, uma certa agudeza com sua aproximação com a cultura de contestação dos anos 60 ⁶¹.

No parágrafo acima, Huyssen traz novas luzes para o imbróglio “valor contestatório do *pop* x assimilação do *pop* pela indústria cultural”. O caráter contestatório do *pop* está em suas origens (juventude proletariada europeia dos anos 60) e na sua filiação (as vanguardas europeias). Pode-se inclusive encontrar esta contestação ao *status quo* em obras de artistas *pops* dos mais comerciais como, por exemplo, Katy

⁵⁸ HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro. Rocco: 1991 pag 32.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa. Taschen, 2007, p.132.

⁶¹ HUYSEN, Andreas. Op. cit. p. 42.

Perry ⁶². A questão então a ser formulada seria a de perceber, dentro de uma sociedade capitalista como a nossa, o quanto de insurgência pode existir numa obra feita para o consumo. Existe um limite para se medir a “descaracterização” que um discurso contestador sofre ao passar por uma transformação em bem de consumo? Huyssen traz provocações pertinentes a este emaranhado conceitual ao afirmar que, após a euforia “populista” e acrítica com a cultura de massa nos anos 60, surgiram novas obras vindas de grupos minoritários da sociedade (negros, mulheres, LGBTTs) que trouxeram novos rumos ao diálogo entre a grande arte e a cultura de massa. Esses teóricos e artistas dos anos 70 se colocavam contra a ideia modernista de divisão qualitativa da cultura, pois “essa rígida segregação não faz muito sentido *dentro* de uma dada cultura minoritária que tenha sempre existido à sombra de uma alta cultura dominante” ⁶³.

1.4. Diálogos com a cultura *pop*: um olhar crítico

Dialoga-se aqui com o reconhecimento de alguns autores de que as falas sobre cultura *pop* geralmente são colocadas em dois polos distintos: Umberto Eco (2011) foi um dos primeiros a citar sobre a existência dos integrados (os que defendem a cultura de massa) e dos apocalípticos (que consideram a cultura de massa como uma vulgarização da cultura, uma anticultura) ⁶⁴. Fábio Fonseca de Castro (2015) relata sobre o olhar redutor que enxerga a cultura *pop* apenas pela sua ação de padronização e empobrecimento cultural e, por outro lado, sobre a perspectiva que a coloca como uma cultura dinâmica, mas conectada com os andamentos da sociedade capitalista ⁶⁵. Jeder Janoti Junior (2015) diz que a rotulação de algo como *pop* pode funcionar como adjetivação desqualificadora de um elemento descartável e midiático ou como uma afirmação de uma sensibilidade cosmopolita onde o peso das tradições locais é relativizado por sensibilidades partilhadas globalmente ⁶⁶. Voltando a Eco, o pensador italiano distingue que, apesar da injustiça em resumir atitudes humanas em apenas dois

⁶² Diário de Pernambuco. *Katy Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm*. Fevereiro de 2017.

⁶³ HUYSEN. Andreas. op.cit. p. 48.

⁶⁴ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 8.

⁶⁵ CASTRO, Fábio Fonseca de. “Temporalidade e quotidianidade do pop”. *Cultura Pop*. op.cit. p. 37.

⁶⁶ JANOTI JUNIOR, Jeder. “Cultura pop: entre o popular e a distinção”. *Ibidem*. Op. Cit.p, 45.

polos extremos e genéricos, a ação se coloca como uma boa introdução para dissecar o meio desses dois polos com maior serenidade⁶⁷.

Portanto, no desejo de também não cair numa tomada de posição entre os extremos, a dissertação trabalhará a partir de quatro parâmetros, não necessariamente complementares, discutidos durante a pesquisa. Estes fundamentos foram denominados de “diálogos”, justamente na tentativa de fugir de maniqueísmos na leitura do *pop*:

O primeiro é o descarte do termo “cultura de massa”. Os próprios Adorno e Horkheimer substituem o termo “cultura de massa” pelo de “Indústria cultural” - considerado mais crítico por causa da incompatibilidade entre “cultura” e “indústria”⁶⁸. Aqui, a recusa do termo “massa” tem a ver com fato que a palavra carrega uma ideia de algo uniforme, rígido, sem transformações e anódino. A massa a qual o termo se refere é o grande número de pessoas que se relacionam com essa cultura. “A massa necessita de alguém que lhe dê direção. Massa e liderança são um binômio inseparável”⁶⁹, comenta a professora Lúcia Maciel Barbosa (2007).

Nomear uma cultura de “massa” é, antes de tudo, se colocar fora desta e, com isso concordar com a ideia de que existe uma cultura daqueles que não fazem parte da massa, uma cultura com maior variedade estética, rica de significados, de cores e sabores diversos e apetitosos. O preconceito existente nessa terminologia não leva em conta a diversidade de estéticas e estilos presentes na cultura de rua, na música feita pelos jovens da periferia, nas experimentações audiovisuais presente nos videocliques, nos diversos estilos de HQs (diversidade esta que foi responsável pela prática a partir dos quadrinhos, relatada no capítulo seguinte). O termo cultura *pop*, utilizado largamente na dissertação, traduz melhor sobre o que está se falando, ao entender que a palavra *pop* traz em si uma temática (o cotidiano juvenil, o universo urbano e traços da pós-modernidade) e um pensamento estético (ironia e humor herdado das vanguardas, o hedonismo visual herdado da publicidade e um estilo artificial).

O segundo diálogo se dá na percepção de, ao reconhecer a existência de uma cultura *pop*, a pesquisa leva em consideração a existência de outra cultura, “não *pop*”, como dito pelo crítico norte-americano Perry Meisel (2015). A valorização do *pop* se dá

⁶⁷ ECO, Umberto. op.cit. p.7.

⁶⁸ JENKINS, H. McPHERSON, T. SHATTUC, J. (edited by). *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*. Durham & London. Duke University Press, 2002. p. 31.

⁶⁹ OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos Indisciplinados - ação cultural em tempos de biopolítica*. Editora Beca. São Paulo, 2007. p. 74.

também em reconhecer que ele não é em si uma generalidade. Nem tudo é *pop*. O autor parte do princípio de que a própria relação entre “alta cultura” e “baixa cultura” é uma relação dialética. A “alta cultura”, ao se denominar desta maneira, procura se distinguir de uma cultura que não é “alta”. “O *pop* é uma função da alta cultura e não sua síntese em nenhum sentido, exceto o dialético⁷⁰”. Então, a cultura “não *pop*” é aquela que não possui uma estética de nichos juvenis, que não nasceu do universo urbano, que não possui interferência tecnológica ou que não sofre influência da indústria cultural (se é que isto seja possível). Meisel, inclusive, traz que, por ter já uma tradição, o *pop* também possui uma dialética. Pode-se pegar, por exemplo, o produto de maior alcance da indústria cultural brasileira: a telenovela. É possível tecer relações dialéticas entre as telenovelas atuais e as antigas, ou da telenovela com o próprio cinema, seja em sua proposta estética, seja como registro do período histórico na qual está inserida. Porém, apesar de existir uma diferença clara, a cultura *pop* dialoga com outras “não *pop*”, buscando mobilidade e transformação. “As culturas devem coexistir em relação sistêmica, em permanente e saudável estado de digladição, sem que nenhuma delas seja nocauteada, sem a prevalência de um vencedor”, diz Goiamérica dos Santos (2016)⁷¹. Uma cultura isolada, ao contrário do que se pode pensar, enfraquece em sua inacessibilidade, em sua “diluição por inanição”⁷². Nesse sentido, um dos discursos mais conhecidos de defesa da cultura *pop* é o do seu papel de democratização ao acesso a outras culturas. Exemplos disso estão nos animes japoneses que popularizaram a mitologia grega como os Cavaleiros do Zodíaco (1986), a personagem dos quadrinhos Mulher Maravilha, ou as várias obras literárias adaptadas à linguagem da HQ. O intercâmbio entre as culturas pode propiciar uma democratização dos produtos culturais.

O terceiro diálogo consiste no nosso reconhecimento de que uma pesquisa sobre cultura *pop* requer do pesquisador estar num lugar “dentro e fora”. Como já dito anteriormente, por ser uma cultura que está intimamente relacionada com a tecnologia e com as mídias, a *pop* opera a partir de “novas semiotizações na contemporaneidade” e propicia “novas formas de sentir e fruir a vida”⁷³. Essas novas formas de pensar e sentir este mundo em constante transformação acaba “impondo novas, inauditas e instigantes

⁷⁰ MEISEL, Perry. *Os Mitos da Cultura Pop – de Dante a Dylan*. Rio de Janeiro. Tinta Negra Bazar Editorial, 1ª. edição, 2015 p. 80.

⁷¹ SANTOS, Goiamérica Felício Carneiro dos. “O lugar do poético na cultura das mídias: sinestesias e reverberações do pensar e do sentir” In: HOFF, Tânia (org.). *Corpos discursivos – Dos regimes de visibilidade às biossociabilidades do consumo*. Recife: Editora UFPE, 2016, p. 162.

⁷² Ibidem. p. 173.

⁷³ Ibidem. p. 158.

estetizações”. Esta nova estética se apreende, segundo Santos (2016), não pela razão, mas pelos sentidos, pois eles são “minimamente capazes de propiciar uma tradução mais detida das novas realidades com suas ressignificações da existência cada vez mais fluidas, nômades e abertas a novas experiências estéticas” ⁷⁴.

No prefácio do livro *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*, os autores Jenkins, McPherson e Shattuc (2002) descrevem sobre como muitos autores que teorizam sobre cultura *pop* possuem um envolvimento apaixonado e uma participação ativa com o material, reconhecendo assim uma “experiência imediata” exigida pelo *pop* ⁷⁵. Essa “experiência imediata”, como colocada pelos autores, junta em si vários conceitos como o da “intensificação” (o exagero das emoções cotidianas contidas em melodramas ou em canções juvenis), a “identificação” (o apego a personagens ou celebridades) e a “intimidade” (a incorporação da cultura *pop* no tecido de nossas vidas diárias, nas formas em que pensamos sobre nós mesmos e o mundo que nos rodeia). Os autores completam que escrever sobre cultura *pop* exige buscar novos modos de expressão e epistemologias que preservem um pouco desse “imediatismo”, ao invés de ignorá-lo ⁷⁶. Um diálogo entre o conhecimento empírico com o conhecimento teórico acadêmico, fugindo de lugares comuns da validação da capacidade de escrever sobre algo apenas estando imerso ou de seu oposto, que só um acadêmico treinado pode teorizar sobre algo. Tentar de alguma maneira vivenciar uma contraditória relação entre política e prazer, enxergando a paixão do fã de cultura *pop* não como uma preferência arbitrária e alienada, mas também como “a representação de um coletivo e identidades políticas que nos ligam a outras comunidades culturais” ⁷⁷.

O quarto e último diálogo se dá na pretensão de apontar o quanto de insurgência se pode encontrar numa obra que em si também é um objeto de consumo, levando em conta que o *status quo* de nossa sociedade é o consumo desenfreado proposto pelo capitalismo.

O *pop* não é sem consequências. Uma delas, a nosso ver, que resulta em uma dinâmica cultural, em um processo intersubjetivo mais importante, é o registro do *pop* como dinâmica de ocultamento da

⁷⁴ Ibidem. p. 159.

⁷⁵ JENKINS, H. McPHERSON, T. SHATTUC, J.op.cit. p. 6

⁷⁶ Ibidem. p. 7.

⁷⁷ Ibidem. p. 8.

dúvida sobre o sentido e a sua consequente associação a um processo de certeza sobre o sentido.⁷⁸

Essa fala de Fábio Fonseca de Castro (2015) revela a importância em se questionar os valores contidos numa obra da cultura *pop*, pois o próprio *pop* funciona dentro de uma aparente clareza total dos sentidos nele presentes. E, nesta aparente clareza, os valores presentes nas imagens da publicidade, cinema e televisão moldam a figura de um sujeito e sua vida diária. Douglas Kellner (2001) aponta como nos EUA a cultura está ganhando cada vez mais importância no campo econômico. “Na economia, as sedutoras formas culturais modelam a demanda dos consumidores, produzem necessidades e moldam um eu-mercadoria com valores consumistas”⁷⁹. É possível reconhecer na fala de Kellner ecos das questões apresentadas pela Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural. Teixeira Coelho (2012) coloca que à medida que a cultura se transformou num produto consumível e permutável ao dinheiro, as primeiras análises sobre a indústria cultural, feitas de acordo com os valores dos pensadores da Escola de Frankfurt, foram extremamente críticas e combativas ao fenômeno, pois a indústria cultural, no olhar desses pensadores, fragilizava os modos culturais eruditos no processo de oferecer “um entretenimento facilmente digerível, um modo de cultura para as massas”⁸⁰.

De fato, não há como falar sobre cultura *pop* sem se debruçar sobre as fortes críticas feitas pelos pensadores de Frankfurt já citados aqui, como Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Em seu ensaio *Perennial fashion - Jazz*, Adorno (1967) intitula o jazz como “música estática”, feita para “se adaptar ao ouvido do ouvinte, não importa se altamente treinado ou indiferenciado”⁸¹. É interessante observar com distanciamento histórico a visão de Adorno sobre o jazz (“extremamente limitado” e “totalmente empobrecido”⁸²), ritmo que hoje possui *status* de gênero musical de grande relevância artística. E deve-se considerar o fato de que a crítica feita à indústria cultural no período do modernismo não pode, citando novamente Andreas Huyssen, “estar separada das pressões da época”⁸³: o mundo havia conhecido regimes políticos totalitários como os

⁷⁸ CASTRO, Fábio Fonseca de. Op. cit. p. 41.

⁷⁹ KELLNER, Douglas. op. cit. p. 29.

⁸⁰ COELHO, Teixeira. op cit. p. 237.

⁸¹ ADORNO, Theodor W. “Perennial fashion – Jazz” in: *Prisms*. Translated from the German by Samuel and Shierry Weber. MIT Press Edition, Cambridge, 1981 p. 128.

⁸² Ibidem.

⁸³ HUYSEN, op. cit. p. 47

de Hitler e Stalin, que impunham um controle absoluto de toda a cultura. Esse pensamento crítico de Adorno à cultura de massa estava atrelado a uma defesa de bens culturais canônicos ameaçados por esses regimes ditatoriais. Porém, um olhar atual para essas críticas coloca o capitalismo como este novo poder massificador da cultura, ao priorizar certas manifestações culturais, transformando-as em produto rentável, em detrimento a outras. Além do que, como ser contestatório numa obra *pop* se, segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural tem por princípio excluir o novo, explorando tendências conservadoras observadas em grande parte da população – “na maior parte dos casos, oriundas de sua insegura posição na estrutura social”⁸⁴ – para afastar novidades estéticas e culturais que, temporariamente, não puderam ser assimiladas pelo mercado? Mesmo o novo, ao ser capturado pelo mercado e transformado num produto vendido em série, acaba perdendo a sua originalidade e potência de transformação.

Outra crítica bastante pertinente feita por Adorno às obras da indústria cultural é da elaboração mimética da realidade a partir dos avanços tecnológicos da indústria. Uma imitação perfeita da realidade seria, para Adorno, um caminho perfeito para a manipulação ideológica ambicionada pelos detentores da indústria (apud DUARTE, 2003): “reúne-se na prática da indústria cultural um respeito subserviente pelo detalhe empírico; a aparência sólida da fidelidade fotográfica é tanto mais bem-sucedida com a manipulação ideológica através do aproveitamento daqueles elementos”⁸⁵. Como reconhecer um discurso contestatório em uma obra *pop* se ele se mistura a imagens ostensivas de uma realidade ao mesmo tempo mimética (na sua reprodução) e irreal (na sua ostentação capitalista)?

Um exemplo da questão está na análise do disco *Lemonade*, da cantora *pop* Beyoncé (2016). Considerado como um projeto audiovisual, o disco foi lançado juntamente com um média metragem de mesmo nome, uma costura de videocliques das canções. *Lemonade* foi reconhecido pela crítica especializada como uma obra que possui um forte discurso racial em suas letras e filme, principalmente sobre a solidão da mulher negra. Realmente, a música *Formation* traz versos como “Eu gosto da minha filha com cabelos de bebê afro/Eu gosto do meu nariz negro como as narinas de Jackson

⁸⁴ ADORNO W. Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1985. p. 126.

⁸⁵ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 111.

Five”⁸⁶, cantados por uma das cantoras de maior visibilidade na atualidade. Porém, esse mesmo discurso de emponderamento racial está misturado à imagem jovem, abastada financeiramente e padronizada da cantora. A mesma canção também traz os versos “Sou tão ousada quando arraso no meu vestido Givenchy”⁸⁷, se referindo uma grife de alta-costura de alto valor monetário.

O Capítulo 3 da dissertação irá se debruçar justamente sobre obras da cultura *pop* nascidas da relação das culturas minoritárias com a indústria cultural. Kellner defende que a mídia, por estar vinculada ao poder, é espaço de batalhas pelo controle da sociedade (feministas contra antifeministas, liberais contra conservadores, religiosos contra a comunidade LGBTT) e, para o autor, um importante fórum do poder e da luta social. Mas o quanto as lutas das minorias acabam virando imagens de consumo dentro da estética *pop*? Quais seriam os denominadores para perceber essa descaracterização?

Os quatro diálogos apresentados geraram a questão que acabou norteando a pesquisa até a sua conclusão: como esses discursos, com suas distinções embaçadas, chegam ao sujeito, principalmente o jovem? Essa problemática foi trabalhada dentro de processos cênicos e pedagógicos relatados nos capítulos seguintes e que tiveram a cultura *pop* como base criativa.

⁸⁶ BOWN, K. FROST, J. HOGAN, A. WILLIAMS II, M. “Formation”. In: *Lemonade*. Roc Nation Records. 2016. Faixa 12.

⁸⁷ *Ibidem*.

CAPÍTULO 2 - DOS QUADRINHOS À CENA: PRIMEIRAS ABORDAGENS CÊNICO-PEDAGÓGICAS COM O POP

2.1. *Bitter Sweet Symphony*⁸⁸: O Programa Vocacional

O procedimento de ensino proposto neste capítulo nasceu de uma vivência de oito anos junto ao Programa Vocacional da Prefeitura de São Paulo.

Programa de formação cultural criado no ano de 2001, o Vocacional atendia, de início, apenas a linguagem do teatro e funcionava como um núcleo dentro do Departamento de Teatro da Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo. Maria Ceccato (2008), primeira coordenadora do Programa, definiu, num texto escrito à época, os primeiros princípios artístico-pedagógicos do Vocacional, o qual foi entregue aos equipamentos culturais da cidade de São Paulo que eram atendidos pelo programa. Os trechos foram escolhidos por seu caráter didático (movido pela necessidade de se fazer entender o Vocacional junto aos coordenadores dos equipamentos) e porque seus pressupostos ainda eram parte do pensamento pedagógico do Programa no momento em que esta pesquisa ocorreu:

Basicamente, o Vocacional foi criado para incentivar o teatro amador nos bairros da cidade (...) nós gostamos de considerar vocação como um desejo, uma vontade de fazer teatro.(...) Temos uma equipe formada por artistas de teatro de diferentes grupos e diferentes lugares da cidade. Estes artistas criam grupos de teatro vocacional com as pessoas da região do equipamento onde trabalha. (...) O trabalho é contínuo e os conteúdos aparecem a partir das propostas dos próprios participantes⁸⁹.

⁸⁸ Verso de uma canção da banda The Verve.

⁸⁹ CECCATO, Maria. *Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 46-47.

Atualmente, o Vocacional acontece em equipamentos da Cultura e da Educação da cidade de São Paulo, disponibilizando orientações artísticas para pessoas acima de quatorze anos nas linguagens do teatro, dança, música, artes visuais e literatura.

A pretensão atual das orientações artísticas do Programa Vocacional está em instaurar nos vocacionados (termo utilizado para designar o público-alvo do Programa) processos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas.

Ao contrário dos parâmetros da pedagogia formal, baseados no desenvolvimento progressivo e linear de seus alunos a partir de conhecimentos administrados pelo professor tradicional, o Programa Vocacional pretende adotar como metodologia a instauração de processos criativos. Sob tal pedagogia, o artista vocacionado não necessita da aquisição prévia de conhecimentos, técnicas ou habilidades, mas, através da experiência criativa, baseada na pesquisa cotidiana, ou seja, na formulação constante de perguntas, ao ver-se diante das questões, lacunas e vazios instaurados pelos próprios processos de criação coletiva poderá construir, conduzido e apoiado pelo artista-orientador, o conhecimento necessário para expressar-se artisticamente.⁹⁰

O fato de não trabalhar com a administração de conhecimento pelo professor, mas sim na proposição de experiências criativas vindas das próprias experiências e conhecimentos do vocacionado, faz com que o programa seja o local ideal para o nascimento das práticas relatadas neste e no próximo capítulo. Em um encontro típico do período correspondente a pesquisa, o vocacionado poderia partir de seu próprio referencial artístico (um filme, uma série, música ou HQ) inserindo-o dentro da experiência criativa proposta pelo artista-orientador e, assim, no questionamento constante recorrente do processo artístico do Vocacional, redimensionava e ampliava suas referências.

Permite-se aqui um aparte em primeira pessoa: é importante frisar que esta pesquisa surge a partir de minha entrada no programa no ano de 2010 como artista-orientador. Nas palavras de Cláudia Alves Fabiano (2010), o artista-orientador seria o “profissional da área de teatro, dança ou música com formação especializada (educação formal e ou não-formal), responsável pela ação direta junto aos coletivos teatrais da

⁹⁰ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/ Secretaria Municipal de Educação de SP. “Material Norteador do Programa Vocacional”. In: *Vocare. Revista do Vocacional – 10 anos*. São Paulo, 2011.

cidade (vocacionados)”⁹¹. Do início até meu desligamento da função, em 2017, as turmas e grupos os quais orientei eram compostos, em sua maioria, por jovens. Por isso, é válido destacar que, quando me refiro aqui a um vocacionado, estou me referindo basicamente a um jovem periférico entre seus 14 e 20 anos. O interesse em pesquisar o *pop*, portanto, surgiu desse meu contato com os jovens do Programa, que traziam esse referencial cultural aos encontros e orientações. Contudo, o Programa não se limita ao atendimento apenas dessa faixa etária, pois se destina a qualquer pessoa acima de 14 anos. Do mesmo modo, o Programa também não se reduz à minhas interpretações do mesmo, aqui reproduzidas. Na verdade, o Vocacional se caracteriza como um corpo mutante, de continua transformação, que proporciona um leque variado de possibilidades de ações artístico-pedagógicas na cidade de São Paulo.

O processo relatado neste capítulo foi realizado com jovens que estiveram, anteriormente, sob minha orientação artística em teatro no CEU Sapopemba, entre os anos de 2011 e 2014. Anos depois, já afastados do Vocacional, propus a alguns daqueles jovens da época retomarmos a parceria de criação, no intuito de enxergar o processo agora sob o recorte escolhido para esta dissertação. A escolha de revisitar a colaboração com os jovens de Sapopemba deu-se pela intimidade artística e pessoal germinada entre nós nesses quatro anos de convivência. Por esse motivo, devido ao período em que participaram das ações do Programa no CEU Sapopemba, sob minha condução, puderam se acostumar com os modos de produção horizontais do programa: “uma prática consciente nas turmas e nos grupos vocacionais que podem conhecer e experimentar diversos modos de estruturar seus processos para exercer com liberdade suas decisões em sua própria produção”⁹².

O grupo participante desta nova fase de experiência era composto por quatro jovens, na idade entre 18 e 20 anos, moradores da região de Sapopemba: Jennifer Viana, Michelangelo Paulino, Nathália Gonçalves e Victor Cláudio. O espaço onde ocorreu esta pesquisa foi novamente o teatro do CEU Sapopemba.

A ideia inicial que lhes apresentei foi retomar uma experiência passada, quando, em um desses anos de criação conjunta, o grupo trabalhou numa adaptação da obra de

⁹¹ FABIANO, Cláudia Alves. *Uso do território, descentralização e criação de redes no Teatro Vocacional: aspectos da práxis teatral do artista orientador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. p. 29.

⁹² Ibidem. p. 4.

William Shakespeare, “Macbeth”, feita na linguagem das Histórias em Quadrinhos pelo quadrinista John McDonald. Na época, aquele gibi serviu como material dramático para a encenação da obra de William Shakespeare, pois continham uma adaptação da fábula de Shakespeare em linguagem mais coloquial do que convencionalmente se pode encontrar. Agora, a proposta era de nos aprofundarmos nessa linguagem dos quadrinhos a fim de investigar os caminhos de sua passagem à cena. Cientes de que o processo se daria de forma horizontal e com caráter experimental, o coletivo aceitou prontamente a proposta. Soma-se a isso o fato de que dois dos participantes, Victor e Michelângelo, já possuíam grande proximidade com o universo dos HQs.

2.1.2. Uma educação artística para o público juvenil

A partir dessa proximidade dos dois participantes com quadrinhos, instaura-se aqui um diálogo da proposta do Vocacional com os estudos do professor espanhol de arte-educação Imanol Aguirre (2009). O autor defende uma nova abordagem para a educação artística levando em consideração as referências artísticas do jovem urbano. Para Aguirre, uma das características dos jovens urbanos atuais é a sua facilidade em transitar por diferentes contextos simbólicos presentes em sua realidade: os contextos familiar, escolar, grupal e virtual, os quais possuem seus próprios valores estéticos, algumas vezes opostos entre si. Desse modo, a identidade do jovem vai se construindo a partir da trama que ele faz desses valores estéticos distintos, outorgando critérios para cada um desses espaços⁹³. Dentre esses, dois se mostram mais fortes na construção da identidade fragmentada do jovem: a sala de aula e o quarto. A primeira seria para o jovem a porta de entrada ao universo simbólico adulto, e é geralmente contestada pelo jovem, pois ele a relaciona com “as práticas derivadas do dever”⁹⁴. É possível então que o conhecimento e fruição das obras artísticas apresentadas no ambiente escolar possam sofrer rejeições por parte do jovem, caso ele relacione essas criações ao contexto de deveres do mundo adulto.

⁹³ AGUIRRE, Imanol. “Imaginando um futuro para a educação artística”. Tradução: Inés Oliveira Rodriguez e Danilo Assis Climaco. In: MARTINS, R. TOURINHO, I. (org.) *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009. p. 16.

⁹⁴ Ibidem. p.164

Já o espaço do quarto “condensa todo o universo emotivo, afetivo e sensível dos jovens” ⁹⁵, onde suas experiências estéticas se formam a partir de seus gostos e preferências. As experiências estéticas encontradas nesse espaço, de acordo com Aguirre, concentram-se nas culturas visual e musical, ambas de pouca variabilidade estética e difundidas em abundância por meios eletrônicos. Características próprias da “cultura de massa”. Um dos traços que melhor define o imaginário estético dos jovens de hoje seria o elevado grau de intensidade visual ou de iconicidade que seu entorno apresenta: “por isso, não é descabido dizer que esses jovens são ‘filhos da imagem’” ⁹⁶. A proposta de Aguirre, então, é pensar uma reformulação da educação artística que leva em conta o universo estético que o jovem encontra em seu quarto. Não no sentido de “escolarizar” esse universo por meio de sua reprodução na sala de aula, apenas no intuito de seduzir o jovem. O objetivo seria, na verdade, estimular algo presente na pós-modernidade: um diálogo das imagens da chamada “alta cultura” com as da “cultura de massa”, em que o aluno participante do processo pedagógico possa obter uma visão crítica que lhe possibilite reconhecer experiências estéticas distintas dos ícones apresentados.

Se partimos da convicção, derivada da consciência da contingência das linguagens, de que um texto ou uma imagem têm maior relação com outros textos ou imagens do que com a realidade, estaremos dispostos a aceitar que compreendê-los não é achar aquilo que têm ou aquilo do que tratam, mas entroncá-los num tecido de relações contingentes (entre outros textos ou imagens que se referem e o referem), uma trama que se dilata para trás e para frente, através do passado e do futuro.⁹⁷

Para a construção dessa trama de textos e imagens, o pedagogo necessitaria desconstruir junto ao jovem a dimensão inatingível da “grande arte” e colocá-la como resposta metafórica ao período histórico do qual ela pertence. Ao mesmo tempo, o pedagogo deve buscar conhecer o universo estético do jovem para assim escolher obras deste universo, não por sua popularidade, mas pelo que elas também são representativas do momento histórico e estético atual.

As relações contingentes das linguagens defendidas por Aguirre mostram proximidades com a ideia de “tradução”, como proposta por Jacques Rancière (2013). O

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem. p.163

⁹⁷ Ibidem. p. 7.

filósofo francês, tão caro à criação do material norteador do Programa Vocacional, traz a instigante ideia de que ler um poema escrito por um autor é perceber outro poema contido na escrita, mas “ausente”. Rancière define como “poema ausente” a leitura sobre as emoções humanas que se encontra subentendida na escrita do autor do poema. Emoções humanas que são de conhecimento e compreendidas por todos os homens. O leitor do poema, ao enxergar este “poema ausente” na obra do escritor, pode então se permitir traduzir esta emoção num outro poema a ser criado por ele e que também conterá o “poema ausente”. Na ação de traduzir as emoções presentes na obra, o leitor se depara com a percepção da linguagem proposta e se emancipa para manuseá-la na construção de sua própria obra ⁹⁸. As palavras de Rancière e Aguirre acendem um processo artístico-pedagógico em que uma música sempre será a porta de entrada para a leitura e criação de outras músicas, uma imagem para outras imagens, um texto para outros e uma performance de um artista *pop* pode vir a ser uma boa apresentação para outras possibilidades performativas.

2.2. Teatralidades nos Quadrinhos

Imagem 1: oficina “Dos Quadrinhos à Cena”, 2017.

Fonte: o autor

⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante – cinco lições sobre a emancipação cultural*. Tradução Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 p. 101 a 104.

Objeto tão popular, das referências mais claras da cultura *pop*, os quadrinhos foram os primeiros elementos de pesquisa prática desta dissertação. Assim como o cinema, eles foram as primeiras linguagens artísticas nascidas da revolução industrial e voltadas para o grande público. A transformação da informação em mercadoria, o avanço da tecnologia, consciência de uma nova sociedade moderna e o aumento do consumo criaram as condições para o surgimento do cinema e das HQs. “O teatro, a pintura foram meios transformados e adaptados à nova situação, enquanto que as histórias em quadrinhos, assim como o cinema, podem ser classificadas como novos veículos e novas formas”⁹⁹.

Mas o que define uma obra como quadrinhos? Nas palavras do cartunista Will Eisner (2012), quadrinhos seriam uma “arte sequencial”. Vale ressaltar o interessante fato de Eisner ratificar quadrinhos como arte, um veículo da expressão criativa de alguém. O artista defende que as HQs seriam o diálogo entre outras duas artes, as artes plásticas e a literatura, para dramatizar uma ideia ou narrar uma história¹⁰⁰. A definição dada por outro quadrinista, Scott McCloud (2004), amplia o conceito proposto por Eisner: quadrinhos seriam “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinada a transmitir informações e ou produzir uma resposta”¹⁰¹. McCloud reforça o caráter imagético dessa linguagem, sua comunicação partindo basicamente do visual. Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (2009) afirmam que os quadrinhos, ao contrário da visão comum de ser arte plástica, literatura ou uma forma que funcionaria como ferramenta para apresentação das duas linguagens, “já teriam se emancipado e constituído de recursos próprios de linguagem”¹⁰².

Os primeiros estudos sobre o gênero surgiram nos anos 70, após o aparecimento das *graphic novels*, editoração em formato de livro das HQs. Um novo público surge: o adulto. De acordo com Nildo Viana (2013), a evolução etária do público de HQs traz um olhar mais crítico e contestador ao material, fazendo com que se pense em histórias e obras mais complexas, voltadas ao público adulto, com a evolução dos personagens antes conhecidos. Os autores de HQs ganham então uma autonomia maior para arriscar histórias fora dos padrões já conhecidos da linguagem (humor, inocência,

⁹⁹ MOYA, Álvaro de et al. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1974. Haron Cohen e Laonte Klaw. p. 17.

¹⁰⁰ EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.5.

¹⁰¹ McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2004. P. 20

¹⁰² VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (Eds.) *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 32.

superficialidade, etc.)¹⁰³. De objeto simples de cultura *pop*, as publicações passam a ser também consideradas pelos consumidores da “alta cultura”.

A linguagem dos quadrinhos também produz rico diálogo com processos pedagógicos, tanto que a linguagem está incluída dentro do PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), desde 2008. Estudiosos dos quadrinhos, os professores Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos salientam o fato de esses encontrarem-se na área de artes e língua portuguesa do Ensino Fundamental II e do Ensino Médio (2008). Os HQs também estão presentes no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), no que diz respeito à capacidade do aluno de ler outras linguagens que não sejam transmitidas exclusivamente pelo código verbal escrito¹⁰⁴.

O diálogo dos quadrinhos com o teatro, quando pensado em relação às experiências brasileiras, tem um histórico significativo e, por diversas vezes, frutíferos em propostas de criação cênicas contemporâneas. Quando transposto para o palco, trazem à cena sua capacidade de narrar visualmente e, para os atores que se aventuram nessa experiência, o desafio de criar uma performance corporal extremamente precisa e composta, dialogando com o *cartum* dos quadrinhos. Citamos como exemplo da visualidade da narrativa, a montagem de *Avenida Dropsie*, feita pela Sutil Cia. de Teatro que, nas palavras de Silvia Fernandes, foi “um inteligente processo de adaptação da obra gráfica para o palco”¹⁰⁵. A cenógrafa da Cia., Daniela Thomas criou um espaço que “ocupa a altura e a largura da cena com um imenso prédio de apartamentos, em que as janelas funcionam como pequenos palcos dentro do palco servindo de espaço para ação”¹⁰⁶.

A partir dessas constatações, propõe-se pensar procedimentos pedagógicos que possibilitem um diálogo entre esse gênero e as artes cênicas, a fim de ampliar nos participantes deste processo o conhecimento de ambas as linguagens. Afinal, acredita-se que a linguagem dos quadrinhos, extremamente iconográfica na sua construção de narrativas, pode proporcionar aos participantes a criação de materialidades cênicas imagéticas, onde o sentido da cena se dá a partir de associação de formas criadas com o

¹⁰³ VIANA, Nildo. *Quadrinhos e Crítica Social*. O Universo Ficcional de Ferdinando. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 22.

¹⁰⁴ VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. op. cit. p. 35.

¹⁰⁵ FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010. p.21.

¹⁰⁶ Ibidem.

corpo em relação ao espaço, sem uma dependência da fala em sua concepção, aproximando-se de experiências cênicas contemporâneas.

2.2.1. O personagem nos quadrinhos

Um primeiro passo para este diálogo entre quadrinhos e teatro deu-se na tentativa de transpor um *cartum* (nome dado ao personagem de HQ) para a cena. De início, buscaram-se teorias sobre como um quadrinista pensa a reprodução humana na sua obra e, a seguir, trouxemos esse material/referencial para o grupo do CEU Sapopemba. As reflexões de Will Eisner apresentaram novamente contribuições proveitosas sobre o assunto.

Os quadrinhos lidam com reproduções facilmente reconhecidas da natureza humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga processar ou visualizar rapidamente uma ideia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos.¹⁰⁷

É interessante o olhar de Eisner para o estereótipo: o autor defende que, apesar de seu uso pernicioso como uma arma de propaganda ou racista, o estereótipo é um elemento comum dentro dos quadrinhos, pois pode também reproduzir uma ancestralidade que é do homem, um resíduo de uma vida primitiva em contato direto com animais selvagens, de onde o ser humano tirou a leitura de expressões animais. Eisner aproveitou no traço de vários de seus personagens essas características:

¹⁰⁷ EISNER, Will. *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Devir, 2008. p. 21.

Imagem 2: cartuns inspirados nas feições de animais

Fonte: EISNER, Will. *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Devir, 2008.p.24.

É frequente a ideia de “estereótipo” atravessar um processo teatral, principalmente quando este é de iniciantes. O condutor do processo costuma, com certa razão, rechaçar o surgimento de cenas ou personagens estereotipados com justificativas próximas das colocadas por Eisner (propagar preconceitos e racismos). Porém, o olhar do cartunista se mostra peculiar quando elenca qualidades no uso de estereótipos. Observando a imagem acima, reconhece-se essa relação entre ancestralidade e estereótipo conforme proposta por ele. Traça-se aqui na dissertação de um paralelo entre o conceito proposto por Eisner e a noção de estereótipo nas artes cênicas, segundo a diretora norte-americana Anne Bogart (2011).

Um continente de tradições e memórias. Se esses continentes são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso às mensagens e significados originais que eles incorporam.¹⁰⁸

Essa então simplicidade presente na composição do personagem de quadrinhos encontrou nesta pesquisa uma transposição para a cena, com a finalidade de penetrar em

¹⁰⁸ BOAGRT, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo, Martins Fontes, 2011. p. 99.

seus significados originais, como proposto por Bogart. Bastava apenas encontrar uma metodologia à aventura. O olhar de outro quadrinista, Scott McCloud, foi decisivo para tal descoberta.

2.2.2. O “efeito máscara”

Essa característica de “simplicidade” do traço de um personagem de quadrinhos também é defendida pelo quadrinista e teórico Scott McCloud, que acredita que quanto menos personalizado um personagem de quadrinhos maior o efeito de seu discurso. Para McCloud:

Fonte: McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2004.

O autor reforça que essa identificação traz uma universalidade ao *cartum*, criando a possibilidade de representar várias pessoas em seu formato. Isso está relacionado a uma característica humana de transformar o mundo na sua imagem e semelhança, de ver rostos e emoções em objetos inanimados como carros, tomadas etc.

Imagens 4 e 5: relação cartum e leitor

Fonte: Ibidem

Contudo, essa simplificação na reprodução humana não se aplica, em muitos casos, à reprodução do espaço onde o personagem dos quadrinhos está inserido. Essa dicotomia entre o personagem simplificado e o ambiente detalhado, nos quadrinhos, é um meio de proporcionar ao leitor uma identificação com a figura retratada e a experiência sensorial que a personagem está vivenciando no espaço detalhado. Esse efeito dos quadrinhos, no leitor, é chamado por McCloud de “Efeito Máscara”:

Fonte: Ibidem.

Ao tomar contato com o termo “efeito máscara”, e pensando na transposição dos quadrinhos para a cena, surgiu a proposta de trabalhar o elemento da máscara no teatro como ponte pedagógica desta transposição.

A utilização de máscaras no teatro é tão antiga quanto a própria linguagem. Todo o teatro grego clássico era encenado com máscaras. A *Commedia Dell’Arte*, no período do Renascimento, também se utilizava de máscaras para caracterizar personagens. No teatro contemporâneo, vários grupos e encenadores utilizam-na como treinamento do ator ou como linguagem do espetáculo (Tadeuz Kantor, Théâtre Du

Soleil). Aqui, vamos reportar a respeito do uso de máscaras para a criação da cena, e escolhemos partir da pedagogia da máscara neutra para os primeiros passos do processo.

A máscara neutra é uma máscara que remete a um rosto sem qualquer expressão. Ela é uma ferramenta utilizada para, entre outras possibilidades, exercitar a consciência corporal do atuante dentro da cena, revelando suas fragilidades e potencialidades no que diz respeito à sua expressão corporal. Quem porta uma máscara neutra fica impedido de usar expressões do rosto, de depender de sua identidade facial ou de se utilizar de recursos psicológicos para realizar uma cena. No entanto, seu corpo e ações se destacam, seus movimentos se revelam de maneira potente. Na metodologia criada pelo mímico e professor de arte dramática Jacques Lecoq (2010), a máscara neutra foi um dos pontos centrais para a construção de seu método:

Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressas ou da *commédia dell'arte*, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, no qual poderá inscrever-se a “escrita” do drama ¹⁰⁹.

Sendo a máscara neutra, nas palavras de Lecoq, uma “máscara de apoio para todas as outras máscaras”, instigou-se então a possibilidade de ser pontapé inicial para que o participante conseguisse, primeiramente, reconhecer um corpo com máscara, para posteriormente elaborar a transposição da simplicidade dos gestos e do corpo dos personagens de quadrinhos para o seu próprio corpo. Começamos então a trabalhar, com o grupo, treinamentos de aproximação da linguagem da máscara neutra para que, após a familiarização com essa, pudéssemos utilizá-la como meio para conseguir encenar um material originário da linguagem dos quadrinhos.

Não utilizamos a máscara neutra tradicional, cuja estrutura é de “não aderência ao rosto” e “ligeiramente maior que o rosto” ¹¹⁰. Optamos, pelo fácil acesso, às máscaras brancas de plástico encontradas em lojas de fantasia. O primeiro foco do início do processo era dar vida à máscara. “A máscara não está em você, você está na

¹⁰⁹ LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac, 2010. p. 69.

¹¹⁰ Ibidem. p. 70.

máscara”, “a cena é dela, você é ferramenta para”, foram algumas das indicações dadas aos jovens enquanto jogavam com a máscara. Compartilhamos aqui das reflexões da pedagoga Ana Achcar, sobre sua experiência com a máscara neutra como disciplina de formação de atores. Achcar relata como seu primeiro contato com o objeto foi fundamental para seu entendimento:

Tinha uma estranha certeza de que a máscara não substituíria nada em mim e nada faria no meu lugar. Ao contrário, ela exigia que eu lhe criasse uma interioridade, que eu fosse capaz de, ao mesmo tempo, percebê-la e projetá-la. Foi assim que descobri o motivo pelo qual todo ator deveria, nem que fosse por uma única vez, portar uma máscara em cena, pois ela é a possibilidade de percepção concreta da exigência principal do seu ofício: ser ao mesmo tempo côncavo e convexo.¹¹¹

Trabalhamos alguns jogos com máscara neutra propostos por Lecoq, adaptando-os para o universo dos quadrinhos. Lecoq utiliza de temas cotidianos para as improvisações com máscara com o intuito de revelar a neutralidade presente nessas ações cotidianas. O tema “Adeus ao navio”, quando se improvisa a despedida de um amigo muito querido que partirá uma longa viagem de navio, serve, nas palavras de Lecoq, para mostrar que o essencial não é “a carroceria do tema (que navio é esse, que horas etc). Queremos que apareça a estrutura motora do adeus. Um adeus não é um ‘até logo’”¹¹². Essas palavras do autor trazem a busca por um gesto que seja simples e, na sua simplicidade, essencial. Penetrar nos seus significados originais, como ditos anteriormente por Anne Bogart. Foram então propostos aos participantes dessa pesquisa prática alguns temas de cenas a serem executadas com a máscara-neutra, para que os participantes fizessem suas descobertas sobre o gesto simples (corriqueiro, inconsciente e sem intencionalidade cênica) e o gesto essencial (esteticamente elaborado pelo participante e intencional em sua comunicação).

Após as improvisações com máscara, é o momento de utilizá-la para a transposição do quadrinho para a cena. O quadrinho escolhido foi o das tiras de *Mafalda*. Personagem criada pelo cartunista argentino Quino em 1962, Mafalda é uma

¹¹¹ ACHCAR Ana SOARES, A. L. M.. “A máscara: disciplina elementar”. In: *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, v. 158, p. 13-18, 1999.

¹¹² LECOQ, Jacques. op. cit, p. 74.

menina da classe média argentina que, nas histórias de suas tiras, vive contestando os padrões sociais e políticos existentes no mundo, em sua própria casa e de seus amigos.

Mafalda vive numa dialética contínua com o mundo adulto, que não ama nem respeita, mas, pelo contrário, ridiculariza e repudia, reivindicando o direito de continuar a ser uma menina que não quer incorporar o universo adulto dos pais.(...) Mafalda pertence a um país repleto de contrastes sociais que, no entanto, nada mais quer do que torná-la integrada e feliz, algo que Mafalda recusa, resistindo a todas as tentativas.¹¹³

A escolha de *Mafalda* se deu por ser um quadrinho que possui traços bem cartunescos, promovendo assim a pesquisa a partir do efeito máscara. Suas narrativas condensadas em tiras facilitariam dramaturgicamente as primeiras passagens dos quadrinhos para a cena. Além disso, *Mafalda* trata de assuntos próximos à nossa realidade brasileira pois, assim como a Argentina, nosso país também é repleto de contrastes sociais.

Durante esses encontros, tiras eram oferecidas aos participantes para que escolhessem e encenassem primeiramente com a máscara neutra e, ao fim, realizassem a cena sem as máscaras e incluindo as falas.

¹¹³ ECO, Umberto. “Prefácio para a edição de Mafalda ‘La Constestaria’”. In: QUINO, *Toda a Mafalda*, 2009. p. XVI.

Imagem 8: Jeniffer e Michelangelo experimentando a máscara neutra

Fonte: o autor

As próximas imagens mostram as tiras escolhidas e momentos de transposição para a cena:

Imagem 9: tirinha de Mafalda

Fonte: QUINO, *Toda a Mafalda*. Martins Fontes, 2009.

Imagens 10 e 11: transposição para a cena

Fonte: o autor

Imagem 12: tirinha da Mafalda

Imagens 13 e 14: Nathália e Jeniffer

Fonte: o autor

Durante o processo, os participantes foram percebendo um local pertinente ao fazer teatral: o da *alteridade* da representação. Da necessidade da diminuição de gestos e cacoetes cotidianos quando se vai para a cena, partindo de uma neutralidade proposta pela máscara para uma simplicidade de gestos e ações que irão ser essenciais como início da construção de outro ser. Abaixo, um relato da participante Jeniffer Viana sobre o trabalho com a máscara neutra para se atingir o efeito desejado.

O quadrinho tem mais influência no teatro do que parece. A maior semelhança que notei foi a simplicidade das ações e movimentos. Na visão de fora (do exercício com máscara neutra) os meninos demonstraram perfeitamente o excesso de informação, o que limita entender o que está se passando em cena. A partir disso, foi possível compreender que quanto mais deixamos a máscara conduzir, mais vida ela cria, sendo mais simples de interpretar tal ação. Já na visão de dentro da cena, percebi essa dificuldade em manter a expressão do corpo com a máscara, dar emoção a um objeto inanimado. Ficou mais claro para entender que a ação do personagem de histórias em quadrinhos é essencial para a criação de um personagem teatral, pois é

criado algo mais cênico, fugindo das características pessoais e, acrescentando um novo corpo, uma nova personalidade.¹¹⁴

Destaca-se, na fala de Jeniffer, a capacidade de equacionar criticamente a relação “personagens de histórias em quadrinhos” com “personagem teatral”, por meio do que a participante percebe que, no desejo de dar conta corporalmente dos traços de um *cartum*, sua criação vai ganhando maior teatralidade quando consegue fugir de suas “características pessoais”. A participante trouxe, com sua fala, as primeiras pistas para a continuidade do processo, conforme descrito adiante.

2.2.3: “Sarjetas”: por uma dramaturgia do espaço

O experimento do grupo com máscaras abriu desejos de trilhar um caminho mais aprofundado no diálogo entre o teatro e quadrinhos: o processo de criação com tirinhas trouxe a vontade de se trabalhar narrativas mais longas. O uso da máscara neutra para a transposição de personagens instigou o grupo a tentar a experiência com outros quadrinhos, de autores e traços diferentes de *Mafalda*. Despertou-se uma vontade de experimentar, de transformar, uma curiosidade. Instaure-se a ideia de “laboratório dramático”, defendida por Antonio Januzelli como espaço de trabalho e experimentação: “todas as propostas (do laboratório dramático) privilegiam o corpo como base dessa arte-ciência, o que determina conhecer e dominar perfeitamente seus recursos”¹¹⁵. Januzelli defende o uso desse termo na ideia devido ao sentido que ele traz de experimentação, de descoberta de outros mundos, como um lugar da experiência pedagógica. A experimentação com a expressividade corporal despertou o coletivo para continuar a viagem do processo por outras trilhas.

Partiu-se então para a investigação, como o grupo, de outro elemento da linguagem das HQs. A “sarjeta”, chamada assim corriqueiramente nomeada pelos leitores de quadrinhos, é o espaço vazio entre dois quadros. É a responsável pelas mudanças de espaço e tempo entre dois quadros, solicitando uma interpretação do leitor de conseguir associar imagens, de momentos e ritmos cortados, em um momento contínuo e unificado.

¹¹⁴ Depoimento por escrito de Jennifer Viana ao autor. Julho de 2016.

¹¹⁵ JANUZELLI, Antonio Dias. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 51.

Imagem 15 e 16: definição de sarjeta.

Fonte: McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*.

O princípio da “sarjeta”, nas HQs, mostrou-se instigante para a exploração de possibilidades criativas no teatro: o jogo da transposição do espaço e do tempo dos quadrinhos à cena estimularia o universo simbólico do participante na medida em que, ao construir um material cênico oriundo do papel, o participante precisará reformular não só o visível (o quadro de uma HQ), mas também o invisível, o espaço entre uma imagem e outra. Buscaram-se então caminhos para transformar o espaço da cena numa

página de quadrinhos, buscando uma reflexão com os participantes sobre a poética surgida disso.

Um dos primeiros passos na nova abordagem de relação com os quadrinhos, experimentar a partir do conceito de “sarjeta”, foi feito a partir dos Quadrinhos “Parafusos: Mania, depressão, Michelangelo e eu – memórias em quadrinhos de Ellen Forney.” da quadrinista norte-americana Ellen Forney. Trata-se de uma autobiografia em quadrinhos, onde Forney relata seu período de depressão diagnosticada. A obra foi escolhida por ser estilística e tematicamente diferente das tirinhas de *Mafalda*:

Imagem 17: quadrinhos de Ellen Forney.

Fonte: *Parafusos – mania, depressão, Michelangelo e eu*. Martins Fontes. 2014

Imagem 18: primeiros experimentos com “sarjeta”

Fonte: o autor

Imagem 19: Registro da participante Nathália

Fonte: o autor

A primeira imagem é um trecho do quadrinho de Ellen Forney no qual a quadrinista relata uma sessão com sua psiquiatra. A transposição para a cena, feita por Victor Cláudio e Michelangelo Paulino, está registrada na segunda imagem. Mas destaca-se aqui o registro feito pela atriz Nathália Gonçalves sobre a interpretação do trecho dos quadrinhos para o palco, por meio do que ela traz uma interessante reflexão sobre a posição dos elementos da cena no espaço, das diferentes possibilidades de leitura de colocar duas pessoas sentadas uma frente à outra na cena ou, no mesmo momento da narrativa, posicionar os atores de frente para a plateia, travando ainda o mesmo diálogo. Nas palavras de Nathália, “a leitura que dá é que estão (sentadas de frente para a plateia) conversando, mas isoladas nos seus universos”.

Pode-se relacionar a formulação de reflexão da participante Nathália sobre esse novo contato com os quadrinhos com a noção de teatralidade, como proposta por Josette Féral (2013). Féral afirma que definir o que seria teatralidade é uma iniciativa que requer uma demanda contínua, sobretudo porque a noção de teatralidade se alargou, saiu do teatro e contaminou outras instâncias artísticas, do cotidiano, da política. De acordo com a autora, um dos motivos para a expansão da teatralidade foi quando, no século XX, o texto teatral começa a perder o lugar de centralidade na cena e o teatro começa a buscar outras fontes de dramaturgia na dança, nas artes visuais, e na vida real. As fronteiras entre as linguagens começam a se enfraquecer e obras mais híbridas começam a surgir. A teatralidade está muitas vezes na intenção do espectador que observa um ato

cotidiano ou mesmo um espaço e reconhece ali um estado teatral. O “entre” o espaço ficcional e espaço real é chamado por Féral de “espaço de clivagem”.

Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, é um *processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Esse espaço resulta de um ato consciente tanto do próprio *performer* (no sentido amplo do termo: ator, encenador, cenógrafo, iluminador, e também arquiteto) – e esse é o sentido dos dois primeiros exemplos –, quanto do espectador, cujo olhar cria uma clivagem espacial de onde surge a ilusão; olhar dirigido, sem distinção, a eventos, comportamentos, corpos, objetos, espaço cotidiano e também ficcional¹¹⁶.

Nas palavras de Sílvia Fernandes sobre a formulação de Féral: “é comum que a teatralidade nasça das operações reunidas de criação e recepção”¹¹⁷. O papel fundamental que Féral dá ao espectador na construção da teatralidade vai ao encontro de um pensamento de aprendizagem do teatro que vê como intrínsecos os papéis de ver e fazer, de espectador e de atuante para a apropriação da linguagem teatral pelos participantes do processo. A participante Nathália se apropriou de modos de fazer teatrais distintos ao perceber os diferentes sentidos que há nas posições variadas de duas cadeiras no espaço.

Segundo Féral, pode-se encarar a teatralidade não apenas como uma propriedade, mas como um processo que indica sujeitos em processo¹¹⁸. Neste sentido, o próprio espaço do encontro, a instauração da intencionalidade de se fazer teatro seria já o início para a busca da teatralidade na medida em que se encaminham os participantes para que sejam os sujeitos em processo citados por Féral. Esse olhar da autora mostrou-se de grande valia para o processo artístico-pedagógico aqui descrito, pois a pesquisa não se propunha a experimentos no campo da linguagem, mas formulações pedagógicas, olhando os participantes como seres em processo. O encaminhamento a partir da reflexão descrita acima foi de estimular uma “intencionalidade” de teatro a partir da leitura dos quadrinhos. Foi escolhido então um procedimento pedagógico criado pelo pesquisador teatral brasileiro Antonio Januzelli

¹¹⁶ FÉRAL, Josette. “A Teatralidade: Em Busca da Especificidade da Linguagem Teatral”. In FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 86.

¹¹⁷ FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010 p. 123.

¹¹⁸ FÉRAL, Josette. op.cit. p. 87.

(2009), mais precisamente o chamado “laboratório de chegada”: a preparação feita pelo participante do processo teatral para iniciar o trabalho. Nas palavras de Januzelli, seria o “momento de aquecer/desaquecer/incandescer”¹¹⁹, de se colocar disponível como um todo para a criação e percepção das materialidades cênicas. No desejo de aguçar o estado presente e astucioso, como bem demonstrado pelo olhar de Nathália, o conceito de “laboratório de chegada” foi instaurado em todos os encontros: chegar no local de ensaio era tão importante quanto estar no local de ensaio.

Os tipos de “sarjeta”

A fim de aprofundar as possibilidades de poéticas do espaço que surgiram do primeiro estudo sobre as “sarjetas”, o coletivo voltou-se novamente para a teoria de Scott McCloud. O autor estabelece que há diversas categorias de transição de quadrinhos, cada qual trabalhando de uma maneira distinta a relação espaço e tempo. A fim de continuar a pesquisa prática, selecionaram-se quatro das categorias propostas por McCloud, que foram apresentadas aos participantes¹²⁰:

-ação para ação: a categoria mais popular entre os quadrinhos. Trata-se de apresentar a progressão de uma ação, do começo para a sua finalização.

Imagem 20: sarjeta “ação para ação”

Fonte: SOUZA, Mauricio de. *Tirinhas Turma da Mônica*. Encontrado no endereço <http://turmadamonica.uol.com.br/tirinhas/>

¹¹⁹ JANUZELLI, Antonio Dias. “O Caminho do Homem ao Ator e o Retorno”. *Revista Olhares da Escola Superior de Artes Célia Helena*, no.1, 2009, p. 33.

¹²⁰ MCCLOUD, Scott. Ibidem. p. 70-73.

A primeira categoria dialogava com o trabalho corporal anterior feito a partir da máscara, ao trazer desejos de precisão do gesto e do movimento para concretizar a transição da narrativa dos quadrinhos para o palco. Entende-se aqui movimento e gesto a partir das definições de Patrice Pavis (1999): movimento como uma primeira abordagem que “reagrupa a maioria das questões sobre o corpo, como postura, atitudes gestuais e deslocamento” ¹²¹ e gesto como um movimento “voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação” ¹²².

Estabeleceu-se que cada quadro de uma HQ equivalia a um gesto a ser feito pelo participante na transposição para a cena. A continuidade dos gestos é que traria a leitura da história dos quadrinhos. A limpeza do gesto é a condição para que ocorra uma melhor leitura do que ele expressa. Uma nova ferramenta foi incluída nesta parte da pesquisa: um boneco de madeira de uma das participantes, daqueles geralmente utilizados como modelos para desenhos de figuras humanas, surgiu no processo como referência ao universo pictórico dos quadrinhos.

Um jogo foi então proposto: um participante criava uma posição para o boneco e os outros reproduziam esta pose. Após essa primeira etapa, os jogadores/atores eram autônomos para então movimentarem seus corpos tendo como referência a estrutura plástica do boneco. Sobre este recorte, apresenta-se o registro da participante Nathalia Gonçalves:

Ao olhar desenhos em quadrinhos, nota-se a simplicidade do movimento desenhado. É interessante pensar que, ao trabalhar o corpo para trazer intenções semelhantes, temos que desconstruir a sutileza com a qual habitualmente usamos nos movimentos e trazer a simplicidade do gesto de forma mais rápida, maior e mais precisa, como são nos quadrinhos, para o fácil entendimento do leitor sobre a imagem. ¹²³

¹²¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva. 1996. p. 252.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Depoimento por escrito ao autor. Julho de 2016.

Imagem 21: registro da participante Nathália Gonçalves

Fonte: o autor

O registro acima mostra a continuidade do jogo: os participantes enumeravam cada movimento por ele realizado, definindo com isso a estrutura da ação realizada. Cada número seria uma ação dentro de um quadro. A numeração ajudava o participante a pensar a sequência dos gestos de forma clara e plástica.

Das experimentações dentro da categoria de “sarjeta” ação para ação, estabeleceu-se um objetivo no grupo em construir uma dramaturgia cênica sem falas, na qual apenas o corpo seria o instrumento de diálogo entre os participantes e deles com o público. Retomamos aqui com Pavis, a fim de esclarecer o conceito de dramaturgia cênica: um conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização foi levada a fazer. “A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar a realização cênica” ¹²⁴. Essa escolha se colocava como um primeiro desafio atravessado pelo grupo que, até o momento de sua trajetória artística, construiu espetáculos calcados na fala. O ator Michelangelo Paulino trouxe uma reflexão interessante sobre a proposta.

De princípio eu não achei que iríamos conseguir fazer isso. Quero dizer, não usar falas. Estava relutante quanto a isso. Iria sugerir que em algum momento nós as usaríamos. Mas depois de ver a beleza que é transformar seu corpo em frase, suas ações em imagens e tirar fotografias com sua mente eu topei esse desafio (será que ele é assim de fato?). Ver que estamos caminhando finalmente a um lugar para

¹²⁴ PAVIS, Patrice. op.cit. p. 115.

onde queremos. Perceber que estamos construindo nosso chão e poder pisar nele sem me preocupar se ele vai quebrar é fantástico ¹²⁵.

A ideia de transformar “corpo em frase” é uma imagem interessante para se abordar a dramaturgia corporal que a transposição à cena da categoria de sarjeta “ação para ação” nos trouxe. Cada gesto como uma parte de uma frase a ser escrita visualmente. Esse ponto da pesquisa foi um início de abandono do uso da máscara para a criação cênica. Ela se mostrou um dispositivo potente de apresentação dos signos corporais, porém o grupo já se sentia disposto a experimentar o silêncio e a escrita pelas ações, sem a necessidade da máscara neutra.

-Momento a momento: quando se demonstra pouca mudança na transição entre um quadro e outro, permitindo uma leitura de dilatação do tempo da narrativa.

Imagem 22: exemplo de momento a momento

Fonte: MOORE, A.; BOLLAND, B.; HIGGINS, J.; *Batman- A Piada Mortal*. Editora Abril, 1a. edição, 1988.

Os quadrinhos aqui narram o aumento da intensidade de uma chuva caindo no chão à noite. Apresenta-se a passagem do tempo da cena com o espaço das poças d’água aumentando de um quadro para outro. A sarjeta momento a momento traz, em sua

¹²⁵ Depoimento escrito ao autor. Julho de 2016.

estrutura, um jogo com a ideia de tempo, podendo o quadrinista dilatar uma ação ou etapa específica em sua narrativa. Will Eisner denomina como *timing* essa capacidade de moldar o tempo dentro dos quadrinhos:

A habilidade de expressar o tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa compreensão da dimensão humana que nos torna capazes de conhecer e compartilhar emocionalmente a surpresa, o terror, o humor e todo o âmbito da experiência humana. Nesse teatro da nossa compreensão, o narrador gráfico exercita sua arte. No cerne do uso sequencial de imagens com o intuito de representar o tempo está a comunidade da sua expressão. Mas, para expressar o “timing”, que é o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornam-se um elemento fundamental.¹²⁶

Imagem 23: exemplo de timing por Will Eisner

Fonte: EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 25.

Relaciona-se aqui a habilidade de um quadrinista em expressar o tempo, como colocado por Eisner, com a figura do encenador moderno e contemporâneo que reconfigura na cena a passagem do tempo. O tempo dilatado nos espetáculos de Bob Wilson ou as elipses temporais nos trabalhos de Angélica Lidell e Robert Lepage são exemplos da poeticidade do tempo na cena atual. O “timing” das HQs mostra-se uma boa porta de entrada para este olhar do tempo na cena.

¹²⁶ EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes. 2012. p. 26.

-cena a cena: trata-se de transições significativas de tempo e/ou espaço na narrativa, mas dentro de um mesmo tema.

Imagem 24: exemplo de sarjeta cena a cena

Fonte: FORNEY, Ellen. Ibidem.

Nesta categoria de sarjeta, o trabalho prático de transposição da HQs para a cena trouxe materialidades com uma dramaturgia recortada no tempo e no espaço a partir do seguinte jogo: criar uma página de quadrinhos “vazios” no palco, com fitas demarcando os quadros no chão.

Imagem 25: jogo “página de HQ como planta baixa”

Fonte: o autor

Na foto acima, os participantes propuseram a seguinte cena: um assassino, uma vítima e uma testemunha. Num primeiro momento, eles criaram a situação de uma maneira cronológica, representando o espaço de uma maneira mais próxima do real. A indicação dada foi de que cada ação ocorrida na cena acontecesse em um quadro. Após o primeiro momento, a proposta foi executar a mesma narrativa, mas escolhendo outros quadros do espaço, a fim de construir a cena de uma maneira fragmentada.

Imagem 26: fragmentação do tempo e espaço da cena

Fonte: o autor

Nessa mesma categoria, a cena de um jogo de beisebol feita pelos participantes foi fragmentada espacialmente entre as ações do arremessador, do rebatedor e do espectador, como podemos ver na próxima foto.

Imagem 27: jogo de beisebol

Fonte: o autor

Quanto ao espaço, surge como portador de teatralidade porque o sujeito percebe nele relações, uma encenação do especular. Essa importância do espaço parece fundamental a toda teatralidade, já que a passagem do literário ao teatral sempre se funda, prioritariamente, sobre um trabalho espacial.¹²⁷

O trecho acima de Féral encontra-se em conexão com os caminhos desta pesquisa, ao considerar a disposição das imagens dos quadrinhos como essa literalidade portadora de teatralidade a ser transposta para um espaço cênico. A criação teatral, quando oriunda de um material com o da HQ, faz com que o participante do processo, ao se debruçar em possibilidades de encenar a estrutura em quadros da obra para a cena, reflita sobre a espacialidade necessária a dar conta desta estrutura.

O trabalho com sarjeta “cena a cena” ganhou novos rumos quando o grupo deu conta de uma particularidade na estrutura do teatro do CEU Sapopemba, local de nossos

¹²⁷ FÉRAL, Josette. op.cit. p. 109.

encontros: o fundo do palco é composto de pilastras desmontáveis e móveis que proporcionam diversas criações dentro do espaço cênico:

Imagem 28: pilastras do CEU Sapopemba

Fonte: o autor

Aos olhos do coletivo, essa disposição da foto acima trazia semelhanças com uma página de quadrinho. As pilastras poderiam tanto funcionar como um quadro, como também poderiam ser a “sarjeta” de um espaço para outro. Mais um jogo foi então estabelecido: criar imagens corporais utilizando o formato dessas estruturas como quadrinho. “Enquadrar” o gesto dentro daquele espaço possibilitava aos participantes uma sensação estética próxima do que seria o *cartum* dentro do quadrinho.

Imagem 29: O gesto “dentro” da pilastra

Fonte: o autor

O próximo passo foi considerar as pilastras como “sarjetas” das cenas: uma brincadeira entre o que era visível aos olhos do espectador e o que ficava invisível atrás da pilastra/sarjeta. Os jogadores, então, deveriam construir uma narrativa corporal a partir dessa ideia de visível/invisível, atravessando o espaço da cena.

Imagem 30: as pilastras como sarjetas

Fonte: o autor

Essa disposição do espaço proporcionava aos participantes que fragmentassem o tempo/espço da narrativa a partir da passagem de uma pilastra para outra. A imagem anterior é um registro da cena criada por eles, na qual um bandido comete o roubo de algum objeto pesado e é perseguido por um policial. A cena se fragmentava no espaço das pilares/sarjetas: na imagem da esquerda, o bandido puxava o objeto pesado, enquanto o policial perseguindo o bandido se encontrava na cena do centro, e a cena da esquerda era o bandido fugindo do policial.

A trajetória do trabalho até aquele momento, de se partir da expressividade corporal dos participantes para jogos de criação com o espaço, criava ressonâncias com uma fala de Maria Lúcia Pupo (2015): a autora nos traz que, a partir do momento que se percebe o corpo do ator como a fonte de criação do espaço cênico, começa-se a relativizar ideias de “espaço adequado”. “É ele, jogador, quem ocupa, modifica, e, no limite, cria a área de representação” ¹²⁸. A partir disso, a encenação tem como caminho a possibilidade de remeter a um espaço, ao invés de tentar reproduzi-lo. Pensando pedagogicamente, é possível, nas palavras de Pupo, “gerar situações nas quais se aprende que a dimensão espacial não pode ser concebida como adereço da

¹²⁸ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O lúdico e a construção do sentido. *Para Alimentar o Desejo de Teatro*. São Paulo. Hucitec, 2015. p. 28.

representação. O jogador adquire a consciência de que o espaço é constituído por signos que conformam e estruturam o sentido daquilo que se faz na área da representação”¹²⁹. Sentia-se no coletivo que, após os jogos com as pilastras do palco, as materialidades criadas tomariam um rumo significativo, bem distinto das criadas anteriormente, pois o espaço agora era reconhecido como potência criadora, como se verá na apresentação da última sarjeta estudada:

- **aspecto para aspecto:** os quadrinhos reproduzem um mesmo espaço e as transições trabalham a ideia de um “olhar migratório” sobre este, estabelecendo uma atmosfera do lugar.

Imagem 31: o olhar “migratório” entre as sarjetas

Fonte: GAIMAN, N.; RUSSEL, P.G. Coraline. Editora Rocco- Jovens Leitores, 2008. p.2.

¹²⁹ Ibidem. p. 30.

Imagem 32: registro da participante Nathalia Gonçalves

Fonte: o autor

A relação do processo com esse tipo de “sarjeta” deu-se, de início, nas experimentações do espaço dividido por fitas crepes coladas no chão, como demonstra o registro da participante Nathália Gonçalves. A percepção da participante é de que a leitura do espectador passa pelo modo como a cena trabalha o espaço, o tempo e ação apresentados (e é interessante como a questão espaço/ tempo será de fundamental importância para a criação do espetáculo feito a partir deste processo). O olhar para a “sarjeta aspecto para aspecto” ganhou novos rumos quando se trabalhou em cima de outra característica do teatro do CEU: as pilastras do teatro possuem o lado de dentro compartimentado em espaços menores. Ao utilizarmos esses compartimentos, uma nova proposta dramatúrgica surge no espaço, muita próxima da sarjeta “aspecto a aspecto”. Com cada jogador em seu espaço específico, as cenas elaboradas por eles davam conta de universos distintos, mas próximos, separados apenas por uma parede/sarjeta. O coletivo denominou de “edifício” essa estrutura espacial e a partir dessa denominação, uma narrativa foi criada sobre a relação de vizinhos de um mesmo prédio.

Imagem 33: os compartimentos das pilastras

Fonte: o autor

As ações construídas dentro da estrutura/narrativa “edifício” eram formadas de correlações entre as pequenas ações feitas por cada participante em seu quadrado. Cada participante trouxe propostas dramatúrgicas que se adequassem ao espaço e à cena. Essas tinham como característica um olhar “panorâmico” para a cena, muito em vista da potência de criação apresentada pelo espaço, muito pela já familiaridade com o conceito de “sarjeta”. As principais propostas foram:

- movimentos e ações repetitivas e idênticas feitas pelos participantes em cada quadrado, algo próximo de uma coreografia construída no espaço. Exemplo: bater num mosquito pousado no corpo, coçar-se, preparar-se para dormir;

- ação feita por um participante vira um dispositivo para reações dos outros. Exemplo: a fumaça de um cigarro que incomoda os outros inquilinos, a batida rítmica com o pé que proporciona uma construção rítmica entre todos os moradores do edifício.

Tanto essa última categoria de sarjeta, quanto a de “cena a cena” foram acessos para uma maior expansão da visão dos participantes sobre a passagem da linguagem dos quadrinhos para o palco. A participante Jeniffer Viana relata que a assimilação do processo veio quando ela associou o modo de narrar dos quadrinhos com outra linguagem, a do cinema:

Como dar espaço para a imaginação em um palco, ao vivo e sem efeitos espaciais? As sarjetas ficaram mais claras para mim vistas por imagens ou cenas de filme.¹³⁰

A associação é válida se considerarmos que as HQs surgiram no final do século XIX, muito próxima da criação do cinema. O brasileiro especialista em quadrinhos, Álvaro Moya (1974) relaciona o surgimento quase simultâneo destas duas linguagens às transformações ocorridas nas artes com a revolução industrial do século XIX. “As coordenadas características do estabelecimento da sociedade de consumo criaram as condições para o aparecimento do cinema e das HQs”¹³¹. Tanto o cinema quanto os quadrinhos fazem do uso de imagens justapostas para transmitir a ideia de movimento (assim como, para a sociedade de consumo, a questão da imagem é central). Ambas as linguagens obtiveram uma interferência semelhante da revolução industrial: o diálogo com o grande público, pois são obras que podem ser reproduzidas em larga escala.

O trabalho de criação com o corpo continuou a ser um norte e foco importante para os participantes do processo. Passou-se da percepção das potências simbólicas do gesto, descobertas pelo “efeito-máscara”, para o enfrentamento dessas descobertas no espaço da cena, onde o risco e os limites do corpo aparecem nas reflexões feitas pelo grupo:

Fiquei um pouco inseguro de início conforme entramos em cada espaço daquela enorme caixa dividida em três quadrados pequenos, na minha cabeça iria limitar muito nossos movimentos no espaço... ainda tenho essa sensação, porém também suspeitava que era proposital do processo, tanto para nos fazer usar nosso corpo de uma forma na qual não estávamos acostumados e não sabíamos até onde nosso corpo vai como imagem.¹³²

A suspeita do participante Victor Cláudio, da associação do corpo com uma imagem cênica é lida aqui como sua assimilação do olhar estético proposto ao processo. De acordo com Victor, sua individualidade corporal dá lugar a uma construção cênica coletiva feita a partir da relação do grupo com os exercícios de máscara e, após, com o

¹³⁰ Depoimento escrito ao autor. Novembro de 2016.

¹³¹ MOYA, Álvaro de. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 15.

¹³² Victor Cláudio. Depoimento escrito ao autor. Novembro de 2016.

espaço proposto pelas pilastras do teatro. Um reconhecimento dele de uma dramaturgia que diz respeito à corporeidade do ator (o corpo do ator como construtor de imagens cênicas).

Fica muito nítida a precisão de uma ação na cena quando se explora os movimentos das articulações. É cênico e deixa uma imagem limpa que facilita a leitura para o público sem nem utilizar falas. Senti que o exercício de inspirar e expirar e criar uma nova imagem cabe perfeitamente quando usamos a sarjeta. É o tempo que temos para nos desconstruir e recriar. Tornou-se um auxílio para a construção de um novo corpo, uma nova imagem. Mas é desafiador quando precisa dessa troca da expressão corporal em cena, junto com a interação do público. Com a prática desse exercício, vejo que é possível alcançar um ritmo interessante, como um jogo de ação e reação, que deixa mais rica essa forma de interação entre os atores e, atores com o público.¹³³

Aqui, a fala da participante Jennifer Viana é uma relação da criação a partir do conceito de “sarjeta” dos quadrinhos, com um exercício proposto sempre ao início dos trabalhos: os participantes necessitam inspirar, traduzindo essa ação orgânica em movimentos com as articulações, principalmente as que ligam as vértebras da coluna e, após expirar, pausam em uma imagem construída com o corpo. Essa ação se repetirá algumas vezes, sempre buscando a desconstrução da imagem anterior pela inspiração e a construção de uma nova imagem após a respiração. Essa dinâmica de construções contínuas de imagens corporais relacionava-se com o trabalho dramático a partir das “sarjetas”, pois estimulava os participantes a darem conta de mudanças espaço-temporais das narrativas surgidas no processo, utilizando apenas imagens e ações corporais. Jennifer nos traz que essa leitura pelo espectador se dará com uma “limpeza” do gesto. Aqui retoma-se o reconhecimento da construção estética, também reconhecida por Victor, do corpo que cria imagens. A essa percepção, Jennifer soma a do recorte do olhar do público sobre a cena. Como exposto pela participante, esse olhar é uma pista de como o processo trouxe questões nunca antes trabalhadas pelo grupo.

¹³³ Jennifer Viana. Depoimento escrito ao autor. Novembro de 2016.

2.3. Narrativa em quadros

A pesquisa do elemento “sarjeta” dos quadrinhos trouxe à tona cenas feitas a partir do espaço, esboços de narrativas que não possuíam necessariamente uma ligação linear no que diz respeito à fábula, mas possuíam uma unidade surgida do diálogo com a cenografia.

De acordo feito no início do processo a partir de um desejo dos participantes, estabeleceu-se que a materialidade da pesquisa seria apresentada ao público do CEU Sapopemba no momento final do processo. Isso nos trouxe a necessidade de buscar algo que organizasse cenicamente o material criado até o momento. Em uma primeira ideia, um quadrinho seria adaptado na íntegra para a cena, sendo o fio condutor da narrativa. A obra escolhida pelo grupo, naquele momento, foi *Coraline*, do escritor Neil Gaiman, com ilustrações de P. Craig Russel, que conta a história de uma menina que se muda, junto com seus pais, para uma nova casa. Explorando os grandes cômodos de seu novo lar, a personagem principal acha uma porta que dá para outra realidade: a mesma casa agora é habitada por uma nova versão de seus pais: extremamente amorosos, com garras nas mãos e botões de roupa no lugar dos olhos. Seus pais alternativos usam de artifícios para tentar captura-la, mas a garota tem por objetivo escapar desse outro mundo.

O universo de *Coraline* trazia temas e sensações apreciados pelo grupo: solidão, família, morte, melancolia. Porém, se no início o objetivo era uma adaptação da obra para o palco, isso transformou-se durante o processo a partir do desejo de criar uma dramaturgia própria, devido à interferência das pesquisas sobre a “sarjeta” dos quadrinhos transposta para o espaço da cena. Os temas encontrados em *Coraline* se mostraram mais apetitosos que a fábula em si e por isso se consolidou que as materialidades ali criadas orbitariam sobre os temas da solidão, conflitos familiares e orfandade.

Até aquele momento, havia-se trabalhado de duas maneiras distintas o espaço do palco do CEU: os pilares espalhados em paralelo na área da cena e o espaço “edifício” dos pilares juntos e virados com suas divisórias voltadas para o público. Cada formato disponibilizava a criação de uma materialidade cênica, autônoma no que diz respeito à narrativa proposta. Foi-se então estabelecendo essa divisão de narrativas do espaço por “atos”, que eram dois até aquele momento do processo:

Ato I - a cena construída nos pilares em paralelo transformou-se na narrativa de uma filha visitando o túmulo dos pais até, numa repentina mudança de espaço-tempo, ela se perceber numa outra realidade onde seus pais ainda estavam vivos. A mudança do espaço “cemitério” para o “utópico” se dava pela transformação corporal que os participantes propunham na transição de um pilar ao outro. Era a narrativa mais próxima da antiga ideia de se adaptar *Coraline*.

Imagem 34: Ato I - Jeniffer Viana e Nathália Gonçalves.

Fonte: Márcio Rodrigues da Silva e Shaiene Assis Del Papa

Ato II - a cena do espaço “edifício” girava em torno das relações entre vizinhos de um mesmo prédio. As ações cotidianas dos moradores como fumar, ouvir música ou o barulho de um despertador invadiam o espaço dos outros moradores, causando registros cômicos na narrativa.

Imagens 35 e 36: Cenas do Ato II

Fonte: o autor

O tema da solidão e o protagonismo de uma figura feminina encontravam-se em ambas as cenas. Mas isso, além da criação a partir do espaço, era o único indício de conexão entre uma cena e outra. Optou-se por manter a criação cênica dessa maneira, até a sua finalização, o que nos permite fazer aqui uma associação daquele momento do processo com a teoria proposta por Jean-Pierre Sarrazac a respeito do “entrelaçado de temas” da dramaturgia contemporânea com a figura que Sarrazac denomina como “escritor-rapsodo”:

O escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originalmente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir.¹³⁴

Pode-se tomar a liberdade de usar o trecho acima como uma tradução de todo o processo com os quadrinhos até aquele momento: num primeiro momento, o foco estava na “escrita do detalhe”, ou seja, na ação corporal, na limpeza do gesto da imagem dos quadrinhos para a cena. A seguir, a junção das ações não ocorreu de forma orgânica ou cronológica, mas numa costura no espaço que, de certa maneira, ressaltava a força das ações dentro da narrativa e, conseqüentemente, a sua teatralidade. Com isso, ficou decidido que a obra a ser apresentada seria composta de atos distintos, independentes, mas que dialogariam entre si. Não caberia mais ao processo buscar associações lineares entre os atos, estabelecer continuidade fabular entre um e outro.

Houve receio dos participantes do grupo de uma possível aversão do público que, temiam, talvez pudesse não compreender a fragmentação da obra. Nesse sentido, sentiam-se mais confortáveis e confiantes em algumas cenas e desconfiados da leitura de outras. A proposta então foi de utilizar de tal desconforto como espaço para experimentação de descobertas, de outros caminhos possíveis. Traça-se aqui um paralelo com as experiências pedagógicas feitas por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2005) na relação de texto literário e jogo teatral. A pesquisadora destaca que, ao propor

¹³⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama- Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Editora Campo das Letras. Portugal. 2002. p.55.

um jogo em que textos de origens diversas seriam jogados em cena a partir de um sentido estipulado previamente pelos jogadores, o desconforto inicial em se construir uma colagem também é a porta de entrada para experimentações mais ousadas.

Num primeiro momento, a descontinuidade do suporte linguístico a ser inserido numa totalidade pode provocar algum desconforto. É esse mesmo desconforto, no entanto, que impulsiona o participante a levar mais longe a experimentação física das relações entre o que se diz e o que se faz dentro do jogo teatral.¹³⁵

O encaminhamento do coletivo deu-se então no sentido de verticalizar essa experiência com fragmentos dramatúrgicos, levar mais longe esse estranhamento de criação cênica no qual a cena não possui linearidade espacial e temporal. Encontrou-se então um quadrinho que trabalhava a partir dessa lógica e que serviu para a criação do terceiro ato deste experimento cênico.

Here, de Richard McGuire, é considerado um exemplo do que seria um quadrinho “experimental”. Conta a história sobre um lugar delimitado em alguma região do planeta e seus habitantes, que lá estiveram durante a passagem dos séculos. A estrutura de *Here* não busca uma linearidade, mas sim algo próximo de uma “colcha de retalhos” em forma de quadrinhos. Cada quadro de *Here* corresponde a um ano específico e dentro dele há uma ação ocorrida naquele ano no local. Os quadros são justapostos, as “sarjetas” criadas nesta estética proporcionam um olhar caleidoscópico sobre aquele lugar, uma viagem pelo tempo e pelas transformações do espaço.

¹³⁵ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o mediterrâneo e o atlântico, uma aventura teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2005.p. 97.

Imagem 37: trechos de *Here*

Fonte: McGUIRE, Richard. *Here*. Penguin UK, 2015.

Here contém em sua estrutura um dispositivo interessante a se pensar como veículo de construção para uma cena teatral. As passagens simultâneas de tempo e espaço ocorridas em seus quadros mostravam-se um terreno fértil para se criar uma narrativa fragmentada no palco, um quebra-cabeça cênico a ser montado pelo espectador.

Antes de apresentar o quadrinho aos participantes, um exercício foi proposto: construir uma figura a partir de uma parte do seu corpo que ficaria em destaque na cena (bacia, ombros, cabeça). Após a construção dessa figura, os participantes deveriam

estabelecer estados emocionais para estas figuras (raiva, paixão, felicidade), caminhando por uma trajetória que iria de um pilar do cenário a outro. Depois, os participantes deveriam estabelecer relações entre as figuras, propondo construções dramáticas. Alguns vestígios da narrativa da HQ *Coraline* ainda ecoavam na sala de ensaio: a figura de uma personagem feminina solitária, o tema da morte, narrativa de universos paralelos, orfandade. Por meio desses vestígios dramáticos criados no exercício, estabeleceu-se a proposta de criar uma narrativa cronológica, que atravessasse décadas e agrupasse todo este material. Ao final do encontro, apresentou-se o quadrinho *Here* aos participantes e a proposta de construir algo semelhante em cena, embaralhar esta narrativa recém-apresentada no espaço e no tempo.

Precisava-se então encontrar qual seria o caminho para essa transposição cênica fragmentada. Imbuiu-se cada participante de desenvolver cronologicamente aquela história apresentada, de um modo que ela percorresse cinco décadas, onde em cada dezena de anos haveria um momento marcante desta narrativa. Abaixo encontra-se a transcrição da proposta de cada participante:

DÉCADA	Participante 1	Participante 2	Participante 3	Participante 4
0	Casal de jovens apaixonados	Pais se conhecem	Pais se conhecem	Pais se conhecem
10	Mulher grávida, manchas de sangue	Irmão nasce, irmã com seis anos	Mulher mexendo em álbum, homem chega	Mulher grávida
20	Mãe rejeita a filha	Pais morrem	Reforma da casa	Pai morre
30	Morte do pai	Menina sozinha no apartamento	Homem vendo contas. Mulher grávida	Mãe rejeita a filha
40	Mãe rejeita a filha		Pai debilitado	
50	Vender a casa			Vende-se

Após a comparação entre todas as propostas, o coletivo fechou a seguinte estrutura narrativa única:

- DÉCADA 0: pais se conhecem
- DÉCADA 1: mãe grávida
- DÉCADA 2: pais e filha se mudam para uma casa
- DÉCADA 3: pai adoece
- DÉCADA 4: pai morre
- DÉCADA 5: mãe e filha se mudam de casa

A figura da casa, presença marcante no quadrinho *Here*, foi transposta para a cena também como signo da passagem do tempo. Na narrativa criada pelo coletivo, a casa possui uma macieira que é plantada no início da fábula e que vai crescendo durante as décadas, até dar frutos. Outro recurso para mostrar a passagem do tempo é a placa de aluga-se que é colocada na cena quando a filha e a mãe entregam a casa (década 5) e retirada quando os pais a alugam (década 1).

Imagem 38 e 39: registros da participante Nathalia Gonçalves

1 (1960) Pais se conhecem / Filha colocando casa // alugar (2010)

2 (1970) Victor varrendo folhas da árvore (velha) // Mãe e pai grande

3 (1980) Filha fazendo a mudança de partida // Pai fazendo a de chegada (1990)

4 (1980) Victor colhendo maçã (todos comem) // Pai doente (ação "aleatória") (1990)

5 (2000) Mãe e filha (examina olho) // Filha examinando sorincha // Pai morto // Filha pequena vê // Victor ajuda (todos saem) (2000)

6 (2000) Cenas de Melancolia // Filha pequena, mãe e Victor indo ao velório (2000)

7 (1970) Pai novo tirando foto // Filha grande olhando foto // Mãe africana (2010)

8 (2010) Victor recebe chave da filha grande (2010) *Fim dedicado*

9 (1970) Pai novo aluga casa com Victor // Mãe nova comemora com Pai (1970)

10 (1970) Pais sentam e tocam ukulele // Victor planta árvore. (1970)

Fim

Fonte: o autor

As imagens acima foram “mapas-mundis” feitos pela participante Nathália Gonçalves sobre a cena criada. A noção de “mapa-mundi” utilizada aqui vem do procedimento proposto por Antonio Januzelli em seus Laboratórios Dramáticos do Ator: um inventário de tudo o que já foi criado por um artista ou coletivo num processo teatral. “Aquilo que nos possibilita a visão do todo num único lance”¹³⁶. Neste mapa estão contidos todos os momentos da narrativa e onde eles se encontram no espaço cênico proposto. Percebe-se a influência do quadrinho *Here* na execução desta última imagem feita por Nathália e o quanto desta fragmentação espaço/temporal dos quadrinhos foi transposta para a cena. Abaixo, algumas fotos que captaram esta criação rapsódica:

Imagens 40 e 41: No espaço ao fundo do palco, os pais se conhecem (DÉCADA 0) enquanto, no espaço mais à frente, a filha coloca a placa de “aluga-se” (DÉCADA 5).

¹³⁶ JANUZELLI, Antonio. *O Caminho do Homem ao Ator e o Retorno*. Revista Olhares da Escola Superior de Artes Célia Helena, no.1, 2009, p. 33.

Imagem 40 e 41

Fonte: o autor

Imagens 42 e 43: a filha guarda brinquedos da infância na caixa da mudança (DÉCADA 5). Após sua saída de cena, o pai desembulha a caixa da mudança, a mesma caixa da cena anterior, para a casa nova (DÉCADA 2).

Imagens 42 e 43

Fonte: o autor

Imagem 44: a morte do pai (DÉCADA 4) e a filha olhando-se no espelho (DÉCADA 5)

Imagem 44

Fonte: o autor

Imagem 45: pai ao fundo, doente (DÉCADA 3); dono da casa, à esquerda, com as chaves da casa (DÉCADA 1); filha com as chaves da casa (DÉCADA 5); mãe arrumando a mudança para a casa (DÉCADA 2).

Fonte: o autor

A nova narrativa tornou-se o próprio Ato III do espetáculo, formalizado para a apresentação ao público. Batizado pelo participante Michelangelo Paulino de *Tebaida* (de acordo com o dicionário, Tebaida significa “sf: solidão, retiro”), cada ato levou o título de uma das partes da definição do dicionário: “Substantivo feminino”, “Solidão” e “Retiro”.

Imagens 46 e 47: Flyer de Tebaida

Fonte: Nathália Gonçalves

2.4. Um reconhecimento artístico dos quadrinhos

Em um primeiro olhar, pode-se afirmar que o processo relatado neste capítulo exemplifica o propósito apresentado no Capítulo 1 de rejeitar a expressão pejorativa de “cultura de massa”. A experiência aqui relatada trouxe contrapontos para um senso comum, difundido em discussões sobre cultura e arte, de que obras da cultura *pop* possuem pouca variedade estética. Não se pode deixar de reconhecer que muitas obras oriundas da indústria cultural já tiveram o reconhecimento de seu “valor estético” por parte da crítica de arte. Nas palavras de Umberto Eco (2011):

Pode haver produtos da cultura de massa destinados a serem fruídos por um vastíssimo público, que apresentam características de originalidade estrutural tais e tamanha capacidade de superarem os limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão inseridos, que nos permitam julgá-los como obras de arte dotadas de absoluta validade (é o caso, ao que parece, das histórias em

quadrinhos como os *Peanuts*, de Charles M. Schulz¹³⁷, ou do *jazz* nascido como mercadoria de consumo, e até como ‘música gastronômica’ nas casas de tolerância de Nova Orleans).¹³⁸

Pode-se incluir mais nomes a essa lista de obras *pop* “validadas” como obras de arte. Só na linguagem das HQS, podemos citar o argentino Quino (criador de *Mafalda*), a brasileira Laerte, Art Spiegelman (criador de *Maus*), Enrique Gonzalez e Robert Crump. No cinema, Quentin Tarantino e Tim Burton há muito saíram da esfera dos filmes considerados apenas entretenimento, mostrando-nos propostas de ousadia no que diz respeito à forma e ao conteúdo. Na música, os supracitados Beatles é o exemplo mais óbvio. Artistas plásticos como Mathew Barney, Michel Gondry se aventuram na direção de videoclipes, que se tornou um estilo audiovisual utilizado no cinema.

A falha está em formular o problema nestes termos: ‘é bom ou mau que exista a cultura de massa?’ (mesmo porque subentende a desconfiança reacionária da ascensão das massas, e pretende por em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas, etc). Quando, na verdade, o problema é: ‘do momento que a presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecida como conjunto dos meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?’¹³⁹

De acordo com o pensador italiano, a rejeição à cultura *pop*, principalmente no que diz respeito a avaliações sobre seu valor artístico, traz em seu corpo uma rejeição velada à fatia da sociedade que se liga a tal cultura. Rejeição que reforçaria segregações sociais e econômicas já existentes.

Um pedagogo que faz do seu desconhecimento da cultura *pop* uma desculpa para a rejeição da mesma pode conduzir sua trajetória de ensino para uma segregação cultural e social, como prevista por Eco, do sujeito participante do processo. Convida-se aqui à percepção de que uma HQ do personagem *Batman* apreciada por um jovem, por exemplo, é também uma obra de arte visual, com sua forma e suas escolhas estéticas. Sua narrativa pode trazer discussões filosóficas como senso de justiça e a relação do indivíduo com a sociedade. O prazer estético que um pedagogo de arte possivelmente tem com obras “oficialmente aceitas” como tendo valor artístico é o mesmo que um

¹³⁷ Conhecido no Brasil como Snoopy.

¹³⁸ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 50.

¹³⁹ Ibidem.

jovem possa ter com uma narrativa gráfica do *Batman*. A ideia é reconhecer, nas palavras de Jacques Rancière, “uma noção de semelhança e igualdade” ¹⁴⁰. Investir no “círculo de potência” do participante, destacar a capacidade do mesmo aprender sozinho a partir da utilização de sua própria inteligência, ao invés de ressaltar o seu oposto, o círculo de impotência: “o círculo de impotência está sempre dado, ele é a própria marcha do mundo social, que se dissimula na evidente diferença entre a ignorância e a ciência” ¹⁴¹. No caso da pesquisa, entende-se que manter as desigualdades estéticas que, como já vimos, estão ligadas às desigualdades sociais, seria o círculo de impotência a ser combatido.

A contribuição aos estudos em Pedagogia do Teatro que essa pesquisa sugere consiste então em ampliar o olhar do artista-pedagogo que se depara com alguma obra *pop* no caminho de seu processo de ensino da arte. Consiste também em que o teatro possa vir a ser o objetivo no qual o pedagogo e o participante debruçarão suas inteligências estéticas.

Porém, por mais que possa ser pertinente o ponto de vista de se defender a qualidade artística da Cultura *Pop*, essa preocupação fez parte de um primeiro momento da dissertação que correspondeu ao período da pesquisa sobre quadrinhos. O próximo capítulo se debruçará sobre o diálogo que atualmente este trabalho se debruça: o quanto de ousadia e insurgência pode haver em obras feitas para consumo.

¹⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. op.cit. p. 33.

¹⁴¹ Ibidem, p. 34.

CAPÍTULO 3 - POR UM SEGUNDO MAIS FELIZ¹⁴²: IMAGENS E RESISTÊNCIAS EM CRIAÇÕES CÊNICAS A PARTIR DA MÚSICA *POP*

A música é geralmente destacada por muito dos pesquisadores e autores citados anteriormente neste trabalho como a mais representativa linguagem da estética *pop*. Não é de se estranhar, pois o próprio termo *pop* surge justamente na tentativa de definir um estilo musical vinculado à juventude da classe operária europeia, na segunda metade do século XX. Somado ao fato de que o surgimento deste estilo de música coincidiu com a popularização do rádio e da televisão como meios de comunicação – o que trouxe uma mudança radical da própria fruição musical – isso faz da canção *pop* o elemento referencial original desta cultura.

De início, parte-se da definição proposta pelo pesquisador brasileiro Thiago Soares (2015) de música *pop* para, a partir dela, apresentar uma breve trajetória histórica sobre o seu surgimento:

Compreende-se por música pop as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas músicas (*rock*, sertanejo, *pop*, *dance music*, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital e do retorno financeiro¹⁴³.

Relaciona-se aqui a expressão “indústria da música”, como colocada por Soares, com o que Leroy Ashby (2006) chama de “volta da escuta”, termo utilizado para representar a grande popularização que acometeu o formato musical canção, no início do século XX, por causa dos meios de comunicação. Nas palavras de Ashby, a popularização da música *pop* foi um dos aspectos mais significativos das amplas transformações culturais e sociais que a indústria de entretenimento causou no mundo. A fim de exemplificar essas transformações, o autor cita um fato histórico ocorrido em 1919: pela primeira vez uma música se tornava sucesso antes de aparecer como partitura. “Mary”, uma música dançante da empresa Victor Company, vendeu 300 mil

¹⁴² Verso da canção “Mais Feliz”, de Adriana Calcanhotto.

¹⁴³ SOARES, Thiago. “Percursos para estudos sobre música pop”. In: *Cultura Pop*. op.cit. p. 21.

cópias em três meses¹⁴⁴. Com isso, a relação com a música mudava drasticamente, pois o papel de escutar uma música ganhava uma relevância maior do que o de criar ou reproduzir uma música. Pode-se dizer que a tecnologia é a grande responsável por essa mudança estética, pois o aumento do número de microfones fabricados e os avanços nas técnicas de reprodução sonora contribuíram nessa transformação.

Mas por que a “volta” da escuta? Devido ao fato de que ouvir uma música passa a ser, a partir deste momento histórico retratado, muita mais uma ação privada do que uma ação pública, pois a invenção do rádio traz ao ouvinte a possibilidade de conhecer uma maior variedade de estilos musicais. Umberto Eco (2001) traz mais contribuições sobre o período citado ao dizer que os meios audiovisuais se estabeleceram como instrumentos de ampliação do conhecimento musical, trazendo ritmos variados aos lares do grande público, propondo um aprofundamento de conhecimento de repertórios diversos. Ao mesmo tempo, esta enorme quantidade musical que surge aos ouvintes pelo rádio faz com que a música se torne muitas vezes um “complemento sonoro de atividades caseiras”, diminuindo uma audição mais apurada¹⁴⁵.

3.1. Música *pop*: desejos juvenis e o consumo

No Capítulo 1 desta dissertação, relata-se o surgimento de uma cultura juvenil na Europa e nos Estados Unidos durante a segunda metade do século XX. Cultura na qual os jovens dessas regiões do globo ditavam seus próprios costumes, moda e gêneros musicais. Sobre esse último item, é preciso destacar o surgimento das emissoras de rádio FM como fator importante para a consolidação da Cultura *Pop*. FM significa *frequency modulation* (modulação em frequência), criada por volta de 1920 com o intuito inicial reduzir o barulho estático das transmissões. Para isso, as ondas seriam maiores e de menor alcance, ao contrário das anteriormente usadas ondas AMs (*amplitude modulation*: modulação em amplitude) que são de menor frequência e maior alcance. Ashby nos traz que o surgimento das ondas FM catapultou, por volta dos anos 1960, a criação nos Estados Unidos de rádios locais urbanas e emergentes mais voltadas às músicas feitas em suas próprias regiões metropolitanas¹⁴⁶. Ou seja, um estilo de

¹⁴⁴ ASHBY, Leroy. Op.cit. p. 210.

¹⁴⁵ ECO, Umberto. op. cit. p. 310.

¹⁴⁶ ASHBY, Leroy. op. cit. p. 379.

música *pop* criado e escutado basicamente por jovens. Soma-se a isso o fato de os locutores dessas novas rádios possuírem um estilo mais livre: “desdenhavam do *script*, decidindo pelo impulso do momento qual seria próxima música”. Chamados por Ashby de *deejay*, os locutores das rádios FM seriam os precursores dos chamados *DJs*, os responsáveis por selecionar e executar as músicas de discotecas e boates¹⁴⁷.

Ainda nas palavras de Ashby, o surgimento das emissoras de rádio está intrinsicamente ligado à relação da música com o mercado. O autor exemplifica isso dizendo que, por volta da década de 20 do século XX, o entretenimento patrocinado se tornara a espinha dorsal da programação das rádios. Muitas empresas começaram a tentar associar seus produtos a músicos e orquestras. A primeira rede de rádio – a National Broadcasting Company (NBC) – surgiu em 1926 devido à crescente importância dos patrocinadores¹⁴⁸. Em outro extremo, as novas tecnologias que permitiram a gravação e cópias de músicas levaram ao decreto da primeira lei de direito autoral, na década de 10 do século XX, nos EUA, protegendo os compositores de suas músicas serem reproduzidas sem autorização. Só os proprietários da canção poderiam autorizar sua reprodução e distribuição. A música se tornava a partir disso um produto de consumo, podendo ser vendida ou comprada no mercado¹⁴⁹. Chambers (1996), ao destacar a relação música e mercado nos EUA, traz que a disputa por direitos autorais entre a Tin Pan Alley (uma grande organização de compositores nova-iorquinos do começo do século XX) e as rádios nos anos 40 fez com que as emissoras buscassem “novos sons” que não fossem controlados pela empresa. Foi a partir disso que a *black music*, anteriormente considerada um estilo marginal, tornou-se o primeiro estilo de música a ganhar divulgação a partir das rádios. A invenção da fita-cassete, na década de 40, ajudou na “ruptura de um controle centralizado do gosto e da música popular”, possibilitando que uma canção fosse regravaada, editada de forma mais barata. Assim, artistas com poucos recursos, como eram os primeiros compositores da *black music*, puderam gravar seus sons¹⁵⁰.

O surgimento das rádios, somado à intervenção do mercado, trouxe a característica atual da música *pop* de não ser apenas um estilo, mas uma intersecção de

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 214

¹⁴⁹ SHUKER, Roy. op.cit. p. 95.

¹⁵⁰ CHAMBERS, Iain. op.cit. p. 154.

vários gêneros musicais. O diálogo entre esses pode se dar por meio do intuito das rádios e grandes empresas da indústria fonográfica de querer abarcar todos os nichos culturais juvenis (o *hip-hop*, o *rock*, o *k-pop* etc). Entende-se que a indústria fonográfica também se apropria de estilos considerados num primeiro momento como “marginais”, reformulando-os em seus discursos e imagens com o objetivo de transformá-los em produtos de venda. Um bom exemplo desta prática está na origem do *rock’n’roll*, surgido da difusão citada anteriormente da *black music* e do *rhythm’n’blues* negro pelas emissoras de rádio “em busca de maior audiência, predominantemente branca, e quando os artistas brancos começaram a regravar canções de *rhythm’n’blues* negro”¹⁵¹.

O surgimento, nos anos 50, da televisão também se coloca como fator decisivo da construção da linguagem da música *pop*: nascida juntamente com o início do *rock’n’roll* nos EUA e Europa, esse veículo aproveitou-se do apelo comercial que o emergente mercado cultural jovem apresentava. “A televisão ajudou a popularizar a nova música e a fixar a imagem de diversos artistas – particularmente Elvis Presley – como jovens ícones”¹⁵². Em um primeiro momento, a relação música *pop* e televisão dava-se por meio da proliferação de shows musicais pelos programas de TV. Os Beatles apresentando-se no programa de variedades *The Ed Sullivan Show* é um bom exemplo desse início: era a primeira apresentação ao vivo da banda nos EUA, proporcionando recordes de audiência para o programa. O segundo momento da relação música *pop* e televisão ocorreu na criação de programas específicos para a divulgação dos artistas *pop*, como *Ready Steady Go!* e *Top of the Pops*¹⁵³. Por fim, um terceiro e significativo momento foi o surgimento do *videoclipe* (a associação de canção com imagens) e de canais de TV específicos para sua circulação como a MTV.

Portanto, consumir uma canção *pop* atualmente se dá por diversas vias: pela compra da mesma, pela visualização do *clipe*, pela execução da rádio, presença em shows, participação em *fandons* (novo termo para os antigos fã-clubes). A garantia da divulgação em grande escala de uma canção *pop* dá-se por sua boa classificação em uma “parada de sucessos”: “classificação de lançamentos atuais, baseada em vendas e

¹⁵¹ SHUKER, Roy. op.cit. p. 247.

¹⁵² Ibidem. p. 275.

¹⁵³ Ibidem. 276.

execuções em mídias diversas – geralmente circunscrita a um período equivalente a uma semana – de um álbum ou canção”¹⁵⁴.

3.1.2. A canção que se contempla

Chegamos aqui na última característica da música *pop* importante para a pesquisa: a sua relação intrínseca com a imagem. Um músico *pop* não é apenas a sua música, mas o modo como ambos se apresentam. A relação do ouvinte com a música *pop* acontece também por uma relação com sua imagem, seja pelo *videoclipe*, por performances ao vivo do artista ou pelas imagens veiculadas à época de lançamentos de músicas novas. A questão fundamental que nos interessa, portanto, está no teor dessa imagem da música *pop*: quando este tipo de música alcança a linguagem audiovisual da televisão, sua relação com audiência, popularidade e sucesso se fortalece. A imagem da música *pop* seria a imagem do sucesso capitalista: padronizada e clichê.

Utiliza-se aqui o conceito de “imagem clichê” como proposto por Ricardo Fabbrini (2016): “nada escondem, tudo dão a ver”. São redundantes, nascidas da transformação de qualquer item, objeto, emoção, sensação ou experiência em mercadoria de fácil assimilação e consumo¹⁵⁵. O conceito de “imagem clichê”, em um diálogo de Fabbrini com autores como Baudrillard e Deleuze, possui afinidades com definições de outros autores que se debruçaram sobre esse assunto na contemporaneidade como, por exemplo, o conceito de “pastiche”, conforme proposto por Fredric Jameson (1985): uma imagem que se refere à outra sem profundidade, uma imitação vazia “de estilos mortos, uma fala feita através de máscaras de um museu imaginário¹⁵⁶”. No pastiche, o que é secundário na construção da imagem acaba ganhando um caráter dominante, reduzindo o que é signo ao significante. Segundo Jameson, o pastiche opera dentro de um “hedonismo estético extravagante” próprio do atual capitalismo: volátil e especulativo¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Ibidem. p. 208.

¹⁵⁵ FABBRINI, Ricardo N. “Imagem e Enigma”, In *Viso: Cadernos de estética aplicada - Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense*, V. X. no. 19 – jul-dez/2016. p. 246

¹⁵⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos, CEBRAP. São Paulo, 1985. p. 19

¹⁵⁷ Ibidem. p. 15

É importante ressaltar que esse tipo de imagem contemporânea, sendo ela denominada de pastiche, clichê ou vazia, não a torna necessariamente banal ou inofensiva. A fim de ressaltar o poder das tais imagens vazias, parte-se de mais uma definição, dessa vez proposta por Jean Baudrillard (1981): o simulacro. Baudrillard conceitua simulacro como um tipo de imagem que se refere a “simulações”, a representações do real que alteram a própria realidade, negando-a. Uma imagem de um mundo sem falhas, transparente, mais viva que o próprio mundo real. Imagens “assassinas do real, assassinas do próprio modelo” ¹⁵⁸.

Aproveita-se aqui para também rever uma crítica comum feita sobre a cultura e música *pop*, que consiste em considerá-las artisticamente devido a uma pretensa simplicidade e ingenuidade. Porém, entende-se que tanto a música *pop*, como a imagem vinculada a ela, está longe de ser pobre de conteúdo. Arrisca-se, inclusive, a fazer outro paralelo para repensar a música *pop*, novamente com Adorno (1996): no ensaio “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, o filósofo pondera sobre a complexidade da música oriunda da indústria cultural, discorrendo sobre a complexidade dos arranjos e dos intervalos rítmicos do *jazz*, a música popular da época de Adorno.

O autor critica a grande perícia dos músicos de *jazz* em padronizar a música para que essa se encaixe às exigências dos monopólios culturais¹⁵⁹. Soma-se a isso ao que Adorno chama de “regressão da audição” ¹⁶⁰, que para ele consiste na incapacidade do grande público de avaliar o que lhe está sendo oferecido, de diferenciar uma música da outra em meio à quantidade abundante que lhe é oferecida. Com isso, seu estado de escuta é o da distração e o ouvinte se “deixaria enganar”, engajando-se psicologicamente neste estado de distração. Para o autor, nessa contradição de passividade perante a música e no engajamento no seu gosto e estilo é que muitas vezes o ouvinte desse tipo de música adquiriria uma “fúria destrutiva, canalizada não apenas em quem critica seus ídolos, mas por vezes a si próprios” ¹⁶¹.

Dentro desse panorama estético e ideológico da música *pop*, a questão que fica é de como trabalhar artisticamente um material como esse: popular e de enorme empatia

¹⁵⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio D'Água, Lisboa, 1981. p.13.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradução de Luiz João Baraúna. *Coleção “Os Pensadores”*. São Paulo: Círculo Do Livro, 1996. p. 81.

¹⁶⁰ Ibidem. p. 89.

¹⁶¹ Ibidem. p. 101.

com o público jovem, ao mesmo tempo em que suas obras trabalham a partir de simulacros e imagens *clichês*, velando muitas vezes discursos neoliberais de culto ao consumo desenfreado. A fim de trazer luzes para essa questão complexa, dialoga-se novamente com o pensamento de Ricardo Fabbrini que propõe “uma imagem que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério - ou recuo” ¹⁶², que resiste, pois possui um conteúdo que está para além dela própria, uma imagem ausente na própria imagem.

Sobre essa problemática, parece-nos interessante também evocar o conceito apresentado por Jacques Rancière (2012), que classifica um estilo de imagem como “pensativa” (um “objeto de pensamento” que contém “a tensão entre vários modos de representação” ¹⁶³). Rancière e Fabbrini elencam artistas que trabalham a partir da chave da “imagem enigma ou pensativa”, como o fotógrafo cego Evgen Bavcar e a fotógrafa de retratos Rineke Dijkstra. Adiciona-se aqui a fotógrafa Barbara Wagner, cuja obra opera a partir do “corpo popular e suas estratégias de subversão e visibilidade entre os campos da cultura *pop* e da tradição” ¹⁶⁴. De modo geral, as obras desses artistas operam uma espécie de resistência à hegemonia da imagem *clichê*. Seriam como vagalumes, aqui recorrendo à metáfora criada pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman (2011), que resistem “à luz feroz dos grandes projetores dos estádios de futebol, dos palcos de televisão e dos shows políticos” ¹⁶⁵, ou seja, resistem à luz incandescente do capitalismo espetacular. Em uma sociedade capitalista como a nossa, essas obras, por escolha dos autores ou por inadequação, assim como os vagalumes acabam por se fazer “tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir os seus sinais” ¹⁶⁶.

A própria música *pop* possui suas imagens de resistência ao capitalismo: o *rap* e o *funk*, vindos dos movimentos de autoafirmação das culturas minoritárias (negros, LGBTTs e mulheres) nascidos nos anos 60, são estilos musicais *pops* que conseguem, pela interpretação de alguns artistas dos gêneros, ser um recuo, construir uma crítica ao capital (um bom exemplo desse diferencial é a cantora de funk nacional Linn da Quebrada, sobre quem se comentará mais adiante). Instauram simbolicamente lugares

¹⁶² FABBRINI, Ricardo. op. cit. p. 248.

¹⁶³ RANCIÈRE, Jacques. “A imagem pensativa”. *O Espectador Emancipado*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2012. p. 110.

¹⁶⁴ Site da artista. barbarawagner.com.br/BARBARA-WAGNER.

¹⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17.

¹⁶⁶ Ibidem.

de resistência na tela total esmagadora de sujeitos, uma espécie de sobrevivência ou, como diz Didi-Huberman, algo que não promete uma ressurreição ou uma “nova grande luz”, mas sim que afirma que nenhuma destruição é absoluta e que não há a necessidade da “revelação final” que trará a nossa liberdade¹⁶⁷.

Contudo, é bom frisar o quanto essas imagens de resistência conseguem efetuar uma crítica contundente ao capitalismo quando elas próprias pertencem, dialogam ou são atravessadas pelo campo da “tela total”, como é o caso da música *pop*. A noção de “tela total” é aqui utilizada como o conceito proposto por Baudrillard (2005), que se refere à ação das telas (televisão, cinema, computador e celular) sobre o espectador que, ao não conseguir mais distinguir entre o real e o virtual, acaba imerso numa interatividade digital¹⁶⁸. Em outras palavras, o que se propõe refletir é sobre o quanto é possível haver resistência ao capital estando dentro da cultura *pop*?

Douglas Kellner (2001) apresenta que mesmo o *rap*, de início uma cultura de resistência contra a supremacia e opressão branca, pode ser cooptado pela cultura do consumo. O autor relata que, nos anos 90, as produções mais radicais nesse estilo eram geralmente as mais vendidas e consumidas por um público adolescente, branco e do sexo masculino, ao ponto da MTV estadunidense lançar uma publicação de *rap* chamada *Vibe*, “cujo anúncio transformava o rap num fetiche consumista para *yuppies* e jovens em geral”¹⁶⁹. Apesar das questões levantadas por Kellner terem mais de vinte anos (um período relativamente longo quando se fala de cultura *pop*), elas possuem uma atualidade quando se pensa nos diálogos existentes entre as culturas de resistência, como é o caso da cultura negra ou a LGBTT, com a cultura *pop*. Um bom exemplo da atualidade na fala de Kellner está em sua afirmação sobre uso que o *rap* estadunidense faz, em suas letras, de figuras históricas e políticas como Martin Luther King e Malcom X. Se, por um lado, há uma importância inegável em apresentar essas figuras históricas, assim como nessa atitude do *rap* em se colocar dentro da tradição negra radical, por outro lado há a transformação das mesmas figuras em imagens de fácil consumo, reduzindo suas ações políticas a clichês e *slogans* impressos em camisetas¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Ibidem. p. 53.

¹⁶⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 130.

¹⁶⁹ KELLNER, Douglas. op. cit. p. 248.

¹⁷⁰ Ibidem. p. 249.

Os processos artísticos relatados no capítulo presente atravessaram justamente a questão, trabalhando a partir de temas como gênero e sexualidade e tendo a música *pop* como ferramenta de criação. A escolha de relatar por ordem cronológica três processos distintos deu-se justamente porque os mesmos fizeram parte de uma trajetória de amadurecimento das reflexões suscitadas por esta pesquisa. Os primeiros experimentos no CEU Lajeado em Guaianases foram o estopim para se pensar a criação do grupo de trabalho “Vocacional Lacração”, cujas obras apresentadas acabaram por influenciar a criação da coreografia *Playlist 43:04*, sobre o que falaremos mais adiante.

3.2. Diálogos entre a música *pop*, gênero e sexualidade: os jovens artistas cênicos do bairro de Guaianases

Relatam-se aqui alguns procedimentos orientados e presenciados durante oito meses ao longo do ano de 2016, como parte das atividades vinculadas ao Programa Vocacional Teatro, nos CEUs Lajeado e Jambeiro, localizados no bairro de Guaianases. A orientação ocorria predominantemente no CEU Lajeado, com alguns encontros esporádicos pelo no CEU Jambeiro. A turma de participantes era composta de vinte jovens, entre catorze e dezoito anos, que transitavam pelos dois equipamentos culturais. Desde o início do processo, a turma colocou como necessidade abordar temas como sexualidade, gênero e raça a partir do que denominavam “performances”. Compreendeu-se o desejo de realizar performances à época levando em conta o fato deles terem vindo de experiências na linguagem de artes visuais (processos a partir de instalações e vivências em espaços públicos) ocorridas em anos passados do Vocacional naquele CEU, e tinham o desejo de trazer essas vivências para o teatro. Atualmente, entende-se a ideia de performance, como desejada pelos vocacionados de Guaianases, a partir da concepção de Eleonora Fabião (2008): um evento que relaciona corpo, estética e política através de ações, buscando desmecanizar o agente histórico com o seu contexto.

A autora também se utiliza, para definir *performers*, da expressão “complicadores culturais”¹⁷¹, termo adequado para as ações dos vocacionados de

¹⁷¹ FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea*. Revista Sala Preta, USP, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

Guaianases, naquele coletivo que se colocava a cada semana em risco, experimentando possibilidades novas de execução de cenas, de *performances*, ou mesmo do próprio Vocacional (questionavam as durações dos encontros, a necessidade de se apreciar todos os encontros em roda, ou mesmo de ter um encontro). Não praticavam a “complicação cultural” de modo consciente, porém acabavam questionando, durante os oito meses de processo, aspectos tradicionais de um encontro artístico-pedagógico regido pela linguagem teatral: questionavam a função da roda final de conversa, da apreciação das cenas ou mesmo o uso integral das três horas de encontro.

Se, inicialmente, o coletivo transmitia uma sensação de resistência ao trabalho, aos poucos foi possível perceber que o espaço criativo construído por aqueles jovens era extremamente potente, por reconfigurar alguns fundamentos que esta pesquisa utilizava sobre o assunto da aprendizagem teatral. Vale-se aqui de um olhar para a juventude frequentadora do Vocacional como proposto por Cláudia Alves Fabiano (2010) que, ao considerar como associada a uma ideia composta de imagens contraditórias e de versões que foram mudando ao longo da História, entende o fenômeno juvenil como uma condição, um lugar que contém o perigo, a esperança, o paradigma do desejável ¹⁷². “Excluída que foi dos processos políticos e públicos, vive à beira do sistema, procurando incluir-se” ¹⁷³. Esse aspecto da condição do jovem, somado às mudanças ocorridas no conceito de núcleo familiar, as necessidades da faixa etária em questão (principalmente na população periférica) assumir uma maturidade e responsabilidades antecipadas, de entrar precocemente no mercado de trabalho, faz com que muitas vezes a juventude seja “o lugar da exacerbação, da fúria, que tanto vira arte, quanto massacre” ¹⁷⁴. Para a autora, o Vocacional seria uma política pública que pensa juventude por meio da constituição de coletivos críticos e organizados que “podem olhar para a própria condição juvenil, a partir de seu lugar de origem, da sua morada” ¹⁷⁵. A contestação que pairava entre o coletivo de Guaianases seria então essa fúria transposta em arte, um olhar inconformado para as condições impostas pelo espaço, pela família ou pela sociedade.

A música era uma presença constante dentro daquele coletivo de jovens: estavam sempre munidos de uma caixa de som e colocavam canções *pop*, geralmente

¹⁷² FABIANO, Cláudia Alves. op.cit. p. 98

¹⁷³ Ibidem. p. 99.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem. p. 102.

funk nacional ou *pop* estadunidense e inglês, para tocar antes, durante e depois dos encontros, com o intuito de dançar e cantar. Vestiam camisetas com artistas *pop* estampados. Consumiam músicas estadunidenses, mas não tinham o conhecimento da língua inglesa. Partindo dessas características, estabeleceu-se com a turma um processo criativo a partir de canções. Abaixo, alguns dos primeiros procedimentos pensados e trabalhados:

- Grupo de participantes, todos de olhos fechados. A proposta é de que todos ouçam uma música em língua estrangeira que será tocada, focando em sua sonoridade, imaginando quais seriam as imagens correspondentes à música (Beyoncé e Lana Del Rey foram algumas das artistas cujas canções foram utilizadas nesse primeiro momento). Após a audição, os participantes relatam as imagens que vieram às suas mentes enquanto ouviam a canção. Pede-se que construam cenas a partir dessas imagens. Após a criação e apreciação das cenas, a tradução da canção é apresentada aos participantes. Propõem-se equivalências entre a tradução morfológica e a tradução poética. Não se dá muito espaço para a literalidade, mas sim para as relações metafóricas. Reformulam-se algumas passagens das cenas, agrupando-as em um único trecho a fim de reforçar as relações metafóricas que surgem dessa colagem. A cena é reapresentada com a música de fundo. Uma variante do mesmo exercício consistiu em não se construir uma cena única coesa, mas tentar estabelecer uma colagem entre as cenas, uma construção rapsódica, próxima à linguagem de um videoclipe.

- Escolhe-se previamente um videoclipe nacional em que há uma grande variável de símbolos entre a letra da canção, o ritmo e a imagem. O clipe escolhido foi “O que sobrou do céu” da banda brasileira O Rappa. Mostrou-se primeiramente aos participantes a letra da canção, buscando-se interpretações do texto:

*Faltou luz, mas era dia, o sol invadiu a sala
Fez da TV um espelho refletindo o que a gente esquecia
O som das crianças brincando nas ruas
Como se fosse um quintal
A cerveja gelada na esquina
Como se espantasse o mal
O chá pra curar esta azia
Um bom chá pra curar esta azia
Todas as ciências de baixa tecnologia
Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina
Pra gente ver entre os prédios e nós
Pra gente ver o que sobrou do céu.*¹⁷⁶

Os versos “um chá pra curar essa azia” e “pra gente ver o que sobrou do céu” trazem uma leitura de melancolia ou pessimismo no eu lírico da canção. Já os versos “refletindo o que a gente esquecia”, “escondidas nas nuvens da rotina”, “pra gente ver entre os prédios e nós” deu a entender ao grupo de participantes que a canção fala sobre um casal em crise na relação.

Estimulou-se os participantes a tentarem imaginar qual é o ritmo da canção. Após algumas hipóteses levantadas (“romântico”, “brega”), apresentou-se a gravação original, um ritmo animado, próximo do estilo *pop-rock*. Por último, a versão do videoclipe foi mostrada: o casal da canção foi retratado como um sequestrador e seu refém, ressaltando a diferença socioeconômica entre os dois. Na roda de conversa, foi levantado sobre as possibilidades de traduções de uma canção (só existe um tipo de casal? Ou de rotina? Por que se resalta aquilo que está fora da casa, como a cerveja e as crianças?). O procedimento foi o estopim para se pensar construção de cenas a partir de canções nacionais que não buscassem reproduzir a literalidade das letras, mas sim que se baseassem na convergência entre som, letra e imagem, operação próxima da estética do videoclipe. “O êxito estético de certos videoclipes é firmado, afinal, justamente no apuro que alcançam no tipo fundamental de *convergência* no formato, a associação de base entre canção e imagem – pedra de toque do vídeo musical”¹⁷⁷.

De acordo com Thiago Soares (2012), o termo “videoclipe” surgiu nos anos 80, com um sufixo que traz um significado de “recorte” (de jornal ou revista), “pinça”,

¹⁷⁶ YUKA, Marcelo. “O que sobrou do céu”. In: *O Rappa – Lado B, Lado A*. Rio de Janeiro: Warner Music Group, 1999. Faixa 4.

¹⁷⁷ BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009, p. 62.

“delineando uma primeira característica dessas produções, que é a noção de recorte, pinça ou grampo”¹⁷⁸. Em sua tese, Rodrigo Ribeiro Barreto (2003) destaca a influência da *videoarte* para o nascimento do videoclipe, no que diz respeito aos procedimentos técnicos e experimentações artísticas: “sobreposições, alterações de cores, colagens, dissoluções, incrustações e demais efeitos videográficos” seriam as contribuições que os *videomakers* trouxeram para “o vocabulário renovado da divulgação e performance musical na televisão”¹⁷⁹. Cineastas como Michel Gondry, Spike Jonze, Jonas Akerlund, David Fincher e o artista plástico brasileiro Gringo Cardia são exemplos de artistas que experimentaram e criaram potentes obras na linguagem. Roy Shuker (1999) ressalta que o videoclipe é tanto um produto industrial e comercial como uma forma cultural¹⁸⁰. Funcionando como uma peça promocional de artistas da música, o videoclipe estimularia a procura e a venda de canções e influenciaria na parada de sucessos. A princípio, o destaque aqui seria o aspecto cultural e estético do *videoclipe* que nas palavras de Shuker, seria “um artefato cultural do pós-modernismo”¹⁸¹.

Para o mesmo autor, essas criações seriam um diálogo entre três campos, o textual, o sonoro e o visual. Isso abre múltiplas possibilidades de análise comparativas da canção entre sua versão musical, verbal e visual. Sílvio Anaz (2012) traz mais contribuições às características estéticas do videoclipe:

Uma imagem pode alterar os sentidos gerados em uma interpretação baseada no plano lítero-musical original. Assim, o imaginário de uma determinada canção pode ganhar ou perder elementos simbólicos em função da narrativa imagética apresentada no videoclipe.¹⁸²

As palavras de Anaz já contemplavam as primeiras experiências com canções feitas a partir do videoclipe de O Rappa, citado anteriormente. A partir dessa variável entre som, palavra e imagem, há um caminho que se percebe fértil para construção cênica.

¹⁷⁸ SOARES, Thiago. *Videoclipe: O Elogio da Desarmonia*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012, p. 33.

¹⁷⁹ BARRETO, Rodrigo Ribeiro. op. cit. p. 24.

¹⁸⁰ SHUKER, Roy. op. cit. p. 290.

¹⁸¹ Ibidem. p. 289.

¹⁸² ANAZ, Sílvio Antônio Luiz. “Perdas e ganhos da poética da canção popular na linguagem do videoclipe”. *Boitatá – Revista de Literatura Oral*, Londrina, n. 14, p. 82-94, ago-dez 2012, p. 83.

- Criar um videoclipe para uma música. Uma canção é apresentada aos participantes para que eles criem um videoclipe cênico. Apresentou-se ao grupo a canção “Maria da Vila Matilde”, da cantora Elza Soares:

*Cadê meu celular?
Eu vou ligar pro 180
Vou entregar teu nome
E explicar meu endereço
Aqui você não entra mais
Eu digo que não te conheço
E jogo água fervendo
Se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix guix guix guix
Eu quero ver
Você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim.* ¹⁸³

Elza Soares, com sessenta anos de carreira, é uma artista que ainda pode ser considerada *pop*. “Falo para o jovem, tenha ele oito ou oitenta anos”, disse em uma entrevista recente¹⁸⁴. A cantora declara que seu público jovem é majoritariamente negro: “eu tenho uma relação muito boa com esse público (o jovem negro), ela já vem vindo desde o Do Cócix até o Pescoço (seu álbum anterior). Tenho uma relação muito boa com essa garotada e agora, então, está falando mais alto”¹⁸⁵. Na conversa com a turma sobre a canção, levantaram-se reflexões sobre violência doméstica, como várias mulheres sofrem desse mal cotidianamente, no Brasil. A proposta direcionada aos vocacionados foi construir um videoclipe cênico a partir dessa interpretação da música de Soares, conforme feita pelos participantes. A cena construída pela turma de Guaianases apropriou-se da linguagem fragmentada do videoclipe para mostrar a quantidade de mulheres que sofrem de violência doméstica no país: um coro de mulheres dentre as quais a cada vez uma participante entrava no palco, com uma cadeira

¹⁸³ GERMANO, Douglas. “Maria da Vila Matilde”. In: *Elza Soares – A Mulher do Fim do Mundo*. São Paulo, Circus. 2015. Faixa 3.

¹⁸⁴ Diário de Pernambuco. Entrevista com Elza Soares. Maio de 2018. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/05/28/internas_viver,753456/falo-para-o-jovem-tenha-ele-8-ou-80-anos-diz-elza-soares-ao-lancar.shtml

¹⁸⁵ Brasil de Fato. Entrevista com Elza Soares. Maio de 2016. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/20/estou-aqui-como-exemplo-para-quem-nao-tem-coragem-de-lutar-diz-elza-soares/>

na mão. Após a entrada de todas, estabelecia-se uma formação espacial em diagonal, com todas sentadas da mesma maneira.

Imagem 48: Cena a partir da canção de Elza Soares

Fonte: o autor

Um participante do gênero masculino aparecia no palco e batia na participante da frente, ação a qual todas as outras reagiam da mesma maneira, e que continuava repetidamente até todas caírem no chão. Elas se arrastavam até a primeira “agredida”, juntando-se e gritando em coro “denuncia!”. Outros participantes apareciam e levavam o agressor preso.

A música é um samba de ritmo bem marcado de atmosfera alegre, acompanhado da voz potente de Elza. Entretanto, a cena debruçava-se na tristeza e desesperança da mulher agredida, com as ações acontecendo de modo lento e sem dramaticidade. Com isso, a sobreposição da cena com a canção trazia novas leituras tanto para uma como para a outra. Abaixo, Camila Michelangelo, uma das atuantes da cena, aponta como a recorrência da ação convergia com a canção de Elza Soares:

Após ouvirmos a música a gente começou a discutir formas de violência, e o quanto elas eram agressivas (psicológicas, físicas, etc).

Chegamos num acordo que a física seria mais visível em cena, porém a gente queria dar voz à música, como ela concede voz às mulheres, ou seja, um final de luta. A imagem com todas as mulheres no palco a princípio foi pra caber todo mundo na cena (rsrsrs), mas no primeiro ensaio alguém levou a fala "olha parece que tá acontecendo com todo mundo" foi aí que pensamos justamente nessa representação da violência que acontece em um grande número e ao mesmo tempo, tornando a ensaiar a cena com os movimentos da agressão marcados, para que então todas as meninas seguissem e sentissem a mesma dor, no final era basicamente a união entre essas mulheres mostrando que se uma sente dor todas nós sentimos também, se uma morre todas nós morremos também e se uma ganha força é porque todas nós nos juntamos pra então existir essa força ¹⁸⁶.

Destaca-se do depoimento a fala “dar voz à música como ela concede voz às mulheres”, como uma reflexão da prática canção/imagem presente no momento do processo. Dar voz a uma canção no sentido de dar uma “outra voz”, uma outra perspectiva. A cena salientou a existência da seguinte imagem “escondida” na música: a personagem feminina presente em *Maria da Vila Matilde* surgiria de uma relação coletiva feminina, de uma sororidade entre mulheres que sofrem esse tipo de violência. A voz da cena, representada pela coralidade das atrizes, transmutar-se-ia na voz do eu-lírico, presente na canção de Elza Soares.

Na cena, a linguagem do videoclipe se fazia presente em dois aspectos: na fragmentação, contida na multiplicidade da personagem que apanha e na recorrência da ação de apanhar. A recorrência é um traço de estilo muito presente nos videoclipes e, sobretudo, de acordo com Rodrigo Ribeiro Barreto, é um mecanismo de experimentação artística que o caracteriza ¹⁸⁷. Pode-se citar, como exemplos, *Star Guitar*, do duo Chemical Brothers, dirigido por Michel Gondry: na tela, somente a janela de um trem em movimento, com a paisagem passando de modo rápido. A recorrência está presente justamente na relação que se estabelece entre a paisagem da janela com o ritmo e entrada de instrumentos da canção ¹⁸⁸. Ou a passagem do espaço cotidiano para o “espaço de filme musical”, no clipe *It's oh so quiet*, da cantora Bjork, dirigido por Spike Jonze ¹⁸⁹. Na cena a partir de *Maria da Vila Matilde*, a recorrência do gesto violento trazia a cena uma força e estética fortes para o espectador, fazendo ecos com

¹⁸⁶ Depoimento para o autor via o aplicativo Whats App.

¹⁸⁷ BARRETO, Rodrigo Ribeiro. op. cit., p. 61.

¹⁸⁸ GONDY, Michel. *Star Guitar*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0S43IwBF0uM>

¹⁸⁹ JONZE, Spike. *It's oh so quiet*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htobTBICvUU>

procedimentos de repetição encontrados, por exemplo, em coreografias de Pina Bausch. Em sua análise sobre a obra da coreógrafa, Ciane Fernandes (2007) ressalta que a repetição nas coreografias de Pina é usada como “um instrumento auto-reflexivo, explorando a própria natureza repetitiva da arte dentro do Simbólico”¹⁹⁰. Repetir um gesto o esvaziaria de seu significado primeiro, e faz com que “sua ausência de significado, seu absurdo, torne-se seu significado”¹⁹¹. A ação violenta de bater numa mulher, ao ser reproduzida nas outras atrizes da cena e repetida várias vezes, esvazia uma possível leitura complacente e emocional da cena, ressaltando com a repetição o absurdo da situação. Outra análise de Fernandes sobre a repetição em Pina Bausch, que dialoga com a cena em *Guaianases*, é a do fato de que repetir está relacionado muitas vezes à disciplina e a métodos “educativos”. Usar a repetição como operador da cena promove justamente a inversão desse efeito educativo, “promovendo novas maneiras de expressar, para expor criticamente esta relação entre corpos, indivíduos e sociedade”¹⁹². O “denuncia!” gritado ao final da cena viria justamente da análise crítica que a recorrência do gesto na cena trazia para as atuantes. Finaliza-se a reflexão sobre a cena, construída a partir de *Maria da Vila Matilde*, com o depoimento da participante Denise Linz:

Era meu primeiro contato com teatro e eu ainda estava no começo de toda minha desconstrução, da saída da igreja, tentando encontrar o meu eu. Essa cena veio de encontro com a fase que eu me encontrava de me reconhecer como mulher. Apesar de ter 25 anos de idade, tenho uns três, quatro anos como mulher e três anos como preta. Cresci vendo minha mãe apanhando muito de um cara que se diz pastor até então. Quando eu percebi a cena, quando eu entrei nela, a cena já estava meio encaminhada e sugeriram de eu ficar na frente, passar por... ser meio que o reflexo todas aquelas outras mulheres. Eu prontamente aceitei porque gostei muito da linguagem que a cena foi colocada, achei uma linguagem de fácil acesso e que ficasse muito claro para todo espectador que se tratava de uma violência doméstica e de o quanto isso afetava não apenas aquela que estava apanhando, mas todos ao seu redor. Veio muito de encontro com a minha fase porque era exatamente tudo que eu sentia, quando eu vi minha mãe apanhando muitas vezes, meu primeiro instinto foi de retração, me sentir acuada também por saber que, dentro daquele espaço e ambiente machista, ia chegar minha vez, uma hora eu ia apanhar e ia ter de apanhar calada porque essa é a função da mulher. A cena vai se

¹⁹⁰ FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 58.

¹⁹¹ Ibidem,

¹⁹² Ibidem, p. 77.

repetindo com uma mulher que vai apanhando, apanhando, apanhando e isso vai se refletindo em tantas outras mulheres e, num certo momento, ela cria alguma coragem para conseguir denunciar e fazendo jus ao que a música da Elza Soares propõe. Veio muito de encontro também com a minha fase, porque justamente nessa época eu estava enfrentando meu pai e todos esses dogmas que eles colocam sobre as mulheres, esses julgamentos. Para mim foi muito prazeroso, de verdade, e contribuiu muito para minha formação e para o meu entendimento enquanto mulher. Não enquanto artista porque acho que ainda estou muito longe de receber esse título, mas enquanto mulher, enquanto alguém que já passou por aquilo e poder estar transmitindo essa mensagem de uma forma tão clara e tão didática. Porque dentro da minha concepção não tem como uma pessoa não entender aquilo que foi tratado naquela cena, não tem como. Para mim foi muito gratificante, de verdade. A escolha daquela música foi uma coisa sensacional, ainda mais vindo de quem ...Elza Soares, que já sofreu muito, acho que todo mundo sabe um pouco da sua história de relacionamentos, poder trazer isso pra dentro do palco foi bem gratificante. E eu espero realmente que as mulheres que assistiram isso tenham sentido toda essa energia, toda essa vibração e tenham se sentido motivadas a sair dessa realidade de muitas aqui no Brasil. Eu esperava alcançar as pessoas com esse trabalho. É uma cena que sempre me recordo, eu sempre que eu posso eu falo dela para as pessoas porque me marcou bastante.¹⁹³

3.2.1. Violência, glamour e fetiche: processos cênicos de uma cultura LGBTT

Em 2016, o autor desta pesquisa articulou, juntamente com outros colegas, dentro do Programa Vocacional, um grupo de trabalho que se debruçava sobre as insurgências cênicas de temática LGBTT trazidas pelos vocacionados daquele ano. Chamado de “Vocacional Lacração”¹⁹⁴, a ação iniciou-se primeiramente como um grupo de estudos sobre a cultura LGBTT, mas depois tornou-se uma ação cultural itinerante pelos equipamentos da cidade atendidos pelo Programa, realizando mostras temáticas a partir das materialidades artísticas dos vocacionados sobre o tema¹⁹⁵.

¹⁹³ Transcrição do depoimento em áudio para o autor, via o aplicativo Whats App.

¹⁹⁴ Expressão que vem da gíria gay “lacrar”. Significa “acertar”, “fazer bem feito”.

¹⁹⁵ Gostaria de ressaltar que o Programa Vocacional, citado nesta dissertação, não existe mais. O espaço de pesquisa, de criação artística e horizontalidade com os equipamentos públicos da cidade foi desmontado e descaracterizado a partir da gestão de 2017, com o Secretário Municipal de Cultura André Sturm. Não há como escrever sobre o passado do programa aqui retratado e não destacar os acontecimentos atuais pelos quais ele passa: diminuição significativa no número de artistas contratados, elitização do atendimento aos vocacionados (atualmente, o vocacionado necessita possuir um grupo ou coletivo para se inscrever no Programa, e possuir acesso a internet para se cadastrar), predomínio de hierarquização em processos antes horizontais, censura de obras dos vocacionados, entre outras mazelas. Mas a escolha de colocar a desesperança do presente numa nota de rodapé vem da vontade de exaltar o

Sente-se, neste momento, a necessidade de discorrer brevemente sobre a ideia de “cultura”, na vontade de tangenciar os motivos de se considerar aqui *pop* como uma cultura, ou mesmo do uso que se faz da expressão cultura LGBTTT. O apoio para esta empreitada serão as palavras de Teixeira Coelho (2011) sobre o assunto. Para além da conceituação mais ampla de cultura como “uma forma que caracteriza o modo de vida e uma comunidade em seu aspecto global, totalizante”¹⁹⁶, o autor acredita que a conceituação de cultura como forma deveria estar mais próxima a uma ideia de movimento, de um processo, uma atividade, contrariando um olhar sobre a cultura como estabilidade ou algo objetificado¹⁹⁷, um modo de vida estático e rígido, ou mesmo uma meta de estado mental ou de desenvolvimento espiritual a serem alcançados.

A partir deste olhar sobre cultura, Coelho propõe uma política cultural que estude o elo que une um indivíduo e uma cultura. Mas não no sentido de preservar este elo, de incentivar uma reprodução dos componentes culturais de uma cultura, mas sim de ampliar a esfera de ser do indivíduo para que, com isso, ele consiga eleger os próprios fins de sua relação com a mesma¹⁹⁸. Um “experimentar ser”, uma política cultural voltada ao desenvolvimento humano:

Ampliar a esfera do ser é melhor do que perseverar no ser. Aí está um valor cultural que não pode ser diminuído por nenhuma proposição relativista. O que se persevera no ser, no mesmo ser, no ser sempre idêntico, é acima de tudo, em termos de estruturas estruturantes, a religião (e quanto mais fundamentalista, mais o fará), o partido político (e quanto mais fundamentalista, mais totalitário, mais insistirá nessa via) e a educação (e quanto mais técnica, e mais social, mais o fará)¹⁹⁹.

Para que algo seja realmente “cultural”, o autor destaca que é necessário estar relacionado à afirmação do senso crítico. Com isso, Teixeira Coelho questiona a ênfase no sentido etimológico – normalmente evocado – de que a palavra “cultura” deriva do termo “agricultura”, no afirmando um sentido da ação humana sobre a natureza. O autor aprofunda este significado ao dizer que cultura seria “a lâmina afiada do arado que

que já foi potente e o que permanece como força em todos os artistas envolvidos descritos aqui. Sobreviveremos, mas como vagalumes.

¹⁹⁶ COELHO, Teixeira. *Dicionário de Política Cultural*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2012, p.114.

¹⁹⁷ _____. *A Cultura e Seu Contrário*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2008, p. 19.

¹⁹⁸ Ibidem. p. 22.

¹⁹⁹ Ibidem. p. 31.

penetra no campo e o revolve, pondo pra cima o que estava embaixo e vice-versa”. Ampliar a esfera do ser consiste em desenvolver sua capacidade de revolver a cultura, conseguindo “discernir de modo agudo, sutil e rápido entre uma coisa e outra”²⁰⁰.

A escolha de refletir sobre duas obras apresentadas no contexto dos procedimentos do “Vocacional Lacração” dá-se pela capacidade desses experimentos revolverem aspectos culturais LGBTTs e do *pop*. Apesar das obras não terem sido concebidas ou mesmo orientadas pelo autor desta pesquisa, com este se restringindo apenas a um acompanhamento pedagógico aos vocacionados, elas se fazem presente dada à ampliação que elas forneceram para a trajetória da presente investigação, ao trazerem à tona questionamentos que permaneceram mesmo ao final desta escrita.

Close Político de Camila Michelangelo e Pierre Batista e *Sem título, fragmentos do bananas 15*, de Bruno Costa, Mateus Araujo e Viny We, têm em comum o fato de discutirem gênero e sexualidade a partir de canções *pop*. Aspectos estéticos e sociais do *pop* são revistos ou reconfigurados no corpo das obras, levantando aspectos relevantes da temática LGBTT.

Close Político é uma vídeo-instalação que funciona como um dispositivo para o surgimento de uma performance coletiva entre os *performers* e o público. *Close* é uma gíria atual, presente na cultura gay, que significaria “aparecer”, “mostrar-se”. Em um vídeo projetado numa grande tela, os *performers* Camila Michelangelo e Pierre Batista dançam em frente a uma parede pichada. A trilha sonora do vídeo, e o que define sua duração, é a canção *Enviadescer*, um *funk* da cantora paulista Linn da Quebrada. Na parede, os pichos são de “Fora, Temer”, “Deus é Negra”, “Sejam bem viados”, “Respeite as Minas”, “O cu é lindo”. A dança realizada pelos dois é feita de costas para quem assiste, rebolando e mexendo o quadril. A letra de *Enviadescer* diz:

²⁰⁰ Ibidem. p. 36.

*Ei, psiu, você aí, macho discreto
 Chega mais, cola aqui
 Vamo bater um papo reto
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
 Eu gosto mesmo é das bixas, das que são afeminada
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
 Se tu quiser ficar comigo, boy
 Vai ter que enviadescer
 Enviadescer, enviadescer
 Ai meu Deus, o que que é isso que essas bixas tão fazendo?
 Pra todo lado que eu olho, tão todas enviadescendo
 Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não
 Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão
 Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão
 Ih, aí, as bixa ficou maluca
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca
 Tira a peruca com a bunda
 Cai com a bunda
 Tira a piroca com a bunda
 Cai, cai, cai, cai, cai com a bunda
 Enviadesci, enviadesci
 E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir
 Enviadesci, enviadesci
 Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir
 Porque antes era viado
 Agora eu sou travesti ²⁰¹.*

Imagem 49: trecho de *Close Político*

Fonte: o autor

²⁰¹ Linn Da Quebrada. “Enviadescer”. In: *Pajubá*. São Paulo: 2017. Faixa 10.

Encontra-se no vídeo vários elementos que denotam o viés político da performance *Close*: além dos dizeres, o próprio ato de pichar está relacionado à marginalidade e à subversão. A escolha de Linn da Quebrada como trilha para a performance é outro ponto forte deste aspecto: a artista define-se como "bicha, *trans*, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. *Performer* e terrorista de gênero"²⁰². Na canção *Eviadescer*, Linn defende o direito de “ser viado”, dos corpos poderem manifestar uma feminilidade expandida, independente do gênero, como uma ação libertária. Linn inclusive comenta em uma entrevista sobre a letra da música: “É um posicionamento. Tem a ver com não ser macho, com poder dar pinta, existir da forma como eu escolher. Tem a ver com ser afeminada, e ter orgulho disso. Em celebrar o feminino independente de em que corpo ele esteja localizado”²⁰³. Há dois *performers* no vídeo dos vocacionados, um de cada gênero, representando esse ato, rebolando de costas para o público (dança geralmente associada às mulheres e à sua imagem estereotipada, vendida pelo mercado), descendo e subindo seu quadril até o chão. Abaixo, um depoimento de Camila e Pierre sobre a origem do vídeo de *Close Político*:

Surgiu a partir de uma provocação com o espaço (CEU LAJEADO, sala das visuais) utilizando da linguagem do picho, e frases normalizadas em nosso cotidiano. Usamos a desocupação²⁰⁴ da sala para criar um cenário para a *vídeo-performance: Close Político*. Mesmo sendo em espaço fechado, foi censurado pela Gestão do CEU, tornando a obra apenas virtual²⁰⁵.

A performance acontece enquanto o vídeo passa: Camila e Pierre vão até o palco e fazem a mesma movimentação do vídeo, em frente à tela. Aos poucos, o público sente-se convidado a subir no palco e a dançar também. O movimento do vídeo desdobra-se e se multiplica no palco, e o que se dava apenas na representação agora materializa-se no palco e ganha corpo de multidão com a participação do público.

²⁰² Entrevista para o portal G1. Setembro de 2016.

²⁰³ Entrevista para o site “Lado B”. *O ódio disfarçado de opinião é tão culpado quanto quem mata*. Junho de 2016.

²⁰⁴ O espaço dos pichos era uma sala do CEU Lajeado reservada para a linguagem de Artes Visuais. Os vocacionados do CEU Lajeado foram advertidos pela gestão do CEU por conta das frases pichadas na sala. De acordo com Camila Michelangelo, as palavras da gestão para os vocacionados foram: “isso é um lugar frequentado por crianças e familiares. Não podemos ter essas frases que ofendem o senso comum”.

²⁰⁵ Depoimento dado via aplicativo Whats App.

Imagem 50: performance a partir do vídeo *Close Político*

Fonte: Rodrigo Munhoz

Abre-se um espaço aqui para tecer algumas considerações sobre o gênero musical de Linn da Quebrada, o *funk* nacional. Geralmente associado à violência e a uma sexualidade exacerbada, o *funk* é um estilo musical nascido e presente em abundância nas periferias das grandes metrópoles brasileiras, com destaque para o Rio de Janeiro e São Paulo. Em seu artigo “As imagens das galeras funk na imprensa”, Micael Herchmann (2000) traz uma breve contextualização histórica do funk e sua estigmatização como “música violenta”. O autor defende que a violência constantemente relacionada à música *funk* é uma interpretação quase sempre vinda do ângulo jornalístico. Herchmann chega a esse veredicto a partir de uma análise sua das reportagens da grande imprensa sobre os arrastões ocorridos na década de 90, nas praias do Rio de Janeiro. Herchmann ressalta que sua análise “não pretende afirmar que os funkeiros não sejam violentos”, mas sim repensar porque a opinião pública (no caso, a carioca) utiliza-se de falas e atitude de jovens periféricos para “inserir-los na galeria dos principais inimigos públicos da cidade”²⁰⁶.

²⁰⁶ HERCHMANN, Micael. “As imagens das galeras funk na imprensa”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHOLHAMMER, Karl Erik e HERCHMANN, Micael (Orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 164.

A relação do jovem com a música *funk* baseia-se, segundo o autor, na descoberta de que o *funk* pode vir a ser um espaço artístico onde se representa um Brasil hierárquico e violento, um espaço para o jovem expressar seu descontentamento e insatisfação social. “Assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que parecem se contrapor (ou pelo menos se colocam em tensão) a um certo paradigma da “não violência”²⁰⁷. Essa percepção foi confirmada em nossa experiência prática, emblematicamente traduzida no fato de que os versos contundentes de Linn sobre uma luta contra a ideia de masculinidade e virilidade, presentes em *Enviadescer*, reverberam em Pierre e Camila ao ponto dos dois tomarem a canção como um discurso deles, como suas vozes.

Uma das contribuições mais interessantes de Herchmann sobre a música *funk* está em sua busca de fugir de uma visão regularizadora e moralizante a respeito da violência presente no estilo. O autor evita pensar a violência como “uma situação de exceção, uma anomia, e que toma a pacificação da sociedade como fato consumado”²⁰⁸. A violência, para Herchmann, não seria um resquício de um estado de barbárie prestes a sumir, mas sim “uma prática recorrente e fundamental para a dinâmica social sempre presente em distintas sociedades e diferentes contextos”²⁰⁹. Ele defende que se olhe a violência para além do sintoma de um caos social, mas como algo capaz de gerar novas expressões e sentidos para a própria sociedade. Um primeiro passo para essa nova visão da violência seria vê-la por outro ângulo não-criminalizante e não-periférico, pois o próprio Estado seria um de seus geradores, se considerarmos os abusos cometidos por policiais, os casos de corrupção nos setores governamentais e na incapacidade desse Estado de orquestrar o bem-estar social²¹⁰.

A violência é uma das peças fundamentais no dinamismo das sociedades. É uma forma de linguagem/comunicação, estando relacionada às diferenças, à heterogeneidade presente em cada sociedade. As sociedades são em certa proporção harmonia e discórdia, associação e competição. A violência possui uma centralidade subterrânea, isto é, apesar de não ser frequentemente

²⁰⁷ Ibidem, p. 167.

²⁰⁸ Ibidem, p. 168.

²⁰⁹ Ibidem,.

²¹⁰ Ibidem, p. 169.

visível, sempre esteve presente em qualquer coletividade, pois, como lembra Webber, a luta é o fundamento de qualquer relação social²¹¹.

O *funk* então nasce como uma manifestação sociocultural que emerge dos conflitos sociais e que propaga, como forma de afirmação, um estilo de vida baseado no consumo. A violência estaria presente no *funk* como estratégia de visibilidade junto aos meios de comunicação e como recurso de expressão. Herchmann afirma que uma manifestação cultural, quando ganha um grande espaço nos veículos de comunicação, mesmo sendo em jornais e programas de TV policiais, acaba movimento os olhares do mercado para esse tipo de manifestação. No caso do *funk*, sua versão *melody* (com letras românticas e batidas menos graves) foi “o caminho para o sucesso” e a porta de entrada para uma maior aceitação do gênero pela classe média carioca, muito graças à visibilidade que o subgênero teve em programas de TV nos anos 90²¹². Pode-se também incluir aqui uma análise do *funk* atual que, quando prioriza uma “objetificação” da mulher em suas letras, também o faz em diálogo com os ditames do mercado da sociedade majoritariamente machista. Ou seja, ao mesmo tempo que é da grande mídia o papel de “criminalizar” o *funk*, é a partir dela também que o gênero ganha uma “glamourização”. A violência contida nesse estilo, geradora de sentidos de inconformidade, pode também esvaziar-se e se transformar num pastiche nesse processo de glamourização promovido pela grande mídia.

Close Político, ao trabalhar com a canção de Linn da Quebrada e transpor a ação contida na tela para a cena compartilhada com o público, opera num recuo da glamourização que a “grande tela do capital” poderia trazer, desdobrando a ação do vídeo em diversas outras ações reais no palco, e proporcionando fricções entre passado e presente, representação e realidade a partir do duplo vídeo/cena. O dispositivo para que a ação aconteça são as performances de Camila e Pierre a partir do *funk* de Linn e do vídeo. A performance abre uma “fissura” para uma realidade na qual espaços de sociabilidade dos jovens são geralmente regados a música (bailes, casas noturnas ou grupos de dança), ampliando com isso a percepção da teatralidade desses locais. O termo “fissura” vem de empréstimo, aqui, da reflexão do teórico espanhol Óscar Cornago (2016) sobre a relação entre público e materialidade cênica:

²¹¹ Ibidem, p. 170.

²¹² Ibidem, p. 186.

Qualquer cena contrai uma dívida com o lugar que a dá origem, mas também com aqueles aos quais é dirigida, com esses potenciais amigos ou inimigos que é o público. Mesmo que por rejeição ou indiferença, uma cena está destinada para alguém, projetada para os outros. Tem um destino público. É uma promessa de reunião com algo externo; a possibilidade de que ocorra, sem previsão, alguma coisa que atravesse a situação presente. À medida que está mais aberta, menos elaborada, é mais fácil detectar traços do contexto no qual acontece, sentir as fissuras do momento em que é feita ²¹³.

Cornago focaliza em seu texto sobre uma teatralidade de cenas abertas, possuídas de “fissuras” que possibilitam a participação do público no desenvolvimento da ação. Dentro dessa perspectiva participativa, Cornago não está se referindo a um conceito de público como algo abstrato, sem uma identidade clara, e sim ao público heterogêneo de manifestações cênicas como a performance ou o *happening* que, em sua tradição, transformam espectadores em participantes, cúmplices ou coautores da obra. O público das mostras do Vocacional Lacração, infiltrado nas fissuras das obras apresentadas, era o mesmo que se apresentaria logo em seguida, trocando de lugar com os atuentes da cena anterior. Este fluxo alcançava uma potência entre os vocacionados, não sob a perspectiva ativista da causa LGBTT (questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com o a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero) como também artística, devido à potência das teatralidades e performatividades apresentadas.

De algum modo, a existência e o reconhecimento dos dois espaços – os artísticos e os sociais – implica numa dada relação consciente, ou não, desses espaços e situações. A isso me referia quando me perguntava sobre a possível ressonância que, no mundo da criação artística, poderiam possuir certas estratégias representacionais de rua realizadas pela cidadania ²¹⁴.

As palavras acima, de Ileana Diéguez (2010), finalizam esta análise de *Close Político* ao nos trazer a ideia de ressonância que um espaço social tem sobre o espaço da cena. Ressonância que surge da urgência com que acontecimentos da vida propõem a

²¹³ CORNAGO, Óscar. « Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI ». *Urdimento* v. 1, n. 26, julho 2016, p. 26. Tradução nossa.

²¹⁴ CABALLERO, Ileana Diéguez. “Cenários Expandidos. (Re)presentações, Teatralidades e Performatividades”. Trad. de Edécio Mostaço. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*. UDESC, Vol.1, n.15, 2010, p. 37.

arte, de uma necessidade das artes cênicas reconhecerem as cenas da cidade e de seus habitantes. *Close*, ao instaurar uma dança urbana como o *funk* no palco, possibilita uma cena de ação conjunta entre *performers* e espectadores, quando estes reconhecem essa manifestação social no palco e o desejo de coletividade que a própria música *funk* e os versos de Linn proporcionam ao serem escutados.

Sem título, fragmentos do Bananas 15 já é, de saída, um interessante caso para repensar o diálogo entre público e as fissuras de uma obra tendo a música *pop* como ponte. A performance é uma releitura feita por Bruno Costa, Mateus Araujo e Viny We da coreografia *Bananas 15*, do Núcleo Artérias de dança. Naquela obra original, dirigida por Adriana Grechi, três bailarinas, vestidas com camisetas estampadas com marcas ou símbolos da cultura do “macho” (logos de MMA, de filmes de *gangsters*, de futebol, entre outros), traziam ao próprio corpo uma movimentação voraz e grotesca que remetia a imagens da cultura machista, ao senso-comum do homem cisgênero, heterossexual, dominador e predador. No site do Núcleo Artérias, *Bananas 15* é conceituada como uma coreografia que “explora um corpo visceral, primitivo, faminto. Insaciável no seu desejo de consumir e descartar imagens, lugares, tempos e pessoas. Um corpo que prevalece, uma invenção do masculino que ainda molda presenças dominantes”²¹⁵.

A apropriação feita pelos performers de *Sem título, fragmentos do bananas 15* parte do olhar de Bruno para o *Bananas 15* enquanto espectador. Ele toma para si os gestos masculinizados e agressivos das bailarinas do Núcleo Artérias recriando-os dentro do universo gay masculino. *Sem título, fragmentos do bananas 15* começa com uma música eletrônica dançante, *Break Free*, da cantora estadunidense Ariana Grande, comumente ouvida em boates gays. Os *performers* dançam essa música, ora de modo sensual e hedonista – um modo já conhecido por quem frequenta estes ambientes - ora de uma maneira mais agressiva e grotesca. Eles então se direcionam ao público, que está em formato de arena e sentado no chão, e começam a construir poses para os espectadores, semelhantes às executadas pelas bailarinas do Núcleo Artérias: ressaltando a púbis no rosto das pessoas, segurando o sexo com as mãos, agachando-se e encarando o espectador de um modo agressivo. Por último, eles se dirigem ao centro da cena, aonde se encontra uma camiseta com a palavra “bixinha” estendida no chão, e

²¹⁵ Disponível no site <https://nucleoarterias.com/repertorio/bananas-15-2015/> (visualizado em 05/07/2018)

começam a realizar poses de submissão e dor, a tirar as camisetas e bater com elas no chão, emitem grunhidos com a boca, incitando uma atmosfera sadomasoquista, até finalizar com os três deitados em posição fetal, encaixados um ao outro.

Imagem 51: Sem título- Fragmentos de Bananas 15

Fonte: Verônica Melo

Eu assisti o *Bananas 15* duas vezes: uma no Tendam da Lapa e outra no (teatro) Alfredo Mesquita. Ali encontrei uma estética e estrutura que precisava para colocar as minhas inquietações pra fora. Que inquietações eram essas? A qualidade dos movimentos e a respiração me chamaram atenção, da mesma forma como agir em coro, três corpos de mulheres que sofrem com o machismo em todas as esferas, microcamadas e estéticas. Como comerciais, diálogos, posicionamento diversos e padrões de beleza, entre outros. O desejo de reagir e fazer algo dentro de mim foi tão grande que precisei entrar em contato com Nina Giovelli, e com ela fiz orientação por um ano, lá descobri uma infinidade de provocações do corpo, através da dança contemporânea e do *body mind movement*, juntei tudo isso e levei para as questões de gênero e LGBTfobia²¹⁶.

Ao tomar os signos expostos em *Bananas 15* para si quando foi espectador da coreografia, o *performer* Bruno Costa percebe as similaridades que se encontram no pensamento feminista e no LGTBTT. A partir dessa percepção, ele reelabora e cria uma

²¹⁶ Depoimento do performer Bruno Costa ao autor, via aplicativo Whatsapp.

performance junto aos seus colegas de cena, trazendo, de acordo com seu depoimento, que tanto a mulher quanto o homem gay possuem um mesmo antagonista: o machismo da sociedade contemporânea.

Imagem 52: parte do espaço de Sem título, Fragmentos do Bananas 15

Fonte: o autor

A performance dialogava com um público que se identificava com a identidade cultural LGBTT. Entende-se identidade cultural como trabalhada por Teixeira Coelho (2012): “um sistema de representação das relações entre indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo” ²¹⁷. Coelho entende que o conceito de identidade cultural antes visto como um “núcleo duro” foi substituído pelo conceito de identificação, mais “cambiante, enquanto significantes e significados, no qual os indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem” ²¹⁸. Douglas Kellner também traz contribuições ao conceito de identidade cultural ao afirmar que as

²¹⁷ COELHO, Teixeira. op.cit, p.221.

²¹⁸ Ibidem,

imagens da cultura da mídia permeiam os modos de ser e vestir dos indivíduos, construindo uma sociedade onde a identidade cultural é criada pela moda e consumo²¹⁹. A formação de subculturas como a LGBTT ou a racial, por exemplo, apropriaram-se, nos últimos anos, de imagens da mídia, vigorosa fonte de novas identidades, para a sua identificação. Para Kellner, a identidade cultural hoje seria formada pela afirmação de emblemas identitários e rejeição a outros como, por exemplo, definições nacionalistas, numéricas, religiosas e familiares²²⁰. Uma figura comum entre as culturas que buscam resistir à lógica cultural dominante é a do herói cultural contemporâneo, o ser midiático que carrega em si todos os emblemas e discursos que representam uma cultura. Apesar de contribuir na construção de identidades fluidas, mutáveis e variáveis em comparação às tradicionais e estáveis imagens veiculadas da cultura dominante, o herói cultural também o faz compactuado com implacáveis processos capitalistas de esvaziamento de conteúdos políticos. Pode-se imaginar o herói cultural não apenas como um indivíduo real, mas também como uma imagem padronizada, uma transformação de uma identidade cultural em uma mercadoria mais aceitável.

Sem título, fragmentos do bananas 15 traz à superfície o quanto a identidade cultural que corresponde ao homossexual cisgênero masculino está impregnada de imagens e códigos do universo heterossexual masculino e machista. E possibilita o questionamento de que uma luta contra a homofobia é também o reconhecimento de que muitos corpos gays estão imersos nesta heteronormatividade violenta. A leitura crítica feita se dá justamente pelo espectador homossexual, ao reconhecer a canção de Ariana Grande como uma referência ao universo noturno do gay masculino atual. A canção traz um reconhecimento imediato dessa identidade pelos espectadores gays familiarizados com os espaços das boates e casas noturnas LGBTT. Pode-se dizer que a performance trabalha sobre um imediatismo próprio da cultura *pop*, já citado no Capítulo 1 da dissertação, a partir do prefácio da obra *Hop on Pop: the politics and pleasures of popular culture*, dos autores Jenkins, McPherson e Shattuc (2002):

Uma longa tradição de escritores, especialmente na tradição americana, reconheceu que a "experiência imediata" da cultura popular exige nosso envolvimento apaixonado e participação ativa. Gilbert Selds e Robert Warshows, por exemplo, viram o imediatismo

²¹⁹ KELLNER, Douglas. op.cit. p. 212.

²²⁰ Ibidem.

e a vivacidade do popular como traço definidor, o que o distanciou do refinamento cultural burguês do século XIX²²¹.

O espectador gay de *Fragmentos* mobiliza sua percepção primeiramente na identificação dos códigos de sua identidade cultural apresentados no diálogo canção/ações dos *performers*. O próximo movimento se dá num distanciamento crítico dessa identidade, através da intensificação das ações dos *performers*, ao perceber como a cultura gay é ainda contaminada por signos e comportamentos heteronormativos. *Sem título- Fragmentos do Bananas 15* opera como uma imagem enigma que surge de dentro das imagens clichês oriundas da tela total do capitalismo. Sua força está na contundência política das imagens cênicas produzidas pelos *performers*.

Retorna-se ao pensamento de Douglas Kellner para finalizar a reflexão sobre as obras analisadas no “Vocacioal Lacração”: as formas da cultura da mídia são intensamente políticas e ideológicas e, para um estudo aprofundado, é preciso analisar suas obras para além do contexto sociopolítico e econômico, mas também ver o modo como os componentes internos de suas obras codificam relações de poder, “servindo para promover interesses dos grupos dominantes” ou para “conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência” ²²². Ler a cultura da mídia é observar seu contexto histórico, os códigos presentes nas obras, o local onde se encontra seus observadores, seus discursos e seus elementos estético-formais.

Portanto, a importância de uma abordagem pedagógica sobre as obras da cultura da mídia está na instrumentalização proporcionada a indivíduos que, ao perceberem como essa cultura pode propagar representações opressoras de classe, raça, gênero ou sexualidade, podem construir uma distância crítica em relação às obras da cultura da mídia e adquirir poder sobre a cultura em que vivem ²²³.

As ações ocorridas dentro do Grupo “Vocacional Lacração” acabaram sendo o estopim para esta pesquisa perceber como criações a partir de canções *pop* ganham uma força de ação política quando se analisa, durante o processo, as relações profundas das músicas com o mercado. Momento de trazer à tona as palavras de Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2007), de que a resistência contra o capitalismo em tempos globalizados,

²²¹ JENKINS, H. McPHERSON, T. SHATTUC, J. (edited by). op. cit. p. 6. Tradução nossa.

²²² KELLNER, Douglas. op.cit. p.76.

²²³ Ibidem. p. 83.

onde o controle sobre o sujeito é exercido de forma capilar, se dá não por uma ação política, pois política é entendida pela autora como poder e representatividade na busca de uma finalidade em suas ações, mas sim por uma ação cultural, “na medida em que a ênfase não é mais no fim a ser alcançado e sim no processo como agente transformador”

²²⁴

O mal-estar dos que enxergam a atualidade apenas como negatividade, como o avesso de uma época de ouro que, apesar de inexistente, configuraria um ideal, deve ser trocado não por uma positividade inconsequente, e sim por uma nova cartografia fluida que acentue diferenças, multiplicidades, desterritorializações, e que se configure, ela também, como resistência, aberta a fluxos múltiplos, decodificados ²²⁵.

A autora dialoga com o pensamento de Michel Foucault ao dizer que onde há poder, há resistência, numa equação onde ambos são inseparáveis. Assim, no mundo atual onde as relações de poder se apresentam desenraizadas no espaço, atravessando diversos setores da sociedade, também os pontos de resistência “estão pulverizados pela sociedade” ²²⁶. Com isso, a resistência cultural deve também buscar ações desterritorializadas, móveis, ausentes até de uma localidade ou espaço físico. As ações do “Vocacional Lacração” acabaram ocorrendo em diversos equipamentos da Prefeitura de São Paulo, criando uma rede de diálogos entre os artistas LGBTTs do Programa Vocacional, uma “cartografia fluida” da cultura jovem e gay periférica.

²²⁴ OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos Indisciplinados - ação cultural em tempos de biopolítica*. Editora Beca. São Paulo, 2007. p. 17.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem. p. 25.

3.3. *PLAYLIST 43:04*: uma coreografia atravessada pelo *pop*

Imagem 53: divulgação de *PLAYLIST 43:04*

Fonte: Maria Tuca Fanchin

Finalizando a pesquisa de diálogos entre a música *pop* e as artes cênicas, o trabalho *PLAYLIST 43:04* tratará do assunto dentro da linguagem da dança. O espetáculo surgiu de um projeto de dança aprovado para se apresentar no 22º Festival da Cultura Inglesa, cujo edital contemplaria espetáculos de dança criados a partir de músicas *pop* britânicas. *PLAYLIST 43:04* é uma criação coletiva feita por Aysha Nascimento, Bruna Spoladore, Thays Peric e o autor desta dissertação. O convite veio de Bruna para todos os outros integrantes e especificamente para o autor por conta de sua pesquisa com cultura *Pop*. Pode-se afirmar, portanto, que a obra surge das anteriores vivências processuais com músicas *pop* que o autor descreveu nesse capítulo, somadas aos diálogos criativos com as outras bailarinas-criadoras.

O projeto de criação de *PLAYLIST 43:04* partiu primeiramente de um hábito e comportamento britânico: a pontualidade para realizar seus compromissos, que se manifesta em vários aspectos da cultura britânica. Existem, por exemplo, mais de quatrocentos relógios públicos só na cidade de Londres; todos os países do mundo

acertam seus horários a partir do relógio do Observatório Real de Greenwich, na Inglaterra. Essa pontualidade tem uma origem histórica: a Grã-Bretanha foi o primeiro país a adotar um horário único nacional, em 1830. Antes disso, era comum que cada bairro ou cidade tivesse sua hora local²²⁷. Da pontualidade britânica, pensou-se uma coreografia que tentaria trazer essa virtude à nossa realidade brasileira. Como levar o cotidiano brasileiro dentro dessa equidade do Reino Unido?

A resposta a essa questão iria se dar no uso da música *pop* britânica como suporte para construir esse cotidiano. Nesse sentido, remete-se a Umberto Eco (2001), que traz um apontamento de que a música *pop* muitas vezes é um convite ao estímulo de uma atividade: “ouvimos música para realizar outra função além de ouvir: realizar atividades físicas, realizar trabalhos domésticos, escrever com concentração”²²⁸. Eco faz também um interessante panorama sobre outras possíveis reações de um ouvinte de música *pop*, como o convite ao repouso, à divagação proposta na ação de ouvir algumas canções, à diversão ou ao relaxamento. Um terceiro convite que a música *pop* pode instaurar é o da análise técnica, quando sua fruição música dá-se em seu desmontar, em perceber sua melodia, os instrumentos utilizados, sua letra. Há ainda o convite à idealização dos sentimentos, à sublimação de amores e paixões, ou a música como espécie de convite “místico”, como ferramenta de ficcionalização dos sentimentos. Por último, há o convite à intensificação da vida, que reforça tensões cotidianas (a violência, a situação de abandono do sujeito, o erotismo), colocando-as em evidência²²⁹.

Sobre os dois últimos modos de fruição previstos pelo autor, é possível pensar que muitas vezes o capitalismo impera na canção *pop* com o intuito de estimular o consumo a partir da “narcotização” proposta pela música²³⁰. Em diálogo com o olhar de Eco, Adorno (1996) também afirma que os atributos concedidos à música sublime ou etérea são utilizados “sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música”.²³¹

²²⁷ “Pontualidade dos britânicos tem origem histórica”. *Revista Época*. Agosto de 2017.

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR64054-6014,00.html>

²²⁸ ECO, Umberto. op. cit. p. 305

²²⁹ Ibidem. p. 306.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ ADORNO, Theodor W. op. cit. p. 76.

Jingles usados em comerciais, a trilha sonora de filmes *hollywoodianos*, canções de ídolos da juventude e ritmos urbanos periféricos são, com frequência, utilizados como chamarizes do hedonismo capitalista, um “canto da sereia” para estimular a venda, não apenas da música, mas de roupas, objetos e estilos de vida. Essa apropriação do capitalismo pelos modos de operação da música *pop* traz a antiga, mas pertinente questão sobre o quanto o gosto musical de um ouvinte da música *pop* é estruturado unicamente por suas vontades ou por um estímulo cognitivo massivo feito pelos meios midiáticos? No romance “Alta Fidelidade” de Nick Hornby, o personagem-narrador faz uma divagação que ilustra bem esta questão: “Sou triste porque ouço música *pop* ou ouço música *pop* porque sou triste?”²³². No que diz respeito ao ouvinte jovem, estes poderes atribuídos ao jogo entre canção e mercado faz com que a música *pop* aja no jovem “de modo com que os problemas da adolescência se mantenham de uma forma genérica”²³³. Entretanto, pode-se também visualizar que essa generalização faz com que a fruição individual da canção ganhe proporções coletivas, onde o jovem reconhece, na realidade outra da música, seus iguais.

Almejou-se, na busca de procedimentos de criação para a coreografia, uma análise da canção *pop* que não passe, nas palavras do sociólogo francês Antoine Hennion (2011), por transformar a música *pop* em uma “peça de jogo social”, nem “tomar esse objeto musical como dado, ausente de interrogação crítica”, mas sim “analisar os cenários, os dispositivos e as condições concretas da performance e da escuta musicais como partes integrantes da música”²³⁴. Hennion, na busca por perceber quais são os elementos que constituem a formação de um gosto por determinada música, traz que a construção do gosto não é individual e independente, mas sim uma mediação entre o objeto e o indivíduo a partir de dispositivos diversos como, por exemplo, a confrontação com outros gostos de um coletivo. “O coletivo não é a verdade oculta do gosto, ele é seu ponto de partida obrigatório”²³⁵. A inclusão do amador (para Hennion, aquele que ama uma expressão artística) de música dentro de um coletivo faz com que seu gosto seja uma expressividade de seu corpo, numa espécie de caráter “performativo” por parte do amador. “Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que

²³² HORNBY, Nick. *Alta Fidelidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

²³³ ECO, Umberto. op. cit. p. 313.

²³⁴ HENNION, Antoine. *Pragmática do Gosto*. In: Desigualdade e Diversidade – Revista e Ciências Sociais da PUC – RJ. Rio de Janeiro, 2011, p. 257.

²³⁵ Ibidem. p. 266.

faz sentir”.²³⁶. Jeder Janotti Júnior (2015) também se utiliza da atitude de “performatização” para significar a atitude do consumidor do *pop*: “É nessa direção que se compreende como a frequência a certas salas de cinema, preferências por gêneros musicais específicos, disputas em torno de consoles de videogames e opções por seriados são performatizações de gosto do universo *pop*”²³⁷. Ouvir música *pop* passa também pela possibilidade de habitar diversos mundos presentes na diversidade de estilos (*rock*, *rap*, *funk*, *pagode*, *folk*, *sertanejo*) que esse tipo de música engloba.

Esse “habitar performativo” do ouvinte do *pop* foi a chave para a criação da coreografia de *PLAYLIST 43:04*: refletir a realidade brasileira de um jovem urbano, buscando contrapontos na ação, estimulada pela audição de canções inglesas, de habitar o universo da pontualidade britânica.

Partindo da problemática acima, o roteiro de *PLAYLIST 43:04* foi desenvolvido pelos dançarinos, representando atos do cotidiano de um cidadão jovem urbano (despertar, prepara-se, transportar-se, aguentar, voltar, desligar). Cada ato do cotidiano foi guiado por uma música específica de uma banda britânica, a fim de criar ações, gestos, estados corporais e atmosferas necessárias para a execução de cada cena. A seguir, o roteiro desenvolvido para o espetáculo:

²³⁶ Idem.

²³⁷ JANOTTI JÚNIOR, Jeder. op. cit.p. 51.

AÇÃO	CANÇÃO	ARTISTA	DURAÇÃO
Despertar, acordar, espreguiçar, erguer-se	<i>Smile</i>	Lily Allen	3.15 min
Preparar, arrumar-se, pôr-se em condições adequadas	<i>What makes you beautiful</i>	One Direction	3.23 min
Estimular, encorajar-se	<i>This is what you came for</i>	Calvin Harris	3.41 min
Atravessar, transportar-se, conduzir-se	<i>Everything in its right place</i>	Radiohead	6.08 min
Concentrar, evitar dispersão, focar	<i>Idioteque</i>	Radiohead	5.27 min
Aguentar, suportar, não desistir	<i>Clocks</i>	Coldplay	5.06 min
Extravasar, sair do lugar, das limitações, de si	<i>Dog days are over</i>	Florence + The Machine	4.12 min
SILÊNCIO	CHÁ DAS CINCO		3 min
Voltar, retornar, fim de mais um dia	<i>Sign of the times</i>	Harry Styles	5.42 min
Desligar, adormecer, esquecer	<i>The rip</i>	Portishead	4.10 min
TOTAL:43.04 MIN			

Uma sequência coreográfica foi criada a partir da métrica ou atmosfera de cada música, tendo início e término no tempo de duração da canção, em uma analogia à pontualidade britânica, ao respeito ao tempo. Ainda dentro do jogo com a pontualidade, quatro dançarinos fazem parte de *PLAYLIST 43:04*, mas apenas três estavam presencialmente em cena na maior parte do tempo. Um bailarino estava presente apenas

virtualmente durante a coreografia. Ele se fazia presente via vídeos transmitidos em tempo real a partir de uma plataforma digital, projetados no espaço da cena. Este quarto integrante tinha a função de, assim que a sessão começasse, partir de um ponto da cidade em direção ao local onde acontecia a apresentação, obrigando-se a chegar a tempo de acompanhar o espetáculo em andamento.

A seguir, uma descrição e reflexão sobre três momentos da criação e apresentação de *PLAYLIST 43:04*, a fim de exemplificar melhor as questões que envolvem a relação entre dança contemporânea e música *pop*: a trajetória do performer ausente e as coreografias de “preparar” e “estimular”.

Foram quatro dias de apresentação de *PLAYLIST 43:04* no 22º. Festival da Cultura Inglesa. Com isso, todos os bailarinos da coreografia ficaram responsáveis por realizar a trajetória do *performer* ausente, uma em cada dia. O *performer* ausente tinha disponível apenas o áudio do espetáculo, vindo de fones de ouvido, como contato com o espaço em que ocorria a coreografia em tempo real. A vídeo-transmissão era feita por um celular, pela plataforma digital *skype*. Um assistente de produção era o responsável pelo manuseio do celular.

O aspecto performativo da trajetória acontecia sob o risco da ação poder fracassar: o tempo exato para se chegar ao palco era desconhecido, a transmissão poderia cair, os fones de ouvido poderiam falhar, transeuntes da rua poderiam interferir no vídeo, havia o risco de chover, o celular cair, ser roubado, entre outras adversidades. Esse quarto integrante, no último dia de apresentação, era colocado em uma situação entre interagir, a partir do que ele já conhecia do roteiro do espetáculo, com a música que tocava no fone de ouvido e se colocar atento com possíveis adversidades do caminho e possíveis imagens que surgiam no espaço e poderiam fazer parte da cena no palco (imagens de *outdoors*, placas de rua, semáforos, movimentações na rua etc).

Fonte: Camila Picolo

Na trajetória do *performer* ausente uma situação era exposta ou realizada? A relação que se estabelecia da rua com a cena a partir de uma plataforma digital, ao mesmo tempo em que possuía um aspecto performativo, possuía também um aspecto teatral constituída pela tentativa do quarto integrante interagir com a trilha sonora do espetáculo. Ou seja, algo entre a atuação e a performance, que é um dos efeitos da cultura *pop* na arte da atuação, de acordo com Jens Sarr Roselt (1999). Em “Do Afeto para o Efeito: A Arte de Atuação e a Cultura *Pop*”, Roselt defende que, a partir dos anos 90 na Alemanha, uma geração que cresceu tendo um contato exacerbado com a mídia digital, começa agora a usá-la esteticamente para se expressar nas artes cênicas. As mídias não seriam mais um meio para se compreender o mundo, mas sim fariam parte dele. No que diz respeito ao teatro, essa geração 90 transpôs a linguagem, as estruturas temporais e o valor de entretenimento da televisão para o palco²³⁸. Diretores e coletivos utilizavam da tecnologia do vídeo (projeções, gravações de sons, microfones) como recursos estéticos da cena.

²³⁸ SARR ROSELT, Jens. “Do Afeto para o Efeito: A Arte de Atuação e a Cultura Pop”. Tradução de Sephan Baumgartel. *Cena 8 – Periódico de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFRS*. Porto Alegre, 1999. p. 114.

Jens Sarr Roselt busca então analisar como a arte da atuação soube lidar com influência da mídia no cotidiano. “Como sorrir no teatro, se atrás de cada sorriso nas novas mídias pode-se esconder uma barra de chocolate cuja venda deve ser promovida por este sorriso?”²³⁹. Como o atuante dá conta de poetizar uma existência que é multi-representada pela publicidade, cinema e televisão? A incapacidade de dar conta de todos estes desdobramentos acabou, nas palavras do autor, fazendo parte do que seria uma performance *pop*: Roselt usa como exemplo a performance de cantor dos anos 50, Johnnny Ray: sua presença magnética no palco escondia seus problemas técnicos vocais e suas músicas ruins. “A dinâmica performativa do evento torna irrelevantes suas aparentes falhas textuais. Ou seja, *pop* é também um modo específico de vivenciar o mundo”²⁴⁰. O risco da falha acabou sendo incorporado à estética *pop* na mídia como, por exemplo, erros de gravação em filmes e vídeos de *youtube* e inclusões em músicas de *funk* e *rap* de comentários sobre falhas na gravação das mesmas (como nas canções *Ponta de Lança (Verso Livre)*, de Rincon Sapiência, e *Oh Novinha* de MC Don Juan). Possíveis falhas na transmissão ao vivo em *PLAYLIST 43:04* não fugiriam da estética *pop* proposta pela coreografia, portanto.

Outro aspecto levantado por Roselt sobre a interferência da estética *pop* na arte da atuação estaria no conceito de “pose”. O autor parte do trabalho *Close Enough to Kiss*, do coletivo Gob Squad, em que os atores representavam para um espelho enquanto os espectadores encontravam-se do outro lado do espelho, observando como aqueles se relacionavam com suas próprias imagens. A pose, então, se colocava como elemento central para a ação do ator. “Na pose, o sujeito aparece paralisado como superfície que não esconde nada, mas faz com que impressão e expressão se fundam para constituir um efeito único que é deleitado pelo sujeito que posa”²⁴¹. Ao mesmo tempo em que a pose é uma materialidade externa do atuante, ela se direciona não só a um público, mas para o próprio atuante em si. Presença constante na moda, em shows de artistas *pop* e nas fotografias das redes sociais digitais, a pose é, ao mesmo tempo, o que se expõe e o que se realiza. Ela é superfície que, ao não esconder seu processo de criação, revela particularidades do seu criador e do mundo em que está inserida. A relação que o quarto integrante de *PLAYLIST 43:04* estabelecia não era com a plateia, mas sim com o vídeo do celular, a partir da ideia de como seria a sua imagem e do modo como poderia, para o

²³⁹ Ibidem. p. 116.

²⁴⁰ Ibidem. p. 120.

²⁴¹ Ibidem.

vídeo, equilibrar-se entre as ações combinadas previamente no roteiro levantado pelo processo de criação e os imprevistos da rua. O público que acompanhava, pela projeção no palco, o jogo entre real e ficção do quarto integrante só se dava conta da realidade da trajetória no momento em que o integrante chegava à cena. Em depoimentos ao autor desta dissertação, as bailarinas de *PLAYLIST 43:04* colocaram o quanto esse modo de atuar tem relação com algo já explicitado aqui sobre a estética *pop*: seu caráter geracional e sua relação com a tecnologia.

Para mim, por mais que existisse uma caixinha, eu sempre penso que aquilo é para o mundo quando é uma filmagem. A mesma coisa a fotografia, como eu sou das artes visuais, da fotografia, para mim se tem uma câmera, aquilo vai triplicar. A minha sensação é de dançar para o universo, para muitas pessoas, além daquelas que assistiram. Engraçado que por mais que a gravação não iria ficar para a posterioridade, eu pensava que fazia para muitas pessoas.²⁴²

Eu tenho muita dificuldade de entender essa atmosfera. Eu ficava me policiando para não esquecer o celular. Aquilo não me pegou tanto. Eu sinto que é geracional, eu vejo meu filho falando no *instagram*, eu fico impressionada porque ele realmente está falando com alguém e eu não tenho essa dimensão. Mas pra mim é difícil entender esse lugar da imagem porque eu queria me comunicar com as pessoas que estavam perto. Também por conta que eu faço teatro de rua e tem essa dimensão.²⁴³

Os dois depoimentos vieram de um questionamento sobre como se deu a relação com a câmera no momento em que as bailarinas ficaram com o papel da 4ª. integrante ausente. O intuito era de alavancar mais impressões sobre o conceito de atuação a partir da pose. Porém, não foi aberto às bailarinas sobre o conceito trazido por Jens Sarr Roselt. Comparando os depoimentos das bailarinas como o texto de Roselt, pode-se pensar na atuação *pop* como um estilo de atuação, no qual Thays possuía mais proximidade do que Aysha. Mais características deste estilo serão encontradas no seguir do texto.

²⁴² Depoimento da bailarina Thays Peric ao autor.

²⁴³ Depoimento da bailarina Aysha Nascimento ao autor.

Fonte: Camila Picolo

Na ação “preparar”, a coreografia surgiu da relação de preparar o dia pelo jovem (vestir-se, arrumar o material que utilizará no dia, se arrumar) com o preparar o início do espetáculo (colocar o figurino, lembrar partes do espetáculo, se alongar). A trilha para o momento era *What makes you beautiful*, da *boyband* One Direction. *Boyband* é um termo geralmente utilizado para grupos musicais, criados por produtores de grandes gravadoras, compostos unicamente por jovens do sexo masculino. “O sucesso desses artistas foi muitas vezes atribuído à influência dos produtores tanto quanto, ou mais, do que ao próprio talento”²⁴⁴. Suas canções oscilam entre melodias românticas e batidas mais dançantes, com letras que tratam sobre temas do universo jovem: festas, flertes e o primeiro amor. Exemplos de *boybands* são os estadunidenses Backstreet Boys (anos 90), os porto-riquenhos Menudos e os brasileiros Dominó (ambos dos anos 80). One Direction surgiu em 2010, de um programa britânico de descoberta de talentos musicais, o X-Factor. Ou seja, abertamente um produto criado por uma grande mídia. *What makes you beautiful* possui um ritmo dançante e sua letra é uma conversa do eu-lírico com uma garota, dizendo que a timidez dela a impede de ver o quanto ela é bonita. Durante a canção, no espetáculo *PLAYLIST 43:04*, alguns bailarinos arrumavam-se para começar

²⁴⁴ SHUKER, Roy. op. cit. p. 91.

o espetáculo, enquanto outro conversava com a plateia, questionando quantos presentes conheciam a música, a banda e se sabiam o que era uma *boyband*. Essas ações eram interrompidas em três momentos de entrada do refrão, período de batida mais forte na canção, quando todos os bailarinos executavam uma coreografia de *hip-hop freestyle*, um tipo de dança comum entre as *boybands*. Ao final do refrão, a coreografia era interrompida e os bailarinos voltavam às funções anteriores.

Novamente o jogo entre a imagem artificial e o real surge em *PLAYLIST* 43:04, na ação de “preparar”. A fonte deste jogo encontrava-se justamente na origem da *boyband* e em seu estilo de música. Por ser um artigo fabricado pela indústria cultural, as críticas relacionadas às *boybands* estão no questionamento de sua autenticidade. As canções das *boybands* seriam, para esses críticos, perfeitas em demasias, padronizadas, ao contrário de um estilo de som mais autêntico como o *punk*, por exemplo.

Os fãs deste tipo de gravação (o *punk rock*, o *low-fi*) defendem que a baixa qualidade da gravação traz uma verdade sobre a música, contra a padronização e artificialidade imposta pelos estúdios de gravação. Uma espécie de resistência a padrões impostos por estúdios de gravação do que seria um som perfeito, durante as décadas de 80 e 90 do século XX²⁴⁵.

Assim como a transmissão ao vivo do bailarino ausente, a ação de “preparar” também trabalhava com a ideia de real/artificial, presente na performance *pop*, ao interromper ações de “preparo”, de *backstage* ou uma conversa com o público para realizar uma “dança perfeita”, com todos os bailarinos obedecendo ao ritmo da música, realizando as mesmas ações coreográficas, mimetizando, num leve tom sarcástico, a relação que as *boybands* possuem com a ação de dançar. A escolha de realizar a “dança perfeita” no refrão da música vem da percepção de como a estrutura da canção *pop* é dependente do refrão, um “padrão melódico facilmente memorizado”, uma ferramenta dentro da canção que faz o ouvinte querer escutar o restante da canção e a própria canção diversas vezes²⁴⁶. Realizar a coreografia apenas no momento do refrão fazia

²⁴⁵ GRAJEDA, Tony. “The Sound of Disaffection” (In: JENKINS, H. McPHERSON, T. SHATTUC, J. (edited by). *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*. Durham & London. Duke University Press, 2002. p. 359. Tradução nossa.

²⁴⁶ SHUKER, Roy. op. cit. p. 236.

associar diretamente a dança à imagem facilmente reproduzida e memorizável das *boybands*.

Seguida da ação de “preparar”, a ação de “estimular” é a última exemplificação a partir de *PLAYLIST 43:04* apresentada aqui. A coreografia foi construída a partir da canção *This is what came for* do DJ Calvin Harris com a cantora Rihanna. Como já citado anteriormente, a canção *pop* convida seus ouvintes, entre outros estados, para se sentir estimulado a fazer atividades domésticas e cotidianas, como limpar a casa, acordar ou até mesmo começar o dia bem-humorado. A canção do DJ Calvin Harris e Rihanna é uma *dance music* muito tocada atualmente em casas noturnas (também chamadas de *clubs*). Apesar da *dance music* ser considerada um metagênero, uma tipo de música que engloba diversos estilos de gênero, ela começou, a partir da década de 90 do século XX, a associar-se ao cenário dos *clubs*, espaços onde pessoas de gostos musicais próximos encontram-se regularmente e que, a partir da década de 90 do século XX, cultuou o DJ como “a estrela que consegue captar o estado de ânimo da pista de dança, refletindo-o e moldando-o, ao combinar, durante toda a noite, faixas musicais ininterruptamente”²⁴⁷.

A atmosfera das casas noturnas é a do flerte, e o sujeito no local ostenta felicidade e beleza construídas, com objetivo de seduzir as atenções de uma ou mais pessoas. O conceito de “pose” também se fazia presente a partir dessa ação: os bailarinos realizavam uma dança que reproduzia poses sensuais encontradas em capas de revista de moda ou em imagens de super-heroínas de histórias em quadrinhos. Adorno (1996) aparece novamente aqui, reverberando questões sobre esta proposta coreográfica, ao dizer que o êxtase proposto pela “música ligeira” (termo que ele utiliza para falar sobre as músicas veiculadas pela indústria cultural) é igualmente fabricado: “não se dança nem se ouve música ‘por sensualidade’, muito menos a audição satisfaz à sensualidade, mas o que se faz é imitar gestos de pessoas sensuais”²⁴⁸. Para Adorno, a dança oriunda da música ligeira é a caricatura de um desejo, como se este se voltasse contra a si mesmo. “O comportamento “segundo a realidade” do oprimido triunfa sobre o seu sonho de felicidade”²⁴⁹.

A fala do filósofo alemão relaciona-se com a proposta do coletivo de desconstruir as poses sensuais do universo da moda, construindo o que depois foi

²⁴⁷ Ibidem. p. 89.

²⁴⁸ ADORNO, Theodor W. op. cit. p. 99.

²⁴⁹ Ibidem.

chamado de corpo-*glitch*, uma apropriação do conceito da *glitch art* para a linguagem da dança. Segundo Cleber Gazana (et. al. 2013), *Glitch art* seria uma vertente da arte digital que se utiliza da tecnologia para trabalhar com a computação, corrupção de dados e erros de transmissão e recepção digitais, explorando-as esteticamente²⁵⁰. A palavra Glitch está relacionada também a uma ideia de problema ou de erro, comuns em imagens ou vídeos criados ou veiculados por artefatos digitais, que são incorporados pelas obras da *glitch art*. O erro surge, então, novamente como elemento de uma estética *pop*.

Imagem 56: obra de *glitch art* do escultor Paul Kaptein

Fonte: <http://designculture.com.br/o-charme-da-glitch-art>

Portanto, o corpo-*glitch* seria um corpo que exploraria ou geraria erros nestas imagens *pop*, produzindo uma fisicalidade de distorções, buscando com isso uma estética do erro, uma dança errada, propondo apresentar outras lógicas corporais.

²⁵⁰ Gazana, C. et al. "Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro". In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 81-99.

Imagem 57: as poses da ação de “estimular”

Fonte: Camila Picolo

A ideia de buscar uma imagem enigma dentro da “imagem clichê” foi trabalhada pelo coletivo criador de *PLAYLIST 43:04* na concepção do corpo-*glitch*. Conforme a construção do roteiro de ações da coreografia avançava, o corpo dos bailarinos, tão organizado e posado no início, ia ficando cada vez mais caótico com o surgimento da estética *glitch*. Uma maneira de questionar a perfeição e padronização do corpo vinculado à Cultura *Pop*. Nas palavras da bailarina Bruna Spoladore:

É um corpo paradoxal o que vai sendo criado, pois ao mesmo tempo em que falha, por não aguentar mais, também não para. Um corpo que continua a realizar as ações em um tempo específico, continua a ser eficiente mesmo na sua ineficiência²⁵¹.

O recorte feito de três momentos de *PLAYLIST 43:04* apontam para os anseios mais recentes desta pesquisa. De início, havia apenas um desejo inicial de criar materialidades cênicas a partir de elementos da cultura pop. A justificativa se dava por

²⁵¹ Trecho coletado no projeto escrito do novo trabalho do coletivo

ser um caminho fértil para se questionar divisões qualitativas de arte e cultura e de se pensar, pedagogicamente, processos de criações cênicas com jovens. Essa motivação inicial está exemplificada no Capítulo 2 desta dissertação. O contato com a turma de jovens artistas de Guaianases e suas obras apresentadas no Vocacional Lacerção levaram a pesquisa aos questionamentos trabalhados em *PLAYLIST 43:04*. A estética *glitch*, ou a ideia de erro, propriamente dita, são possíveis espaços para desdobramentos da reflexão empreendida sobre cultura *pop*, consumo e resistência.

Chega-se ao fim desta dissertação rememorando as questões de dois anos atrás, que levaram à produção da pesquisa: o mote inicial era sobre quais são as possibilidades de criação cênica num processo pedagógico que se utiliza de obras da cultura *pop*. A justificativa, à época, era problematizar olhares qualitativos, elitizantes e hierárquicos que constituem uma certa ideia de cultura. Atualmente, encerra-se a escrita dessa dissertação mirando para uma nova questão, que diz respeito ao quanto de resistência pode haver em obras *pop* que são, inicialmente, feitas para consumo. Esse novo questionamento não poderia surgir se não fossem meus anos finais no programa Vocacional, conforme desenvolvo a seguir.

De início, o apanhado histórico apresentado no primeiro capítulo da dissertação ajudou-me a compreender que as relações entre o *pop* e o consumo não são simples o bastante a ponto de se conseguir separá-las facilmente. O mínimo aprofundamento feito na obra de Adorno e Horkheimer foi de extrema importância para me permitir identificar a complexidade envolvida nas questões iniciais deste estudo (e a ponte feita com os textos de Rodrigo Duarte foram vitais para conseguir adentrar no pensamento dos filósofos da Escola de Frankfurt). Em um primeiro instante, minha aproximação com a obra de Adorno me possibilitou desconstruir um olhar de oposição que eu tinha com este ilustre crítico da indústria cultural, justamente pelo conhecimento prévio que tinha de que suas críticas a “música ligeira” eram direcionadas ao jazz. Compreendia suas críticas como datadas e utilizadas hoje em dia fora de contexto. Adorno, juntamente com Horkheimer, passou de “antagonista” da pesquisa, à figura fundamental para se entender os mecanismos da indústria cultural. O conhecimento de que suas críticas estavam mais no uso que essa faz da música do que propriamente da canção em si foi fundamental para a construção da perspectiva em que me baseei nesta pesquisa.

Como eles, passei a evitar a terminologia “cultura de massa”, no primeiro dos diálogos que apresento no capítulo inicial, precisamente devido à ideia de uniformidade que transmite. A cultura *pop* não é uniforme. Pelo contrário, a sua diversidade é o campo a partir do qual os filósofos desdobraram-se criticamente, e é nesse ponto que se encontra o núcleo atual das conclusões às quais cheguei nesta pesquisa. Meu contato

²⁵² Nome dado a uma nova série de TV derivada de outra série já existente.

com os vocacionados de Guaianases despertou-me para o fato de que o *pop*, hoje, apropria-se das problemáticas sociais, tais como as de gênero, raça e sexualidade. A luta por diversidade, conforme existente na sociedade, é representada em séries, filmes e cantoras *pop* assistidos por muitos jovens que têm nessas obras seu primeiro contato com essas bandeiras reivindicatórias. Artistas *pop* como Lady Gaga, Rihanna ou Linn da Quebrada eram as vozes escolhidas pelos vocacionados para representar, em suas cenas ou performances, a luta contra o racismo, o machismo e a homofobia, a favor da diversidade.

Mas que diversidade é essa que o *pop* apresenta? Adorno diz em um de seus textos que essa pluralidade da indústria cultural é apenas um pretexto para que o indivíduo, perdido entre tantas possibilidades de “músicas ligeiras”, não pense num todo, não busque aprofundar-se em uma audição mais detalhada²⁵³. Outros autores apresentados também no capítulo inicial, como Leroy Ashby (2005) e Douglas Kellner (2001), trouxeram mais estofamento para o debate, ao apresentarem a perspectiva de olhar para a cultura do entretenimento não só em seu aspecto micro – obras e artistas – mas também a partir de um olhar macro para este campo, buscando seus pontos de partida e objetivos. Ashby diz: “À medida que o mercado de cultura *pop* se fragmentou em variados públicos, as corporações na indústria do entretenimento estão se fundindo de uma forma muito rápida”²⁵⁴. De acordo com o autor, em 2005, toda a indústria do entretenimento era dominada por seis conglomerados – Viacom, Time Warner, NBC Universal, Sony, Fox e Disney²⁵⁵. Atualmente, são cinco conglomerados, devido à compra da Fox pela Disney²⁵⁶. Tamanho poder nas mãos de poucos leva-nos a questionar se essa propagada diversidade de públicos, pretendendo apenas ao lucro, não se encontraria esvaziada de sentido.

Os artistas assistidos e ouvidos pelos vocacionados acabam se transformando no que se denominou, no capítulo 3, de “heróis culturais contemporâneos”: um ser midiático que traz consigo símbolos e ideais das minorias que ele representa. Sua figura ostensiva, envolta de sucesso comercial e de imenso alcance comunicativo, seria a

²⁵³ ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. p. 70.

²⁵⁴ ASHBY, Leroy. op. cit. p. IX

²⁵⁵ Ibidem. p. 464

²⁵⁶ G1. Dezembro de 2017. Disponível no site: <https://g1.globo.com/economia/noticia/disney-anuncia-compra-da-21st-century-fox.ghtml> . Acessado em agosto de 2018.

imagem idealizada de alguém que venceu na luta contra preconceitos sociais ao alcançar o poder de consumo.

Eis que me encontro, atualmente, no desejo de me debruçar sobre este paradoxo: o poderoso herói cultural que representa os desejos das minorias, que se encontram como minorias justamente por efeitos do capital. Sobre isso, Peter Pál Pelbart (2009) diz:

O capitalismo transforma o não-capital em capital, não só de paisagens, ritmos, mas também maneiras de ser, de fazer, de ter prazer, atitudes, e nisso consiste sua inventividade nos últimos anos, na intuição de antecipar os desejos do público, com a importância crescente dos investimentos culturais e tecnológicos.²⁵⁷

Entendo que as palavras de Pelbart alimentam o futuro desta pesquisa acadêmica, pedagógica e artística. A problemática de se buscar uma legitimidade artística para quadrinhos, filmes *blockbusters*, canções e videoclipes – porque eram obras que se comunicavam com jovens e com anseios sociais das minorias – deu espaço para a percepção de que, na verdade, teria sido o capitalismo que se apossou desses anseios, transformando-os em produtos de venda.

A finalização desta etapa de estudos permite-nos concluir que o capitalismo opera atualmente no *pop* ao atribuir a ele uma “diversidade fingida”, distribuída entre poucas mãos, entregue a um público propositalmente cada vez mais fragmentado, transformado em nichos de consumidores. Obras que trabalham as questões dos movimentos LGBTT, feministas e raciais como atrativos de um público específico de consumidores, ocupando um espaço deixado vago pelo Estado, de representar e dar visibilidade a essas bandeiras. E eram essas obras direcionadas que os vocacionados do “Vocacional Lacração” e de Guaianases apropriavam-se para falar sobre suas indagações, principalmente as relacionadas a gênero e sexualidade.

²⁵⁷ PELBART, Peter Pal. op. cit. p. 104.

A diferença vende. O capitalismo deve estar constantemente multiplicando mercados, estilos, novidades e produtos para continuar absorvendo os consumidores para as suas práticas e estilos de vida. A mera valorização da “diferença” como marca de contestação pode simplesmente ajudar a vender novos estilos e produtos se a diferença em questão e seus efeitos não forem suficientemente aquilatados. Também pode promover uma forma de política de identidade em que cada grupo afirme sua própria especialidade e limite essa política a seus próprios interesses, deixando de ver assim forças comuns de opressão. Tal política de diferença ou da identidade ajuda nas estratégias de “dividir para conquistar” quem em última análise servem aos interesses do poder vigente.²⁵⁸

As palavras acima, de Kellner (2001), alertam sobre como a separação dos movimentos identitários, decorrente do olhar mercadológico voltado para eles, serve para manter viva a estrutura capitalista vigente. Essa situação propõe que nos indaguemos sobre o quanto de resistência pode haver em obras *pop* que são, inicialmente, feitas para consumo, em uma perspectiva mais austera sobre a possibilidade real de resistência.

Ainda acredito no aspecto pedagógico da pesquisa. Apesar das experiências criativas de transposições de linguagens como a dos quadrinhos e do videoclipe para a cena, apresentadas na dissertação, terem ocorrido bem no início da pesquisa, quando os questionamentos eram outros, consigo enxergá-las como caminho para se olhar criticamente as obras *pop*. A fala de Imanol Aguirre sobre um novo ensino das artes, sobre a importância de olhar a formação estética que o jovem tem dentro de seu universo, das referências midiáticas que circulam em seus meios e guetos, possui uma ressonância muito forte em mim. Aguirre é precioso ao elencar que as obras *pop* podem ser portas de entrada para outras obras de arte, não no sentido de utilizá-las como objetos para atrair a atenção dos jovens, mas sim como material que pode provocar indagações por parte do professor e do aluno sobre sua composição estética e do discurso que nelas constam. As falas dos participantes envolvidos no processo de criação de *Tebaida*, contidas no Capítulo 2, demonstram que a percepção de como se constrói a linguagem dos quadrinhos levou os participantes a se indagarem sobre a construção da linguagem do cinema, da poesia contida no silêncio dentro da cena, na

²⁵⁸ KELLNER, Douglas. op. cit. p. 61.

descoberta de uma construção narrativa cênica a partir de imagens. As apresentações de *Close Político* e *Sem título, Fragmentos do Bananas 15* mostraram a capacidade crítica que aqueles jovens possuíam para aquelas canções e me revelaram novas possibilidades de criar a partir do *pop*. Não existiria *PLAYLIST 43:04* se eu não tivesse observado as obras de Bruno Costa, Camila Michelangelo e Pierre Batista e convivido com eles. O iminente fim do Programa Vocacional mostra-se aterrorizante, portanto, quando se pensa que esses artistas talvez não tenham espaço para se apresentar e experimentar como antes.

No momento em que escrevo esta conclusão, o ano é de 2018: o futuro em si mostra-se cada vez mais aterrorizante. Gostaria de terminar o texto tentando mirar em algo além de um futuro cinza. Para onde meu olhar austero pode se encaminhar? Quais são os possíveis novos diálogos com a cultura *pop*?

O mal-estar dos que enxergam a atualidade apenas como negatividade, como o avesso de uma época de ouro que, apesar de inexistente, configuraria um ideal, deve ser trocado não por uma positividade inconsequente, e sim por uma nova cartografia fluida que acentue diferenças, multiplicidades, desterritorializações, e que se configure, ela também, como resistência, aberta a fluxos múltiplos, decodificados²⁵⁹.

O trecho acima de Lúcia Maciel (2007), já citado no capítulo anterior, é retomado aqui por iluminar uma probabilidade de se trabalhar pedagógica e criativamente com a cultura *pop* na tentativa de ressaltar esse espaço da multiplicidade que o *pop* propõe, decantando o discurso consumista dos possíveis discursos de luta e resistência nele presentes. O capitalismo atual transforma a vida em um espaço fragmentado e desenraizado, com o intuito de obter mais controle sobre ela. Mas também é nessa condição que a vida pode se rebelar contra o capital, pois acredito que exista, na cultura que investiguei nesta pesquisa, um traço que agrega-lhe o sentido de pertencimento, que a vincula não apenas como indivíduos, mas como verdadeiros coletivos pulsantes e desejosos de transformação. Como uma canção dançante, que é escutada no isolamento proporcionado por fones de ouvido: ela ganha outra força e

²⁵⁹ OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de.op.cit. p. 17.

leitura ao ser executada para uma multidão. A música não é mais a mesma, tampouco os ouvintes.

Nestes segundos finais...

A música me salvou diversas vezes. Continuará me salvando. Lauryn Hill acabou de pegar na minha mão:

<i>I wrote these words for everyone</i>	<i>Esta letra eu escrevi para todos os</i>
<i>Who struggles in their youth</i>	<i>Que batalham na juventude</i>
<i>Who won't accept deception</i>	<i>E que não vão aceitar fraudes</i>
<i>Instead of what is truth</i>	<i>No lugar da verdade</i>
<i>It seems we lose the game,</i>	<i>Parece que perdemos o jogo</i>
<i>Before we even start to play</i>	<i>Antes mesmo de começá-lo</i>
<i>Who made these rules?</i>	<i>Quem fez essas regras?</i>
<i>We're so confused</i>	<i>Estamos tão perdidos</i>
<i>Easily led astray</i>	<i>Que facilmente somos enganados</i>
<i>Let me tell ya that</i>	<i>Deixa eu te contar que</i>
<i>Everything is everything</i>	<i>Tudo é o que é</i>
<i>Everything is everything</i>	<i>Tudo é o que é</i>
<i>After winter, must come spring</i>	<i>Depois do inverno, vem a primavera</i>
<i>Everything is everything</i>	<i>Tudo é o que é²⁶⁰</i>

²⁶⁰ Lauryn Hill. "Everything is Everything". In: *The Miseducation of Lauryn Hill*. Nova York. Columbia Records. 1998. Faixa 13

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Perennial fashion – Jazz” in: *Prisms*. Translated from the German by Samuel and Shierry Weber. MIT Press Edition, Cambridge, 1981.

_____. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. Tradução de Luiz João Baraúna. *Coleção “Os Pensadores”*. São Paulo: Círculo Do Livro, 1996.

_____. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1985.

AGUIRRE, Imanol. “Imaginando um futuro para a educação artística”. Tradução: Inés Oliveira Rodriguez e Danilo Assis Clímaco. In: MARTINS, R. TOURINHO, I. (org.) *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009. p. 157 a 186.

ANAZ, Silvio Antônio Luiz. “Perdas e ganhos da poética da canção popular na linguagem do videoclipe”. *Boitatá – Revista de Literatura Oral*, Londrina, n. 14, p. 82-94, ago-dez 2012.

ASHBY, Leroy. *With amusement for all – A history of american popular culture since 1830*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.

BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. São Paulo, Três Estrelas, 2014.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Tradução de Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Ed. 1995.

_____. *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio D’Água, Lisboa, 1981.

_____. *Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, arte e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

CABALLERO, Ileana Diéguez. “Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido”. *Sala Preta* v.14, n. 2

_____. “Cenários Expandidos. (Re)apresentações, Teatralidades e Performatividades”. Trad. de Edécio Mostaço. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*. UDESC, Vol.1, n.15, 2010.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Ed. Criativo, 2015.

CARNEIRO, R., FERRAZ, R., PEREIRA DE SÁ, S. (Organizadores) *Cultura Pop*. Salvador. EDUFBA, 2015.

CHAMBERS, Iain. *Popular Culture – The Metropolitan Experience*. Londres: Routledge, 1996.

COELHO, Teixeira. *A Cultura e Seu Contrário*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2008.

_____. *Dicionário de Política Cultural*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2012.

CORNAGO, Óscar. “Aos nossos inimigos. Reflexões sobre o público”. *Revista aSPAs*, vol. 6, 2016. p.7-42.

_____. «Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI”. *Urdimento* v. 1, n. 26, julho 2016, p. 20-41.

CRUZ, Décio Torres. *O Pop: Literatura, Mídia e Outras Artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo, Odisseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Ed. Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Narrativas Gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Devir, 2008.

FABBRINI, Ricardo. “Imagem e enigma”. *Viso : Cadernos de estética aplicada*. No.19 São Paulo, 2016.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FORNEY, Ellen. *Parafusos: Mania, depressão, Michelangelo e eu – memórias em quadrinhos de Ellen Forney*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

GAZANA, C. et al. “Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro”. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 81-99.

HENNION, Antoine. “Pragmática do Gosto”. In: *Desigualdade e Diversidade – Revista e Ciências Sociais da PUC – RJ*. Rio de Janeiro, 2011.

HERSCHMANN, Micael. “As imagens das galeras funk na imprensa”. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; RONDELLI, Elizabeth; SCHOLHAMMER, Karl Erik e HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 163-196.

HORNBY, Nick. *Alta Fidelidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro. Rocco: 1991

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Ed. Quixote, 1994.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos, CEBRAP. São Paulo, 1985.

JANUZELLI, Antonio Dias. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

O Caminho do Homem ao Ator e o Retorno. Revista Olhares da Escola Superior de Artes Célia Helena, no.1, 2009.

JENKINS, H. McPHERSON, T. SHATTUC, J. (edited by). *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*. Durham & London. Duke University Press, 2002.

JÚNIOR, Jeder J. SOARES, Thiago. “O videoclipe como extensão da música: apontamentos para a análise”. *Revista Galáxia*, n. 15, 2008 pg.92.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

LIPOVETSKY, Giles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2004.

McCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

McGUIRE, Richard. *Here*. Penguin UK, 2015.

MEISEL, Perry. *Os Mitos da Cultura Pop – de Dante a Dylan*. Rio de Janeiro. Tinta Negra Bazar Editorial, 1ª. edição, 2015.

MOYA, Alvaro de et al. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1974. Haron Cohen e Laonte Klawwa.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Corpos Indisciplinados - ação cultural em tempos de biopolítica*. Editora Beca. São Paulo, 2007.

OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Lisboa. Taschen, 2007.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Para Alimentar o Desejo de Teatro. São Paulo. Hucitec, 2015.

QUINO. *Toda a Mafalda – da primeira a última tira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. “A imagem pensativa”. *O Espectador Emancipado*. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. “O lugar do poético na cultura das mídias: sinestesias e reverberações do pensar e do sentir” In: HOFF, Tânia (org.). *Corpos discursivos – Dos regimes de visibilidade às biossociabilidades do consumo*. Recife: Editora UFPE, 2016. pg 157-187.

SARR ROSELT, Jens. “Do Afeto para o Efeito: A Arte de Atuação e a Cultura Pop”. Tradução de Sephan Baumgartel. *Cena 8 – Periódico de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFRS*. Porto Alegre, 1999. p. 111-126.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama- Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Editora Campo das Letras. Portugal. 2002.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, 1999.

SOARES, Thiago. *Videoclipe: O Elogio da Desarmonia*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (Eds.) *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

VIANA, Nildo. *Quadrinhos e Crítica Social - O Universo Ficcional de Ferdinando*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

Dissertações e Teses

CECCATO, Maria. *Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

FABIANO, Cláudia Alves. *Uso do território, descentralização e criação de redes no Teatro Vocacional: aspectos da práxis teatral do artista orientador*. Dissertação de

Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010

Documentos Eletrônicos

Brasil de Fato. Entrevista com Elza Soares. Maio de 2016. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/20/estou-aqui-como-exemplo-para-quem-nao-tem-coragem-de-lutar-diz-elza-soares/>

Diário de Pernambuco. Entrevista com Elza Soares. Maio de 2018. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/05/28/internas_viver,753456/falo-para-o-jovem-tenha-ele-8-ou-80-anos-diz-elza-soares-ao-lancar.shtml

_____ *Katy Perry critica Donald Trump no clipe de Chained to the Rhythm.* Fevereiro de 2017. Disponível no endereço http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/02/21/internas_viver,690395/katy-perry-critica-donald-trump-no-clipe-de-chained-to-the-rhythm.shtml

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea.* Revista Sala Preta, USP, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

GONDRY, Michel. *Star Guitar.* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0S43IwBF0uM>

JONZE, Spike. *It's oh so quiet.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htobTBICvUU>

Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/ Secretaria Municipal de Educação de SP. *Material Norteador do Programa Vocacional.* Vocare. Revista do Vocacional – 10 anos. São Paulo, 2011. Disponível no endereço <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/files/project/1960/revista+vocare+n%C2%B01+-+2012reduz.pdf>

SOUZA, Mauricio de. *Tirinhas Turma da Mônica.* Disponível no endereço <http://turmadamonica.uol.com.br/tirinhas/>

Site da artista Bárbara Wagner. Disponível em www.barbarawagner.com.br

Site do Núcleo Artérias. Disponível em <https://nucleoarterias.com/>

DISCOGRAFIA

BJORN, Peter, John. “Young Folks”. In: *Writer’s Block*. Estocolmo, 2006.

BOWN, K. FROST, J. HOGAN, A. WILLIAMS II, M. “Formation”. In: *Lemonade*. Roc Nation Records. 2016.

DA QUEBRADA, Linn. “Enviadescer”. In: *Pajubá*. São Paulo: 2017.

GERMANO, Douglas. “Maria da Vila Matilde”. In: *Elza Soares – A Mulher do Fim do Mundo*. São Paulo, Circus. 2015.

HILL, Lauryn. “Everything is Everything”. In: *The Miseducation of Lauryn Hill*. Nova York. Columbia Records. 1998.

LENNON/McCARTNEY. “Love me do”. In: *Please me Please me*. Londres, Abbey Road Studios, 1963.

SCIENCE, Chico. “A Cidade”. In: *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro, Chaos, 1994.

YUKA, Marcelo. “O que sobrou do céu”. In: *O Rappa – Lado B, Lado A*. Rio de Janeiro: Warner Music Group, 1999.