



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2014

Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/48375>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas

KATIA CANTON*

Resumo: O artigo apresenta o pensamento de Roland Barthes em relação à invenção de conceitos capazes de “furar” a tendência fascista do texto. Esse pensamento é transposto para a possibilidade da criação de uma leitura da narrativa na arte contemporânea, particularmente aplicada aos contos de fadas.
Palavras-chave: Narrativa. Arte Contemporânea. Contos de Fadas. Interdisciplinaridade. Liberdade.

Oblique Narratives: Roland Barthes, contemporary art and fairy tales

Abstract: The text presents the ideas of Roland Barthes concerning the invention of language and theoretical concepts that can create new meanings. I propose the application of these ideas vis-à-vis the use of narrative in contemporary art, particularly fairy tales.

Keywords: Narrative. Contemporary Art. Fairy Tales. Interdisciplinarity. Freedom.

* Professora Livre-docente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Docente credenciada no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP).

Introdução: invenção e liberdade de pensar de Roland Barthes

Por que começar com Roland Barthes? Para resumir uma longa história, vale a pena pontuar a aula inaugural ministrada por ele, na cadeira de Semiologia Literária, no prestigiado Collège de France, em 7 de janeiro de 1977, mais tarde transformada em livro. Ali, o pensador francês alegava publicamente que era preciso criar mecanismos capazes de sabotar a tendência fascista do texto. O fascismo, no entanto, não estaria no ato de se impedir de dizer, mas, sim, em obrigar a dizer.

Para Barthes, como contraponto, seria preciso criar uma linguagem crítica da própria linguagem, capaz de trapacear esse fascismo: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo de literatura”. (BARTHES, 1988. p.14)

Para o autor, a importância da literatura estaria no fato de ela exercer uma “função utópica”, uma vez que consiste num discurso teoricamente vindo de fora do poder. Para ele, “a ciência é grosseira e a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (p. 19).

A Invenção de um conceito: narrativas enviesadas

Proponho o uso do conceito de “narrativas enviesadas” para comentar uma forma particular e contemporânea de produzir arte, contar histórias. Nesse exercício de criação conceitual, busco o pensamento de Barthes, procurando aproximar-me dos sentidos instáveis, dos textos não ditos (ao menos, não inteiramente), construções fluidas.

Parece-me que está justamente nas junções escorregadias e instáveis o que chamo de narrativas enviesadas, em que os artistas escapam dessa tendência fascista do texto e da obra. Sabotam, subvertem, quebram as possibilidades de um sentido narrativo único. Desestabilizam nossas compreensões da vida e injetam sutilezas, incertezas, sons que se recombinaem e formam camadas, ainda que se estranhem mutuamente.

Os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o observador.

Essas construções têm como herança uma atitude singular diante da vida

pós-muro de Berlim, somada a um outro inventariado, esse herdado das vanguardas modernas que se configuraram a partir do final do século XIX.

A modernidade, que matura no século XX, buscava libertar a arte da representação do real, desembocando em projetos de autonomia, que se espelhavam e se refletiam em fenômenos estéticos como a geometrização e a abstração formal.

De fato, essa somatória de experimentações modificou radicalmente a noção de estrutura narrativa de que se faz uso hoje: as narrativas enviesadas contemporâneas, também narram histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo/meio/fim tradicionais, compõem-se a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas contam; porém, não necessariamente, resolvem as próprias tramas.

Textos e obras de arte contemporâneas — incluindo aqui as artes visuais, o teatro, a dança, o cinema, a literatura — muitas vezes dão indícios de contar histórias, mas na verdade se recusam a criar uma narrativa cujo sentido seja fechado em si mesmo ou que possa ter alguma linearidade, que “fecharia” seu sentido.

Essa mudança de paradigma, em relação à narrativa, tem como ponto estrutural a transferência das vanguardas, da Europa para os Estados Unidos, particularmente para Nova York, onde se inaugura o expressionismo abstrato.

Trata-se de um momento de emancipação da arte norte-americana: uma arte criada no Novo Mundo e que busca um “novo absoluto”, desancorado de qualquer tradição ou comprometimento com a história e suas cargas de passado. Essa postura equivale ao abandono da hegemonia europeia, com sua memória e sua história.

As pinceladas livres de William de Kooning; as imensas telas monocromáticas de Barnett Newman, responsável pelo encontro com o sublime através da criação de campos de cor; a valorização do tempo presente em movimentos de pinceladas e *drippings* (escorridos) na *action painting* (pintura de ação) de Jackson Pollock — tudo isso fazia parte de uma necessidade de autonomia e valorização do “agora”, o que superaria as experiências das vanguardas europeias, que dialogavam com as próprias tradições históricas.

Essa noção, legitimada por críticos norte-americanos importantes, sobretudo Clement Greenberg, começou a ser testada e levada a outras direções pelas próximas gerações.

No cenário norte-americano dos anos 1960-1970, o movimento do mini-

malismo propunha: “Menos é mais”. Isso correspondia, na dança do coreógrafo Merce Cunningham, seguida daquela criada pelos dançarinos que compunham o grupo Judson Memorial Church, à incorporação do acaso, à economia de gestos, ou à possibilidade de dançar sem música. A música serial de Steve Reich e Philip Glass sintetizam uma arte emblemática de negação — uma arte analítica, que reage à narrativa, ao academicismo e ao drama, realçando os aspectos formais e funcionais da arte, materializando uma preocupação com a abstração, a austeridade e a noção democratizante de que “qualquer um pode ser artista”.

Esse despojamento liga-se a uma atitude política de reação não só aos exageros propostos pelo consumismo do “American way of life”, que ganha força a partir do final da Segunda Guerra Mundial, mas também como reação à atuação norte-americana na Guerra do Vietnã (1954-75), que provocou muitas mortes e destruição.

O espírito do tempo, que marcou as décadas de 1960 e 1970, foi registrado no livro *Against interpretation* [*Contra a interpretação*], da filósofa Susan Sontag, para quem a arte estabelece um valor *per se*, suficiente em suas características visíveis, táteis e auditivas, o que a libera de interpretações críticas, implicações autorais e históricas (SONTAG, 1987). Essa ideia é reforçada por uma declaração-manifesto escrita pela coreógrafa e cineasta Yvonne Rainer, em 1965, e intitulada “manifesto de renúncia”:

Não ao espetáculo não ao virtuosismo não à transformação e magia e ao faz de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não ao lixo metáfora não ao envolvimento do intérprete ou do espectador não ao estilo não ao camp não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete não à excentricidade não ao mover ou comover não a ser movido ou comovido. (CANTON, 2001, p.19)

A ideia era retirar do espectador a possibilidade de se identificar com a narrativa. Essa estratégia se liga ao uso de métodos anti-ilusionistas ou antinarrativos. Em arte, ilusionismo é a capacidade de conectar o espectador em um nível diegético, ou seja, de identificação e de relacionamento com a obra. O modernismo norte-americano busca, no momento de seu auge, o desenraizamento dos artifícios da narrativa do cotidiano para alocar o observador em um mundo sintético, puro e transcendente: o mundo da arte abstrata.

Os artistas de vanguarda, que produziram a abstração, buscavam, por sua

vez, o fim da arte como representação de algo fora dela mesma. Isto é, almejavam a abstração pura, sem equivalências na realidade.

Mas seria possível para a percepção humana olhar uma superfície como essa sem fazer nenhuma associação com as bagagens da história pessoal, da memória, da associação que todos nós produzimos com as questões da vida?

O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, por exemplo, artista que trabalhou muitos anos com o músico John Cage, propôs-se a criar coreografias completamente abstratas explorando um modo singular de operação. Por meio de um acaso absoluto, Cunningham procurou desvencilhar-se de qualquer intenção narrativa *a priori*.

Em primeiro lugar, muitas de suas coreografias eram compostas mediante sorteios de gestos, que eram colados como num livro de consultas de I Ching. Outro elemento importante de suas obras era a ocupação não linear do espaço teatral do palco pelos bailarinos, que preenchem a frente, os fundos, as laterais e as costas, desrespeitando o palco italiano, em que os bailarinos costumam se virar para a frente.

A maneira como Cunningham propunha as colaborações também se concretizava de forma ímpar: o coreógrafo, o músico, o artista responsável pelos figurinos e cenários, cada um trabalhava a seu modo, no seu tempo, sem nenhum conhecimento do trabalho do colega até o dia da apresentação inaugural. Assim, os elementos compostos, sem a obrigatoriedade de uma hierarquia, proporcionavam liberdade, independência aos diversos elementos. Eliminava-se dessa forma a possibilidade de criar uma narrativa como resultado de uma junção linear.

Em 2007, na Califórnia, a Merce Cunningham Dance Company realizou um experimento explorando percepção e acaso: durante a apresentação, os espectadores receberam um aparelho iPod. Assim, cada membro da plateia podia escolher as músicas para a gestualidade dos bailarinos.

Em uma entrevista que realizei com Merce Cunningham, em 1989, em seu estúdio nova-iorquino, ele explicou que, mesmo com todas as estratégias criadas para atingir uma abstração capaz de subverter a narrativa, o público muitas vezes tende a atribuir sentidos próprios para o modo como o som, os gestos e a luz se combinam. Isto é, de formas singulares, os espectadores acabam retirando dos espetáculos uma narrativa. Enquanto Cunningham e Cage desenvolviam esse método de trabalho, nas artes visuais dos anos 1950, despontavam nomes como Jasper Johns, que realizava experimentos paralelos a fim de testar os limites da

possibilidade de criar uma arte cujo valor é simplesmente ela mesma. Desviando-se do caminho transcendente proposto pelos expressionistas abstratos, em cujos campos de cor o espectador era convidado a mergulhar livremente, Johns, então um jovem artista, concluiu, em 1955, uma obra que gerou polêmica. Intitulada *Flag* [Bandeira], ela apresentava as listras e estrelas da bandeira norte-americana, em grande dimensão, utilizando pintura e encáustica. A simples apresentação da bandeira, sem nenhum comentário extra, assim como o incômodo e a atração gerados pela obra nos espectadores, deixou claro o fato de que é inevitável que uma imagem contenha índices culturais e esteja necessariamente mergulhada em implicações sociopolíticas e ideológicas. *Flag* abre o caminho para a arte pop e atesta inexoravelmente o poder das imagens midiáticas de gerar narrativas próprias.

Experimentalismo e crise da abstração

A partir desse momento, nos Estados Unidos, muitos artistas mergulham sua produção em experimentações que buscam expandir os limites entre arte e não arte. Tratava-se de utilizar o conceito de “arte expandida”, cunhado pela crítica Rosalind Krauss.

Dançar nas paredes verticais de prédios, como fez a coreógrafa Trisha Brown, parecia muito mais interessante do que se apresentar no palco de um teatro, por exemplo. Porém, por conta de experimentalismos que buscavam um alargamento cada vez maior de limites, instaurou-se no cenário artístico uma sensação de hermetismo entre os artistas e o público. Este último sentia-se muitas vezes desconfortável com a dificuldade de compreender as obras, cada vez mais conceituais e menos retinianas. Esse cenário de estranhamento colaborou para o afastamento gradual do público.

Como resposta, no decorrer do tempo, em especial a partir da década de 1980, muitos artistas sentem uma necessidade de se reaproximar da realidade e do público e retomam a ideia de narrativa. Eles passam a buscar uma produção que se relacione diretamente com os fatos e movimentos da vida, e deixam de se colocar numa posição transcendente, na qual a arte poderia se valer por si mesma, descolada dos limites impostos pela vida real.

Outro elemento a ser levado em consideração é o mercado. Depois de algumas décadas experimentando dançar sem música ou realizar performances que não podiam ser comercializadas, os artistas percebem a necessidade de poder viver do próprio trabalho, expondo em galerias, apresentando-se em teatros e

em casas de espetáculos.

Em oposição às experiências das vanguardas norte-americanas, o uso consistente da narrativa tornou-se progressivamente uma âncora para a representação contemporânea. A década de 1980 – chamada nos Estados Unidos de era republicana de Reagan e Bush (pai), ou de era dos *yuppies* (jovens urbanos que enriqueceram com o mercado financeiro) – substituiu as experiências da vanguarda e o senso de comunidade artística pelo recrudescimento do consumismo e o fascínio pela opulência, ilustrado em seriados norte-americanos de televisão, como *Dallas* (1978-91) e *Dinastia* (1981-89). Nesses anos, o refrão minimalista “Menos é mais” é trocado pela máxima de que “Mais é mais”.

Um panorama breve dos anos 1990

O período de transição entre os anos de 1980 e de 1990 anuncia mudanças no panorama internacional. Elas terão forte impacto na formação artística da nova geração e passarão a compor as bases para um novo mundo – um mundo de excessos, que despreza a noção de privacidade, que é substituída pela busca de celebridade. Um mundo que estetiza a violência, anestesiando nossos sentidos, e que transforma a informação em uma comodidade descartável, com pouco resquícios de memória.

Nesse mundo, o sistema de corporações e o anonimato reestruturam as relações sobre um terreno globalizado. A queda do Muro de Berlim e o final do comunismo reajustam as estruturas políticas em favor do neoliberalismo.

Os problemas ecológicos passaram a fazer parte da rede de interesses econômicos do Primeiro Mundo: a crise ambiental, ditada pelo crescimento de poluentes; o aquecimento generalizado e gradual do planeta; e a iminência da falta de água pura no médio prazo fazem da ecologia a palavra de ordem de grupos da sociedade civil e ONGs.

A AIDS, o Ebola, as gripes aviária e suína, além de outros vírus fatais, desafiam um mundo que parecia dominado e controlado pela ciência. A física quântica, o Projeto Genoma e as clonagens de DNA relativizam conquistas científicas e apresentam ao mundo uma estreita ligação entre arte, ciência e tecnologia. A internet, com suas redes sociais e outros desdobramentos virtuais, constrói promessas de núcleos cibernéticos de vida e reafirma o conforto doméstico dos contatos humanos à distância.

A importância dada à moda, ao mundo das aparências e “atitudes”, em

conjunção com uma tecnologia sofisticada de cirurgias plásticas, implantes, aparelhos de ginástica, vitaminas e outras substâncias químicas, ao lado da possibilidade de modificações genéticas que se abrem com os primeiros sequenciamentos cromossômicos, faz do corpo um campo de experimentações futuristas.

Culturalmente, a busca de originalidade e experimentações, que caracterizou a vanguarda modernista do século XX, é substituída pela busca de fama e celebridade, numa transferência do foco das preocupações e olhares – da produção para o produtor, da obra para o autor. Um exemplo desse tipo de comportamento está no sucesso da revista *Caras*, lançada no Brasil, em 1993, pela editora Abril, seguida por outras publicações do gênero.

No contexto econômico, o desgaste dos mercados ditos de Primeiro Mundo e as demandas de expansão ditadas pelo corporativismo e pela globalização impulsionam a conquista de mercados alternativos, com o uso de discursos “politicamente corretos” e a ativação de termos como “transculturalidade” e “multiculturalismo”. Este último, de acordo com a antropóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett, torna-se um código para a palavra “etnia” (1993), ao mesmo tempo em que guerras étnicas explodem em meio aos limites da nova geografia mundial.

Novas configurações geopolíticas provocam deslocamentos humanos que instauram uma nova noção de identidade e de nacionalidade. O espaço flexível e instável, emblemático da era global, expande-se em um tempo também marcado por instabilidade e fragmentação de informações e por excesso de imagens e estímulos de múltiplas naturezas. Tempo e espaço se redefinem na linguagem dos videoclipes da MTV, na comunicação via internet, nos painéis eletrônicos de alta definição, instalados estrategicamente nas grandes cidades, observados pela massa de automóveis estagnados no trânsito.

A esse panorama, soma-se uma ideia fundamental para a produção artística que se desenvolve nos anos 1990: a originalidade da criação é um mito modernista. A afirmação, discutida pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, no livro *The originality of the Avant-Garde art and other modernist myths*, difunde-se com as noções e práticas pós-modernas, ligadas a uma atração pelo passado, pela memória, pelas convenções e clichês. Segundo Krauss, a busca de originalidade e autenticidade está sendo progressivamente engolida e perde, assim, seu lugar e sentido em um mundo gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual.

Nesse contexto histórico, numerosos debates sobre uma “crise da arte” se

instauraram numa sociedade bombardeada por excessos de toda sorte. O mundo da arte contemporânea, não isento de tais excessos, move-se no interior de uma densa rede que envolve o mercado, o sistema de galerias e museus, as feiras nacionais e internacionais, os salões, os curadores e os críticos, as bienais, os colecionadores.

A própria definição de arte, nesse momento, está mergulhada numa condição de estranhamento e instabilidade, gerada durante o percurso histórico das experimentações postas em prática por artistas do século XX.

Isso ocorre sobretudo após as pesquisas do francês Marcel Duchamp, que, no início do século XX, incorporou ao universo artístico a noção de *ready-made*.

No decorrer do desenvolvimento da arte conceitual, nos anos 1960 e 1970, Duchamp enfatiza o processo e as propostas artísticas em lugar dos “produtos”, validando como arte objetos como uma bula, um cartão-postal, um biscoito, uma cópia xerográfica. Nesse processo, e na incorporação de meios virtuais e tecnológicos, a produção artística proliferou a tal ponto que se perderam de vista os limites que delimitavam o universo artístico. A *high art*, as belas artes foi separada de todo o resto da produção gerada pela sociedade pós-industrial.

Essa instabilidade na arte, ao repercutir numa sociedade marcada progressivamente pela informação virtual e pela engenharia genética, desnorteia e intriga. Provoca. Não permite mais aos artistas adotar uma postura descolada dessas redes que amarram a vida.

Os artistas contemporâneos não podem compartilhar uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendente, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real.

A arte não redime mais. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades.

No Brasil, logo após a efervescência da pintura instituída pela Geração 80, discutiu-se e polemizou-se a “morte teórica da pintura”. Porém, à geração seguinte, não coube mais discutir questões relativas aos suportes.

A pintura não morreu, tampouco a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, internet e outros meios. Um elenco complexo e sofisticado de suportes e possibilidades de materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por outra, ligada ao sentido.

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar

alicerçado em preocupações formais – que são intrínsecas à arte e que se sofisticaram no desenvolvimento dos projetos modernistas do século XX –, mas que finca seus valores na compreensão (e na apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade.

Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.

O tempo e a memória, o corpo, a identidade e o erotismo, o espaço e o lugar, as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual. Esses temas se estruturam a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, e que muitas vezes emprestam a sofisticação estrutural e a variedade no uso de materiais justamente dos projetos desenvolvidos pela vanguarda modernista, que marcou uma parte significativa do século XX.

A produção contemporânea não é uma produção de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações realizadas no percurso do século XX foram apreendidas e incorporadas, injetadas, através dessa busca de sentido, que se liga às especificidades de um novo contexto sócio-histórico.

As heranças recebidas pelo modernismo – a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos que compõem os processos de concepção de uma obra – são elementos que foram incorporados pela arte contemporânea, que, por sua vez, a eles acrescenta uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói as possibilidades de uma leitura única e linear.

Uma particularidade narrativa: os contos de fadas

As palavras e seus sentidos, a memória, a herança e a tradição são elementos que passam a ser revalorizados num mundo inundado por imagens propagadas incessantemente pela mídia. Eles formam uma narrativa que incorpora sobreposições, fragmentações, repetições, simultaneidade de tempo e espaço, enfim, todo o jogo que pode fornecer elementos para a criação de uma obra de sentido aberto, que se constrói durante a relação com o outro, com o público, com o leitor, o

observador.

Para criar suas narrativas enviesadas, uma das estratégias dos artistas contemporâneos é a utilização de contos de fadas. Essas histórias paradigmáticas do mundo ocidental são conhecidas o suficiente para poderem ser fragmentadas, repetidas, desconstruídas e viradas do avesso pelos artistas.

As origens dos contos de fadas na civilização ocidental estão nos contos populares de magia, um tipo de conto oral em que as histórias eram simbolicamente criadas e adaptadas, conforme a interação viva entre os narradores e os espectadores/ouvintes. Em sua forma oral, o conto popular de magia é antigo, provavelmente coincidindo com os primeiros rituais de comunicação entre seres humanos. A falta de documentação torna difícil localizar com precisão as origens históricas do conto oral de magia; já a formação dos contos de fadas literários é algo que pode ser estudado.

O conto popular de magia faz parte de uma tradição oral pré-capitalista que expressa os desejos básicos dos seres humanos de obterem melhores condições de vida, enquanto o termo conto de fadas indica o advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores.

Em pesquisa de mestrado e doutorado, no departamento de Performance Studies, Tisch School of the Arts, e no Department of Art and Art Professions, ambos na New York University, estudei a obra de três coreógrafas/criadoras performáticas que se envolveram particularmente com o tema dos contos de fadas e os reaperentaram de maneira instigante: Pina Bausch, na Alemanha, Maguy Marin, na França, e o grupo de performance Kinematic, nos Estados Unidos.

Já no final dos anos 1970, a coreógrafa alemã Pina Bausch, introdutora do *tanztheatre* ou dança-teatro, pôs em cena o espetáculo *Barba-Azul*. Nesse conto de fadas escrito por Charles Perrault, no século XVIII, narra-se a história de um homem muito rico que se casa repetidas vezes e dá uma vida luxuosa para suas mulheres. Mas ele as proíbe de entrar em um quarto encantado. Cada uma das esposas falha: sem conseguir conter a curiosidade, elas usam a chave mágica, entram no quarto e são traídas por uma mancha de sangue que nunca mais sai de sua chave.

Pina Bausch explora a trilha sonora da ópera *O castelo de Barba-Azul*, do compositor húngaro Béla Bartók, que é acionada em um gravador em plena cena. O chão do espetáculo é recoberto por folhas secas e os protagonistas, Barba-Azul e sua esposa, são envolvidos em jogos gestuais repetitivos, exaustivos, espelhados em outros dançarinos: assim, os papéis de vítima e algoz constantemente se

alternam e se confundem.

Na década de 1980, a francesa Maguy Marin cria, sob encomenda do Lyon Opera Ballet, uma Cinderela esquemática, desprovida de romantismo ou pieguice. Nessa versão, não prevalece nem a versão de Perrault, a mais conhecida, nem a dos irmãos Grimm. Marin propõe uma versão própria, em que os personagens são bonecos de pano. A fada-madrinha é um boneco que se transforma em robô, e sua carruagem é um pequeno calhambeque conversível, que a própria Cinderela é convidada a dirigir. Ela e o príncipe são duas crianças que dançam de maneira espelhada, sem a hierarquia típica do balé clássico, nem a passividade atribuída às mulheres nos tempos de Perrault. E tudo termina com uma bem-humorada procissão de brinquedos.

O espetáculo *A menina sem mãos*, do grupo norte-americano de dança-teatro Kinematic, é baseado na história de mesmo nome escrita pelos irmãos Grimm no século XIX. O conto narra a trajetória de uma menina oferecida ao diabo por seu pai, que se vê obrigado a cortar fora as mãos da filha. Depois de um longo processo, doloroso e rico de maturação, a menina vê suas mãos crescerem novamente. As dançarinas do grupo Kinematic encenaram a história de forma austera e enviesada. O texto da história foi cortado ao meio e depois remendado, numa desconstrução levada à fisicalidade de uma tesoura cortando o papel. Esse texto, recortado e recolado de modo aleatório, foi lido por um narrador em *off*, enquanto as três dançarinas criavam gestos que se colavam às palavras através de sua sonoridade. Algumas pausas foram introduzidas no espetáculo com a inserção de músicas folclóricas e de deslocamentos no espaço por parte das bailarinas.

O estranhamento do espetáculo *A menina sem mãos* se completa com o fato de que, apesar de explorar um texto todo fragmentado, é possível perceber de algum modo o fio condutor que assinala a narrativa da história é exatamente aquela escrita pelos irmãos Grimm. Ao estudar essas obras, pensei na possibilidade da criação de uma narrativa diferente, própria de um tempo em que queremos histórias, mas não confiamos em seus finais felizes, ou mesmo finais fixos. Assim, surgiu o conceito de narrativas enviesadas.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1988.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira, um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras/ MAC-USP/ Fapesp, 2001.