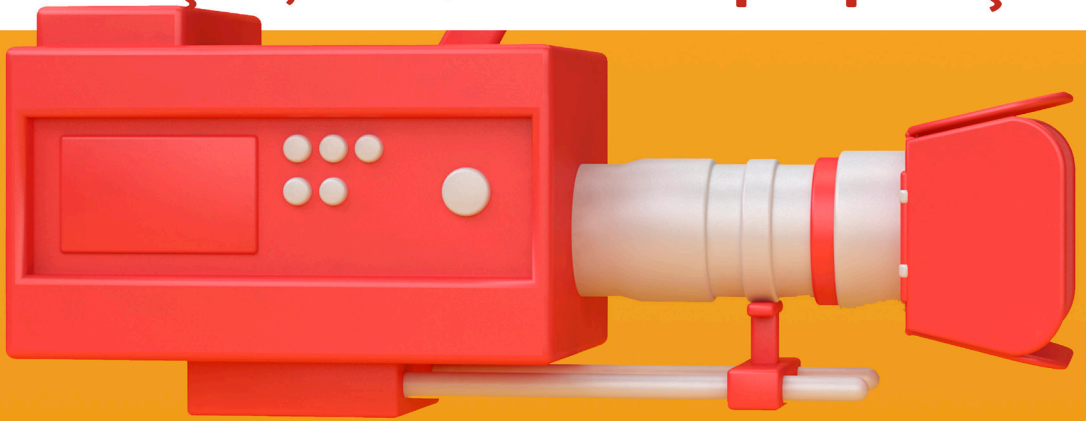


ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



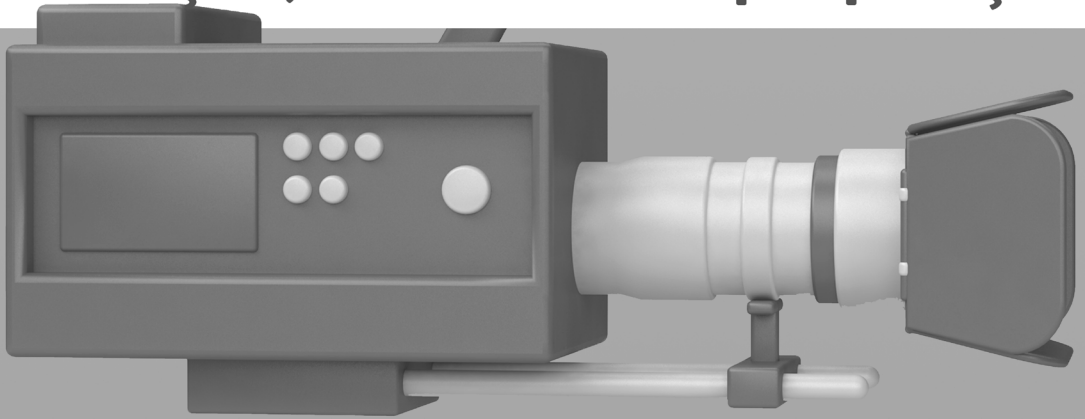
**Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)**

Atena
Editora

Ano 2021

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)

Atena
Editora
Ano 2021

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^a Dr^a Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^a Dr^a Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^a Dr^a Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof^a Dr^a Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^a Dr^a Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^a Dr^a Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^a Dr^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^a Dr^a Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlundo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFGA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação /
Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa -
PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-155-5

DOI 10.22533/at.ed.555211006

1. Arte. 2. Cultura. I. Ferreira, Ezequiel Martins
(Organizador). II. Título.

CDD 306.47

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

As relações entre o conhecimento artístico ou estético e o conhecimento científico sempre existiram, do ponto de vista das produções simbólicas do homem. Já haviam, antes da criação de um método científico, surgido de uma visão racionalista e empirista, os modos de conhecimento se pautavam em explicações que acalentavam as inquietações humanas, a exemplo temos o conhecimento mítico, o filosófico e o artístico.

O mítico, que beira o religioso se baseava principalmente em explicações exteriores e anteriores à construção do homem, mas se baseando nos aspectos mais intrigantes do imaginário humano e se perfazendo em torno da construção própria do destino.

O filosófico partia, em parte da observação e do questionamento sempre presente sobre as atitudes e emoções humanas. E, por fim, o artístico, sendo influenciado por ambos os anteriores, representava numa espécie de mimese o que era colhido nas entranhas humanas.

Nesse aspecto, o vínculo entre os três modos de conhecer era responsável pela evolução de cada um, onde o constante diálogo e interação entre eles inspiravam constantemente um ao outro.

Surge então, pelas guinadas da lógica e na evolução do racionalismo, o estabelecimento do método científico pautado na experimentação e delimitação precisa dos caminhos para a aquisição do conhecimento.

Onde havia um espaço aberto à colaboração, se restringe às premissas de um seleto grupo que por algum tempo definem o que pode ser considerado científico ou não.

No entanto, essas barreiras entre o científico e o artístico estão novamente mescladas e as discussões sobre o fazer científico num viés artístico se encontram cada vez mais presentes na atualidade.

Pensando nisso, a coletânea *Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação*, em seu primeiro volume, reúne vinte e três artigos que abordam algumas pesquisas envolvendo a interseção entre arte e cultura.

Uma boa leitura!

Ezequiel Martins Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
AFINAL, O QUE É PERFORMANCE ART? Ezequiel Martins Ferreira DOI 10.22533/at.ed.5552110061	
CAPÍTULO 2	12
ASPECTOS ARQUETÍPICOS DA ARTE-EDUCAÇÃO INFANTIL: UMA ABORDAGEM JUNGUIANA Filipe Mattos de Salles DOI 10.22533/at.ed.5552110062	
CAPÍTULO 3	24
DERIVAÇÕES POÉTICAS DO REAL Dinah de Oliveira DOI 10.22533/at.ed.5552110063	
CAPÍTULO 4	36
DO SAMBÓDROMO AO CARNAVAL VIRTUAL: A FACE DA JESUS MULHER NA MANGUEIRA 2020 E NA DEIXA DE TRUQUE 2021 Tiago Herculano da Silva Fátima Costa de Lima DOI 10.22533/at.ed.5552110064	
CAPÍTULO 5	51
ENCARNAÇÃO DA BELEZA IDEALIZADA: O NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA EM VENEZA, ENTRE SÍNTESES E INOVAÇÕES Tânia Kury Carvalho DOI 10.22533/at.ed.5552110065	
CAPÍTULO 6	67
LA VIRTUALIZACIÓN DE LOS CUERPOS: ENTRE LA DOCUMENTACIÓN EN ARTES Y LA PORNOGRAFÍA Andrés Felipe Restrepo Suárez DOI 10.22533/at.ed.5552110066	
CAPÍTULO 7	77
TEATRO DE ARENA: A ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA DA SONORIDADE DO MUSICAL “ARENA CONTA ZUMBI” Dyonnatan da Silva Costa DOI 10.22533/at.ed.5552110067	
CAPÍTULO 8	88
A TRAVESSIA ARTÍSTICA EM AREIAS DO TEMPO: LIDANDO COM OS DESVIOS DA MATÉRIA FOTOGRÁFICA NO CIANÓTIPO Daniela Corrêa da Silva Pinheiro DOI 10.22533/at.ed.5552110068	

CAPÍTULO 9	99
VITÓRIAS E DERROTAS: ANITA MALFATTI NA HISTÓRIA DO MODERNISMO PAULISTA Eliane Honorata da Silva DOI 10.22533/at.ed.5552110069	
CAPÍTULO 10	110
TUNGA: SENTIDO DE UMA POÉTICA Wellington Cesário DOI 10.22533/at.ed.55521100610	
CAPÍTULO 11	119
ESPAÇO PARA GERAR ESPAÇO Gabriel Augusto de Paula Bonim DOI 10.22533/at.ed.55521100611	
CAPÍTULO 12	131
MOVERES: APONTAMENTOS E APROXIMAÇÕES EM CORPO, TEXTO E COREOGRAFIA Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque DOI 10.22533/at.ed.55521100612	
CAPÍTULO 13	141
O SERIADO CHAVES COMO EXPRESSÃO DA TEORIA FOLKCOMUNICACIONAL Mirian Martins da Motta Magalhães Fabiana Crispino Santos Suzzane Mary Mesquita de Lima DOI 10.22533/at.ed.55521100613	
CAPÍTULO 14	154
O LIVRO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA Gabriela Garcia de Godoi Moreira DOI 10.22533/at.ed.55521100614	
CAPÍTULO 15	163
O MITO DE UMUKOSURËPANAMI DA ETNIA DESSANA NO GRAFFITE DOS ARTISTAS CURUMIZ Kemerson de Souza Freitas DOI 10.22533/at.ed.55521100615	
CAPÍTULO 16	176
NOS CORREDORES DA CAIÇARA: “ENCAIÇARAMENTOS” DA ARTE POPULAR PELA AMAZÔNIA Ericky da Silva Nakanome Adan Renê Pereira da Silva DOI 10.22533/at.ed.55521100616	

CAPÍTULO 17	190
TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS: FAZERES MÚSICAIS EM NARRATIVAS AUDIOVISUAIS	
Alice Villela	
DOI 10.22533/at.ed.55521100617	
CAPÍTULO 18	197
VÍDEOS INDÍGENAS COMO CONTRANARRATIVAS HISTÓRICAS: BREVES CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE <i>JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM</i>	
Karlíane Macedo Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.55521100618	
CAPÍTULO 19	209
A BARQUINHA DE MESTRE DANIEL: ETNOGRAFIA DA MÚSICA DE UMA TRADIÇÃO RELIGIOSA AYAHUASQUEIRA AMAZÔNICA	
Daniel Castro Montoya Flores	
Sérgio Nogueira Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.55521100619	
CAPÍTULO 20	224
ROQUE SEVERINO: UM AUTÊNTICO PROCESSO CRIATIVO MANAUARA EM CONTEXTO PANDÊMICO	
Luiz Augusto Martins	
Amanda Aguiar Ayres	
Jackeline dos Santos Monteiro	
Guilherme Alves Carvalho	
Diogo Sousa e Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55521100620	
CAPÍTULO 21	241
PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL DO FADO DE QUISSAMÃ: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA	
Fernanda Morales dos Santos Rios	
Marta de Oliveira Chagas Medeiros	
Giovane do Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.55521100621	
CAPÍTULO 22	251
MEMÓRIA VOCAL RADIOFÔNICA: A NATUREZA DO BELO EM FONOGRAMAS DE CANTORAS ERUDITAS E POPULARES DOS ANOS 1940 A 1960	
Benedicto Bueno Gurgel Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.55521100622	
CAPÍTULO 23	260
MORDAÇA NA PUBLICIDADE: APONTAMENTOS SOBRE A SUSPENSÃO DE CAMPANHAS POR INTERFERÊNCIA POPULAR	
Marina Aparecida Espinosa Negri	
DOI 10.22533/at.ed.55521100623	

SOBRE O ORGANIZADOR.....	274
ÍNDICE REMISSIVO.....	275

CAPÍTULO 1

AFINAL, O QUE É PERFORMANCE ART?

Data de aceite: 01/06/2021

Ezequiel Martins Ferreira

<http://lattes.cnpq.br/4682398500800654>

RESUMO: Este pequeno ensaio tem a pretensão de percorrer o longo trajeto das vanguardas europeias a fim de traçar o que se manifesta como rastros da gênese do movimento artístico denominado Performance Art. Para tal empreendimento faz-se um retorno à Marinetti em seu Manifesto Futurista, apresentando a partir desse ponto chave a mudança crescente que a arte e a anti-arte oferecem à produção de sentidos no mundo moderno, influenciando não somente os processos criativos como todas as ideologias políticas, de gênero, filosóficas, científicas e raciais por onde quer que passassem. Nesse contexto o surgimento do movimento da Performance Art se consolida por essa multiplicidade de tensionamentos possíveis do fazer humano.

PALAVRAS-CHAVE: Performance Art, Vanguarda, movimentos artísticos.

ABSTRACT: This short essay intends to cover the long path of European avant-garde in order to trace what is manifested as traces of the genesis of the artistic movement called Performance Art. For this endeavor, Marinetti returns in his Futurist Manifesto, presenting the From this key point, the growing change that art and anti-art offer to the production of meanings in the modern world, influencing not only creative processes

but all political, gender, philosophical, scientific and racial ideologies wherever they went. In this context, the emergence of the Performance Art movement is consolidated by this multiplicity of possible tensions of human making.

KEYWORDS: Performance Art, Vanguard, artistic movements.

Uma das grandes marcas embrionárias sob o universo das Performances ocorre num movimento artístico que se desemboca no início dos anos de 1970 sob a configuração do que se reconhece como *Performance Art*. No entanto, não se pode ignorar que todo movimento artístico sinaliza a evolução de um processo, no qual se perfilam diversos outros. Roselee Goldberg, em seu prefácio do livro *Performance: Live art 1909 to the presente* (1979) aponta a grande variedade de material para reconstruir a história da performance a partir dos futuristas, ilustrado pelos vários manifestos publicados desde então, e que antes apenas possuía como fontes, assim como no teatro, de roteiros, fotografias e descrições de espectadores. Quanto ao início do processo de construção da *Performance Art*, Jorge Glunberg (2013) data precisamente a noite de 10 de dezembro de 1896, em Paris. Noite em que Alfred Jarry estreia *Ubu Roi*, peça que, segundo Goldberg (2007) influencia fortemente o italiano Filippo Tommaso Marinetti, que retorna ao mesmo teatro onde assistiu *Ubu Roi*, mas desta vez com sua própria peça *Le*

Roi Bombance. A peça, uma sátira à revolução e à democracia, na qual o protagonista, sendo o único a conseguir identificar a guerra, se suicida em desespero, é lançada após a publicação em 20 de fevereiro de 1909, num popular jornal francês, aquilo que ficou conhecido como *Manifeste du Futurisme*¹, no qual se pode ver, como no extrato a seguir, os ideais do futurismo marcando uma ruptura com passado e sendo presente no manifesto um furor contra a ausência nas ruas da arte.

Manifesto Futurista

1. Queremos cantar o amor ao perigo, ao hábito da energia e da imprudência.
2. Os elementos essenciais da nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
3. Tendo a Literatura até aqui ampliado a imobilidade pensativa, a êxtase, o sono, queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, a cambalhota, o tapa e o soco.
4. Declaramos que o esplendor do mundo se enriquece de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida com o porta malas enfeitado com grandes canos tais quais serpentes com bafos explosivos... um carro barulhento, que parece funcionar com metralhadoras, é mais bela que a Vitória de Samothrace.
5. Queremos cantar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a terra, e lança ele mesmo sobre o circuito de sua órbita.
6. É necessário que o poeta se desgaste com calor, brilho e abundância, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza que na luta. Nenhuma obra-prima sem um personagem agressivo. A poesia deve ser um ataque violento contra as forças incomuns, para convoca-los a deitar na frente do homem.
8. Estamos no cume extremo dos séculos!... Para quê olhar pra trás, no momento em que devemos derrubar as folhas misteriosas do impossível? O tempo e o espaço morreram ontem. Já vivemos no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.
9. Queremos glorificar a guerra, - a única higiene no mundo – do militarismo, patriotismo, o gesto destrutivo dos anarquistas, as belas ideias que matam e desprezam as mulheres.
10. Queremos demolir museus bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e toda covardia oportunista e utilitarista.
11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, prazer ou revolta; as ressacas multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna de arsenais e canteiros de obras sob suas violentas luas elétricas; glutãs estações engolidoras de serpentes que fumam; fábricas suspensas nas nuvens pelos fios de sua fumaça: pontes com saltos ginásticos lançados sobre os talheres diabólicos dos rios ensolarados: navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de peito largo pateando nos trilhos, como enormes cavalos de aço em ponte com longos canos, e o

¹ Vale destacar a repercussão que tal manifesto teve e que foi documentada no livro *Enquête internationale sur Le Vers Libre et Manifeste du futurisme* organizado pelo próprio Marinetti (1909).

voos escorregadios dos aviões, cujas hélices agitam a bandeira e aplausos de uma multidão entusiasmada (MARINETTI, 1909, pp. 9-12, tradução nossa)².

Além da acentuada violência contra o estabelecimento que se tinham em relação à obra de arte como produto a ser possuído e não experienciado, e o comodismo marcante do século, o futurismo contava, segundo Stern e Henderson (1993), com um profundo fascínio por forças não humanas, em especial a força das máquinas em sua velocidade, vitalidade e amoralidade. Conta ainda com uma atitude muito presente nas performances que é o convite, pelo próprio corpo que representa as palavras, ao público para compreender a obra.

Após o *Manifesto* de Marinetti, o movimento futurista seguiu-se com vários episódios interessantes como a publicação de inúmeros outros manifestos que definiam formas futuristas de expressar, tendo como marca principal a experimentação, sob certos moldes, das mais diversas artes; a apropriação do artista como *performer*, se incluindo ao mesmo tempo enquanto criador e objeto de arte; o acontecimento dos saraus que se produziam para tirar o espectador da passividade; a criação de métodos como o teatro das variedades, a música de ruído e o teatro sintético, entre outros episódios. Marvin Carlson (2009) destaca que o interesse dos futuristas tanto no movimento quanto nas mudanças os afastaram do trabalho “estático” da arte impulsionando uma realocação do interesse, que antes pairava sobre o produto, no próprio processo artístico, o que marca a importância que o movimento futurista tem para a arte na medida em que inicia a destruição da barreira que havia entre

2 Manifeste du futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.
7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées: les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés: les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapau et des applaudissements de foule enthousiaste. (MARINETTI, 1909, pp. 9-12)

as belas artes e a cultura popular, implicando um novo olhar e as possibilidades de novos olhares ainda para a arte no cotidiano. Nesse sentido, Goldberg (2007, p.8) afirma que “os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que tem procurado outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano”.

As ideias do *Manifeste du futurisme* chegaram a Rússia e provocaram um grande movimento artístico no país. Embora o futurismo italiano, como afirma Goldberg (2007, p. 39) “ter sido reinterpretado no contexto russo enquanto arma generalizada contra a arte do passado”, o movimento constituiu de uma retomada dos passos de artistas da década de 1890, mas introduzindo um modo totalmente russo de expressão, em prevalência quanto ao modelo ocidental europeu. O futurismo russo se inicia em 1912 tendo dois marcos em sua fundação. De um lado houve o manifesto *Um estalo na cara ao gosto do público*, e de outro, a organização da exposição *O rabo do burro*, organizada como protesto ante a “decadência de Paris e Munique” (p. 39).

Em 1913, o futurismo russo deixa as ruas e se direciona ao teatro. Duas obras marcam essa inauguração. Vladimir Maiakovski trabalha numa tragédia que leva seu nome, como uma “celebração do seu próprio gênio poético” (p. 42), e Alexei Kruchenikh produz *Vitória sobre o sol* que narra a história de homens do futuro na conquista do sol. Como marca do novo movimento, os diretores publicaram no jornal um comunicado convidando os interessados a participar, para um teste, tendo ao final a expressão “Quanto aos atores: por favor, não se dêem o trabalho de comparecer” (GOLDBERG, 2007, p. 42).

Em 1922 dois outros fenômenos se destacam na Rússia: Meyerhold e Foregger. Vsevolod Meyerhold integra, em sua produção *O corno Magnífico*, de Crommelynck, o construtivismo como forma de “militância contra a obsoleta tradição teatral” (GOLDBERG, 2007, p. 55). Já Nikolai Foregger acrescenta em sua peça *O rapto das crianças* um processo de “cineficação” ao inserir imagens projetadas sobre discos que se moviam rapidamente. Além da cineficação, duas outras contribuições de Foregger, se dão naquilo que pode ser visto como o “renascimento do circo” com o uso do extrapictórico e extrateatral na produção; e a “tafiatrenage” enquanto método de desenvolvimento físico e psicológico do *performer*, que apresentava semelhanças com a biomecânica do Meyerhold ou ainda a eucinesia de Laban. No entanto não era apenas no modo de um treino que ele via a “tafiatrenage”, mas como uma performance em si.

O último marco do futurismo russo veio em 1934 com o *Festival do Teatro Soviético* retomando obras que foram notáveis nos anos anteriores. No mesmo ano, foi feita “a primeira, e definitiva, declaração sobre o realismo socialista, apresentando as linhas gerais de um código oficial obrigatório que viria a reger toda a atividade cultural” (p. 60). Mesmo com seu trágico fim, o futurismo russo prepara o terreno para ser introduzida a performance “declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas ideias a todas as esferas da cultura” (GOLDBERG, 2007, p. 41).

Outro movimento que teve forte influência do futurismo italiano se inicia em 1916, em Zurique, Áustria, com o início das atividades do *Cabaret Voltaire*. Nele, se estabelece a premissa de que o “artista está a usar um material já formado e, dessa forma, o máximo que pode fazer é reelabora-lo” (GOLDBERG, 2007, p. 70). O *Cabaret* recebia influência tanto dos ideais de Marinetti como de um movimento do que chamavam de teatro íntimo, em que Frank Wedekind fora uma das grandes personalidades. Os trabalhos de Wedekind, se apresentavam a uma Munique conservadora como um protesto satírico e feroz contra a sociedade. De uma natureza provocadora, irreverente, relacionando sempre questões sobre o sexo, rondando a obscenidade, Wedekind conseguia evidenciar o papel libertador do teatro.

Hugo Ball, um dos criadores do *Cabaret Voltaire*, e fortemente influenciado por Wedekind, chega a afirmar essa liberdade que a partir de 1909 o teatro possibilitava, e afirmava que “a importância do teatro é sempre inversamente proporcional à importância da moral social e da liberdade civil” (*apud* GOLDBERG, 2007, p. 68). Em 05 de fevereiro de 1916, Ball juntamente a sua esposa Emmy Hennings abrem o *Cabaret Voltaire*, que mantém as portas abertas apenas por cinco meses, e que nesse curto período conseguem reunir diversos artistas importantes como Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, entre outros.

Em abril de 1916, Ball e Huelsenbeck apelidam a cantora madame Le Roy com um nome que levaria posteriormente ao nome do próprio movimento. Tratava-se da expressão Dada, que no romeno evocava a dupla afirmativa; no francês correspondia a algo como cavalinho-de-pau; e no alemão se produzia como símbolo tanto de uma “ingenuidade leviana”, quanto a “alegria na procriação e preocupação com o carrinho do bebê” (GOLDBERG, 2007, p. 78).

O movimento dadaísta foi marcado pelo compromisso com o princípio da inovação, da espontaneidade e da antiarte. Vale lembrar a contraposição que Huelsenbeck aponta entre música e *bruitism*, destacado por Carlson (2009), explicando que a música é harmônica e artística enquanto o *bruitism* é vida. Outros aspectos dos processos dadaístas, conforme apontam Stern e Henderson (1993), se relaciona com o interesse pelo acaso como um elemento constituinte do processo artístico; o uso de absurdos e estruturas ilógicas, não casuais; e uma abertura para o jogo, tal como formula Caillois. No entanto, mesmo possuindo inúmeros aspectos que uniam as obras no movimento, os artistas estavam em constantes lutas entre si, que repercutiam no fechamento daquilo que se propunham, como por exemplo o *Cabaret Voltaire*, e posteriormente na cisão entre eles.

Com o fechamento do *Cabaret*, se iniciam eventos que irão afastar os três principais representantes do próprio movimento dadaísta. Tristan Tzara criava um movimento literário a partir do ideário dadaísta com o lançamento em julho de 1916 a *Coleção Dada*, o que não era acompanhado pelo mesmo entusiasmo por Ball e Huelsenberg. Em março de 1917, Tzara e Ball assumem a direção da Galeria Corray, que passa a ser conhecida como *Galeria Dada* e que mantém o funcionamento por onze semanas, e antes mesmo de seu

fechamento Ball e Huelsenberg, já haviam deixado Zurique. Ball se despede do dadaísmo em direção aos Alpes e Huelsenberg se muda para Berlim. Em Berlim, ele permanece discreto por cerca de treze meses, mas logo se vê as voltas do *Café des Westens*, situação em que o Dada encontra seu apogeu e dura até 1920 quando a *Primeira Feira Internacional Dadaísta*, revela a exaustão do próprio dadaísmo. Em 1922, Huelsenberg termina o curso de medicina e passa a se dedicar à Neuropsiquiatria e depois à Psicanálise.

Tzara, por sua vez, permanece em Zurique e lança a revista Dada em julho de 1917, mas logo a transfere para Paris, para onde se muda em 1919, ano em que o dadaísmo tem sua última apresentação em Zurique. A chegada à Paris causou a comoção esperada e com a parceria de André Salmon, Jean Cocteau e André Breton da revista *Littérature* produz o primeiro evento dadaísta em Paris em 23 de janeiro de 1920. O evento não causou menos alvoroço do que a apresentação de *Ubu Roi*, em 1895, assim como da apresentação do *ballet Parade*, em 1917, no qual Cocteau se via como um dos produtores. *Parade* possuía uma estética muito próxima a do teatro ambulante, e poderia ser confundida facilmente com uma apresentação circense na medida em que agregava elementos extrateatrais. No entanto, a importância de *Parade* se dá no modo pelo qual, em seu prefácio escrito por Apollinaire, a localiza, quase num processo de adivinhação, como um ponto de partida para um novo espírito da arte, apresentando uma vaga ideia de *surréalisme*, visto por uma forma de protestar contra o realismo do teatro.

Em 26 de maio de 1920 acontece o *Festival Dada*, organizado por Tzara e Breton. O evento foi seguido de inúmeros outros nos quais a discordância entre Tzara, Breton e os outros dadaístas foi se tornando insustentável à manutenção do movimento. Em 1925, o *Manifesto surrealista* marca o óbito do dadaísmo em Paris. O movimento surrealista mantém a perspectiva de simultaneidade que desde Marinetti se apresenta como marca da modernidade, mas se lança para o automatismo, como forma de evocar as associações desprezadas pelos processos racionais. A partir do encanto de Breton com as obras de Freud, sobre o inconsciente, os sonhos e as associações livres, como método para uma apreensão do inconsciente, esses temas passam a abarcar o ideário surrealista. Inicia-se um processo de recuperação, que consistiu em identificar nas obras anteriores elementos disso que se colocava como desprezado pela racionalidade, ou ainda elementos que permitiam às obras a “tentativa de dar rédeas largas, em atos e palavras, às imagens estranhamente justapostas nos sonhos” (GOLDBERG, 2007, p. 114).

Em meio a um turbilhão de movimentos que se caracterizam pela sua rebeldia, inaugura em 1919, na cidade de Weimar, na Alemanha, a Bauhaus. A escola, que dentro dos seus princípios carregava um romantismo em unificar todas as artes, foi a primeira a dedicar um programa à performance, adotando um esquema de trabalho coletivo entre as várias artes e as tecnologias. Em 1923, Oskar Schlemmer assume a direção do teatro da Bauhaus e obtém sucesso em seu manejo. Ele é um dos primeiros a construir uma teoria sobre a performance, e a faz na oposição mitológica clássica de Apolo e Dionísio, na qual a

teoria diz respeito à Apolo e a prática às “selváticas festas de Dionísio” (GOLDBERG, 2007, p. 132). Em sua conceituação se via ligado tanto à pintura como ao teatro em suas relações com o espaço. A primeira delineava de modo bidimensional, enquanto a segunda oferecia um lugar, no qual o espaço podia ser sentido.

Nos Estados Unidos a performance chega no final dos anos de 1930 e se estabelece por volta dos anos de 1945 enquanto uma atividade independente e não se limitando ao caráter provocador de quando a mesma surgiu na Europa. Em 1933, John Rice junto a diversos alunos e professores da Bauhaus se mudaram para um edifício próximo à cidade de Black Mountain, onde promoveram um programa com determinada interdisciplinaridade entre as linguagens artísticas, muito próximo ao ideário da Bauhaus. Um dos conceitos desse programa era de que “a arte diz respeito ao como e não ao o quê; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte” (GOLDBERG, 2007, p. 153).

Estando o núcleo de artes cênicas na responsabilidade de Xanti Schawinski, os estudos eram concentrados nos elementos fundamentais da ação cênica, tais como o espaço, a luz, a forma, a cor, a música, o som, o movimento, o tempo entre outros. Ainda outra característica marcante nesse período do *Black Mountain College* era a concepção na qual se viam correlatos entre arte e ciência, uma vez que viam no teatro um laboratório, um espaço de experimentação da ação. Em 1944 a instituição se mudou para Lake Eden, e a partir desse ano iniciaram a oferta de cursos de verão.

Em 1948 foram convidados dois artistas que já vinham trabalhando juntos numa concepção muito próxima quanto à experimentação. O músico John Cage, apresentava a concepção de uma música experimental, na qual qualquer coisa que se consiga agarrar com as mãos servia como instrumento. Nessa perspectiva experimental, Cage ainda conceitua a música como uma experiência subjetiva do ouvinte, que na medida em que se implica à audição, a música se tornava mais desse ouvinte do que do próprio compositor. O outro artista era Merce Cunningham, que adotava processos aleatórios e a própria indeterminação como parte fundamental do processo criativo coreográfico. Ações como sentar, andar e saltar são inseridos na coreografia, uma vez que sua perspectiva apontava para a constatação de que se um movimento era apto ao cotidiano, o mesmo estaria apto a fazer parte desse universo coreográfico.

Um evento importante do *Black Mountain College* aconteceu em 1952, numa das noites do curso de verão, trata-se de *Untitled Event* (Evento sem nome) que influenciaria todo um movimento que se estenderia pelo final da década de 1950 e durante a década de 1960. O evento se constituiu de uma apresentação em que os músicos receberam uma partitura em que estavam marcados uma espécie de “parêntese temporal” e cada músico o preencheria a seu modo, alternando os momentos de ação, inação e silêncio. No entanto cada músico apenas sabia previamente de sua montagem, ficando de algum modo ao acaso a performance em si, não havendo uma relação causal e num nível subjetivo, tudo o

que acontecesse para além da pura notação acontecia internamente em cada participante e observador. Segundo Glusberg (2013, p. 25) a intenção de Cage com *Untitle Event* era de “conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem”.

Influenciado por esse modo de arte na qual o observador é também participante, Kaprow monta, no outono de 1959, *18 happening in 6 part*. A performance compreendeu um espaço de três salas diferentes em que ocorriam as ações simultaneamente, num tempo dividido em seis partes e a partir das quais os participantes eram convidados a se deslocar. Coube ao público significar a experiência que teve ao percorrer as seis partes que lhe era possível acompanhar, pois não havia, segundo o próprio Kaprow, nenhum sentido muito claro naquilo que dizia respeito à ação do artista.

Essa aparente falta de sentido, se espalhou por inúmeras outras performances tanto nos Estados Unidos como fora dele e ganhou pela imprensa a designação de *happening*, o que não agradava de modo geral os artistas que propunham os eventos. E permaneceu sob essa definição pois não houve nenhum manifesto, nenhum tratado que marcassem os acontecimentos por alguma interação entre eles a não ser a premissa básica de que a performance aconteceria em uma única vez. Aos poucos as experimentações artísticas vão se multiplicando assim como as concepções da performance, e se afastando da ideia primeira de movimentos artísticos, um modo mais autoral de performance ganha força.

O pintor francês Yves Klein é um dos exemplos que desenvolveu uma espécie de arte autoral com sua pintura monocromática. Klein na busca, daquilo que ele nomeava, de repertório do espaço pictórico espiritual, desenvolve um estilo de pintura ao vivo. O teor estético se situa nesse momento na própria ação de pintar e não necessariamente na pintura resultante do processo. Um exemplo dessas pinturas ao vivo pode ser visto em *As antropometrias do período azul*, de 1960, na qual o pintor usa como pincel, nas telas, o corpo de modelos lambuzados de tinta, orientados por ele, de tal modo a poder ele mesmo apreciar a performance que se consumava ali. O pintor italiano Piero Manzoni também se lançava às pesquisas de tornar a arte parte do cotidiano e tinha para si a tarefa de “revelar os mecanismos da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica” (GOLDBERG, 2007, p. 184). No entanto Manzoni concentrava-se na realidade do seu próprio corpo, em sua própria “mitologia individual” e afirmava que era por ela que o artista deveria se guiar.

Depois do *happening*, um crescente movimento em torno do próprio corpo do artista surge no final da década de 1960, influenciados sobretudo pelos trabalhos de Wedekind. O que ficou conhecido como *body art* tinha por premissa o questionamento dos limites da arte, passando para experimentações pelo corpo do artista enquanto material da performance. Esculturas vivas, processos rituais catárticos ou terapêuticos e processos autobiográficos ganham espaço no cenário artístico.

Além da própria história que o corpo podia relatar, os artistas utilizavam como material a memória tanto pessoal, quanto uma memória coletiva em suas produções. A

arte para além de provocação se colocava como um ponto de reflexão sobre os processos humanos. A indagação crescia para além da arte pela arte, mas se direcionava cada vez mais para a relação entre a arte e a vida, ou ainda a arte e as disciplinas científicas. Nesse cruzamento, o artista Vito Acconci propõe a apreensão de elementos de outras disciplinas pela performance. Inicia com a tomada da imagem do próprio corpo enquanto “suporte de página”, experimentando assim uma espécie de escrita introspectiva na realidade. Suas primeiras obras públicas mantinham a mesma introspecção poética. Em 1971, numa madrugada às margens do rio Hudson sussurra segredo comprometedores de si mesmo aos visitantes do ambiente, como a escrita em um diário. Posteriormente adota a noção de “campo de força” do psicólogo Kurt Lewin como base para suas performances, na medida em que tensionava a interação com outras pessoas e objetos num espaço físico, a partir desse campo de força que dele irradiava.

O escultor Dennis Oppenheim e o artista Chris Burden levam essa interação para a experimentação do corpo aos seus limites. Oppenheim, descrevendo a alteração das cores pelo tempo, se coloca, com um livro sobre o corpo, ao sol, até que a queimadura evidencie o princípio de “mudança de cor”, o qual se investigava. Burden com a intenção de alterar a representação de temas como a violência e o risco de morte, performa *Shooting Piece* e *Deadman*. Ambas as performances não se encerram como esperado, sendo inclusive preso na execução de *Deadman*.

Já o artista Dan Graham experimenta a performance sob o ponto de vista do comportamento ativo/passivo do espectador. Para Graham era preciso “impor um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos [público/performer]” (GOLDBERG, 2007, p. 205). Para isso, o artista convidava os espectadores para as situações performáticas onde se colocavam na mesma medida como agentes ativos e passivos da performance, na tentativa de intensificar a consciência dos participantes.

Stern e Henderson, em seu livro *Performance: Texts and Contexts* (1993) propõem uma síntese da *Performance art* como um trabalho artístico interdisciplinar por meio do qual um *performer* ou *performers* criam por eles mesmos uma performance ao vivo, tendo como ponto central o próprio processo da experiência. A performance, desse modo, pertence às tradições da vanguarda. E nesse aspecto os autores concordam com Goldberg (2007) naquilo que caracterizam a performance enquanto vanguarda da vanguarda artística, e ainda no papel da performance na base do avanço das diversas escolas artísticas nos momentos em que elas mesmas encontravam um impasse para seu desenvolvimento. Apesar dos autores concordarem que os trabalhos da performance variam com uma intensidade marcante (STERN & HENDERSON, 1993; GOLDBERG, 2007; CARLSON, 2009; GLUSBERG, 2013) Stern e Henderson enumeram algumas características que são comuns à categoria de performance:

(1) uma *antiestablishmen*, provocativa, não convencional, frequentemente agressiva, intervencionista ou performativa: (2) oposição à mercantilização da arte pela cultura, (3) uma textura multimídia, utilizando seus materiais não apenas nos corpos vivos dos performers, mas também na mídia imagens, monitores de televisão, imagens projetadas, imagens visuais, filmes, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (4) um interesse nos princípios de colagem, montagem e simultaneidade: (5) um interesse em usar materiais “encontrados”, bem como “feitos”: (6) forte dependência de justaposições incomuns de imagens incongruentes, aparentemente não relacionadas: (7) um interesse nas teorias de jogo³ que discutimos anteriormente, incluindo paródia, piada, quebra de regras e ruptura caprichosa ou estridente de superfícies; e (8) abertura ou indecisão da forma. (STERN & HENDERSON, 1993, pp 382-383, tradução nossa)⁴

Embora as características listadas pelos autores demonstrem coerência, sobretudo, ao histórico das performances descrito por Goldberg (1979; 2007), seu fator útil é atribuído por Carlson (2009) na maneira em que articula características bem marcantes das performances modernas, mas salienta que nem todas as performances explicitam todas essas características. À luz da própria exemplificação de Stern e Henderson (1993), com Chris Burden, Eleanor Antin, Whoopi Goldberg e Spalding Gray, é possível perceber que o movimento da *Performance art* se relaciona com a singularidade e ao mesmo tempo com a cultura popular, de modo a ser impossível destacar um trabalho que represente o todo. Mesmo causando movimentos como o *punk* apresentado por Goldberg (2007), a performance tem maior ligação com a própria ruptura do formalismo.

Stern e Henderson (1993) indicam que o artista que se pretende à performance não possui um ponto de entrada como ritos ou atividades culturais pré-definidas. Podem partir de uma linguagem artística, das performances culturais ou ainda das performances literárias, que os autores propõem tais como “jogos, self, política, crenças religiosas, psicologia e diálogo” (p. 426, tradução nossa)⁵. Os autores pontuam que os *performers* podem partir de um texto, modificá-lo ou ainda criar um texto pessoal; criar a partir do improvisado ou de um movimento de ensaios, tanto para encontrar e consolidar seu texto e estilo, quanto para aprimorá-los; tensionar a intertextualidade, seja verbal, visual, gestual; envolver o público como participantes ou apenas inquietá-los; utilizar espaços variados e inusitados; se apresentar para um público diverso ou delimitado e toda uma infinidade de possibilidades que serão postas pela própria experimentação dos *performers*.

3 O autor trabalha em capítulos anteriores a ideia de Performance Literária, na qual insere a perspectiva do jogo apresentada por Huizinga e Caillois.

4 (1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance: (2) opposition to culture's commodification of art, (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity: (5) an interest in using “found” as well as “made materials: (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images: (7) an interest in the theories of play that we discussed earlier, including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form.

5 “plays, self, politics, religious belief, psychology and dialogue” (STERN & HENDERSON, 1993, p. 426).

Essa infinidade se articula ao teatro das variedades do futurismo na medida em que evoca em performances grupais várias das características da simultaneidade, ou ainda vários elementos que se sobrepõe ao corpo do *performer*; ao movimento antiarte do dadaísmo no ponto em que corta laços com o informativo da obra e se denota na experimentação (HENRI, 1974); ao rompimento da linearidade e a entrega da associação livre do surrealismo; ao processo dos poemas pinturas e pinturas ao vivo como os de Yves Klein; à liberdade criadora como lugar de fala para os silenciados e marginalizados de uma cultura excludente. E nesse sentido essa infinidade marca a performance como termo limite e impróprio de ser amarrado, uma vez que nas palavras de Stern e Henderson a “performance não termina, mesmo que o evento formal da performance possa. Uma performance leva a outra performance; também pode levar a uma série de respostas e atos críticos; pode até levar a mudanças sociais e crescimento pessoal” (1993, p. 434, tradução nossa)⁶.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live art 1909 to the presente*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979.

HENRI, Adrian. *Total art: environments, happenings, and performance*. New York: Praeger Publishers, Inc, 1974.

MARINETTI, Filippo T. *Enquête internationale sur Le Vers Libre et Manifeste du futurisme*. Milano: Éditions de Poesia, 1909.

STERN, Carol Simpson; HENDERSON, Bruce. *Performance: Texts and Contexts*. New York and London: Longman Publishing Group, 1993.

6 “performance does not end, even though the formal performance event may. One performance leads to another performance; it may also lead to a series of critical responses and acts; it may even lead to social change and personal growth” (STERN & HENDERSON, 1993, p. 434).

CAPÍTULO 2

ASPECTOS ARQUETÍPICOS DA ARTE-EDUCAÇÃO INFANTIL: UMA ABORDAGEM JUNGUIANA

Data de aceite: 01/06/2021

Filipe Mattos de Salles

Fotógrafo, cineasta, professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo aplicar os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo de C.G.Jung à educação artística infantil, no sentido de esboçar uma análise que permita entender as fases e o desenvolvimento do potencial simbólico das crianças por esta abordagem. Neste sentido, entendemos que o artigo é um desenvolvimento de pesquisas prévias sobre conceitualização das experiências estéticas e sua necessidade inerente à psique. Como metodologia, traçaremos uma breve introdução sobre a relação de Jung com o universo infantil, e seguimos retomando conceitos antes depreendidos para uma melhor compreensão da linha de raciocínio, ao que se segue uma análise das etapas de desenvolvimento lúdico da criança frente à sujeição dos símbolos intuitivos arquetípicos, para ao fim concluir sobre a importância e a necessidade de tais vivências a nível sensível.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Infantil; Arte Infantil; Arte-educação; Psicologia analítica; C.G.Jung.

ARCHETYPAL ASPECTS OF CHILD ART-EDUCATION: A JUNGIAN APPROACH

ABSTRACT: The present work aims to apply the concepts of archetype and collective unconscious of C.G.Jung to artistic education for children, in the sense of outlining an analysis that allows understanding the phases and the development of the symbolic potential of children through this approach. In this sense, we understand that the article is a development of previous research on the conceptualization of aesthetic experiences and their inherent need in the psyche. As a methodology, we will trace a brief introduction about Jung's relationship with the children's universe, and we will continue taking up concepts previously understood for a better understanding of the line of reasoning, followed by an analysis of the stages of the child's playful development regarding the subjection of intuitives archetypal symbols, to conclude on the importance and the need of such experiences at a sensitive level.

KEYWORDS: Child education; Child Art; Art-education; Analytical Psychology; C.G.Jung.

INTRODUÇÃO

Sabemos que C.G.Jung deixou poucas referências diretas a seu método analítico para tratar da infância, e, conforme atesta Gomes (2017), seu trabalho se concentra majoritariamente na análise dos substratos psíquicos das fases adultas, enfatizando a segunda metade da vida, apesar de diversas citações específicas de casos infantis (JUNG

*et al.*1990; JUNG 2011), enquanto Freud, por outro lado, tem mais afinidade com a primeira metade. Entretanto, não devemos com isso depreender que as abordagens da psicologia analítica não possam ser aplicadas à infância, conclusão essa precipitada e algo limitadora sobre o potencial analítico da obra de Jung, uma vez que, se deixarmos por hora os aspectos puramente clínicos da análise, é perfeitamente possível uma aplicação generalizada dos conceitos junguianos à infância, uma vez que são características inerentes à nossa vida psíquica em toda a sua extensão. Por essa razão, é pertinente analisar as manifestações artísticas da primeira infância com base no entendimento deste acesso psíquico. Diferentemente das análises de Neumann (1995), Fordham (2002) e Feldman (2006), que procuram desenvolver uma teoria geral da psicologia analítica aplicada à infância, este trabalho tem um recorte mais modesto, focado exclusivamente no aspecto do desenvolvimento sensível, perceptível nas manifestações artísticas espontâneas da criança, e que podem nortear com mais elementos uma aplicação direta na chamada arte-educação.

CONCEITUAÇÃO DA ARTE

Para começarmos a entender os processos cognitivos da infância relacionados à expressão artística, convém estabelecer certos conceitos, para prevenir confusões de ordem técnica, ou ainda ligadas à inerente subjetividade do tema. A razão científica preza pela demarcação mais rigorosa dos conceitos utilizados, e neste aspecto é preciso formalizar aquilo que estamos nos referindo quando falamos de arte, uma vez que suas fronteiras são instáveis e frequentemente se esquivam de um olhar categórico. Em trabalhos anteriores (SALLES, 2016, 2019, 2020), procuramos estabelecer um critério objetivo que pudesse abarcar todas as manifestações do objeto 'arte', chegando num conceito amplo, justamente o que estarei considerando aqui: arte como um objeto (físico ou abstrato) que encerra uma experiência estética em si mesmo. E o que é uma experiência estética? Seria, a partir dessa abordagem, uma tradução sensível de um modelo arquetípico ideal. Apesar deste conceito não poder ser categorizado como uma definição formal, é bastante útil e merece breve recapitulação em sua formulação.

A proposição básica e resumida, fruto de longo desenvolvimento de pesquisa, é que a experiência estética é produto de uma interpretação, uma vez que o objeto em si mesmo não pode ser categoricamente definido como tal, dada a subjetividade constituinte de uma vasta gama de possíveis entendimentos. Portanto, partimos da plausível hipótese que o atributo estético deve ser dado pelo espectador em relação ao objeto, e não o contrário. Nossas pesquisas verificaram que tal suposição teria fundamento não apenas lógico, numa perspectiva filosófica, como também pode ser embasado pela pesquisa científica subjacente¹. Assim, este atributo estético seria uma instância sensível, que não

1 Dentre essas pesquisas, são dignas de nota as investigações realizadas pelo físico David Bohm (1998, 2011), que

apresenta causa empírica verificável nos aspectos objetivos ligados a funções biológicas, embora o sentimento advindo de uma experiência estética possa, pela via oposta, gerar consequências patológicas (MAGHERINI, 1990). E, portanto, atua diretamente com nossa natureza psicológica, que é identificada, na terminologia junguiana, com a energia psíquica (JUNG, 1999). Como o objeto em si está sujeito à subjetividade de interpretação, nos sobra postular um modelo de comparação externo, que precisaria existir para que, logicamente, o cérebro pudesse aferir um julgamento de valor. Este só pode estar numa instância anterior, energética, já que não é possível aplicar uma correspondência direta de um modelo físico a manifestações expressivas que a ele se referem, já que são objetos simbólicos. Conclusão: estamos, portanto, na circunscrição das energias psíquicas, cujas manifestações transitam por nosso inconsciente, provavelmente, como postula Jung, através dos arquétipos.

Disso decorre o que chamamos *experiência estética*, um sentimento de plenitude gerado pela contemplação de um objeto, que alcança correspondência energética com seu modelo arquetípico. Quando relacionado a um objeto específico, a maior ou menor proximidade ao modelo confere àquele um caráter artístico, igualmente de maior ou menor grau. A consequência é o sentimento de beleza a que chamamos arte. Eis porque as manifestações artísticas são subjetivas, em diferentes graus, cuja variável depende do próprio espectador. Igualmente, eis porque algumas manifestações artísticas são unânimes: possuem graus profundos de ligação com um modelo arquetípico que permeia todo o inconsciente coletivo da humanidade, encontrando ressonância em culturas totalmente diversas, independente de tempo e espaço.

Essa característica pode ser encontrada também em uma cronologia individual: é comum verificar, no decorrer de um tempo de vida, obras que nada diziam para alguém na infância, que passam a ter suma importância na adolescência, e deixam aos poucos esta importância na idade adulta (ou vice-versa), ou qualquer outra variação de humores neste sentido. Como a obra permanece a mesma, é de se concluir que a mudança é no observador.

Toda a explicação mais detalhada sobre estas instâncias deve ser aprofundada na literatura prévia mencionada, já que aqui não há espaço para retomar toda a fundamentação teórica envolvida. Assim, uma vez que consideramos arte desta maneira, podemos aplicar os conceitos às manifestações da criança.

A ARTE DA CRIANÇA

Mesmo considerando que Jung não se deteve longamente sobre o universo psíquico infantil, nem por isso deixou de pontuar, em diferentes momentos, sobre essa instância, ciente de que a tramitação energética dos arquétipos também estaria presente nesta fase, como se observa nas análises de manifestações espontâneas de desenhos e narrativas cruzam elementos da filosofia estética com modernas teorias da física quântica, além dos trabalhos de Magherini (op. cit.) e Jung (1991).

oníricas infantis (JUNG *et al.*, 1990; JUNG, 2011). Ele próprio cita, de maneira contundente: "A alma inconsciente da criança tem um volume incalculável e uma idade igualmente incalculável" (JUNG apud JACOBI, 1990, p.118). Essa citação esboça a profundidade dos conteúdos psíquicos inconscientes que permeiam nossa vida, e acabam por corroborar o aspecto de que a criança, pelo motivo exposto, não é *tabula rasa*, e sim um ser já com um desenvolvimento psíquico longínquo, que se perde numa herança inconsciente imemorial, uma vez que os sonhos infantis, carregados de conteúdos mitológicos e "prenhes de sentido" (...) resultado "dos derradeiros resíduos de uma alma coletiva prestes a desaparecer, que pelos sonhos repete os conteúdos eternos fundamentais da alma humana" (Idem).

Assim, não podemos dizer, em função de uma vivência temporal tão ínfima, que tais sonhos das quais emergem sentidos míticos tão evidentes se formam coincidentemente sem relação nenhuma com este arcabouço numinoso que permeia a psique humana. Na concepção junguiana, esta vivência é pré-consciente, de caráter primitivo, uma espécie de atualização de símbolos que serão vivenciados posteriormente na vida adulta, cuja autonomia o inconsciente faz brotar. "Podemos observar tal estado pré-consciente na primeira infância, e são justamente os sonhos dessa época que freqüentemente trazem à luz conteúdos arquetípicos extremamente importantes" (JUNG, 2000, p.158).

Na primeira infância, aquilo a que chamamos arte não é propriamente um objeto contextualizado, uma vez que a relação da criança com a sociedade em que vive está sendo construída, e quase toda a resposta sensível dada a um objeto estético é resultado de instinto arquetípico. A criança vive um universo cuja relação entre realidade e imaginação é ainda tênue, e sua capacidade de se relacionar é amplamente simbólica, não no sentido semiótico, mas no junguiano:

Qualquer conceito que explica a expressão simbólica como uma analogia ou designação abreviada de uma coisa conhecida é semiótica. Qualquer conceito que declara a expressão simbólica como a melhor formulação possível de uma coisa desconhecida – e, por isso, não podendo ser mais clara e acertada – é simbólica (...) Por isso é inteiramente impossível criar um símbolo vivo e carregado de sentido a partir de relações conhecidas. (JUNG *et al.*, 1990, p. 77).

Para a criança, mais do que para nós que temos uma 'contaminação social' dos símbolos impostos e arbitrados (estes sim, semióticos), a experiência estética se confunde com estes símbolos, sendo uma relação direta com os conteúdos inconscientes, que se expressam em representações arquetípicas muito definidas, e que só não podem ser representadas como objetos artísticos porque esbarram numa incipiência expressiva em função das capacidades motoras em franco desenvolvimento. Do contrário, os conteúdos arquetípicos transbordantes nas figuras seriam visivelmente nítidos para nós. É esta a razão do interesse da criança pelo lúdico, preferindo o conto de fada à narrativa documental, o desenho animado à teledramaturgia, o estilizado ao figurativo. São nestes símbolos que a energia psíquica se atualiza e promove o desenvolvimento de sua personalidade:

É lógico que algo psíquico só pode se tornar conteúdo do consciente após a sua apresentação, isto é, quando possui apresentabilidade, o que é precisamente uma imagem" (JUNG *et al.*, 1990, p.66).

Em outras palavras, Jung postula que a consciência só entende uma informação psíquica, quando apresentada sob a forma de uma imagem, ou ainda, que o meio de comunicação entre o inconsciente e o consciente é a imagem. É neste sentido que a criança entende a 'arte', algo que a faz compreender seus próprios pensamentos, aquilo que tem ressonância em sua estrutura anímica, em que, conseqüentemente, enxerga um modelo de 'belo' nestas conexões arquetípicas.

Assim, a sintaxe da imagem na infância é igualmente intuitiva, e a tendência comum nas primeiras garatujas em desenhar círculos são testemunho deste potencial, o que exprime sentidos arquetípicos profundos, que envolvem desde a noção de espaço e circunscrição até a energia dos ciclos e dos mandalas, o entendimento do fluxo contínuo da natureza. É por este motivo que as garatujas iniciais das crianças têm semelhanças muito grandes, independente de tempo e localidade geográfica. Esta é a beleza para a criança, e aí ela apreende, de forma intuitiva, o que é a experiência estética, para depois, com mais controle motor e maturidade abstrata, desenvolver deliberadamente uma representação em forma de arte. Uma aula de artes envolve, para ela, este potencial de descoberta de seu próprio Eu através da expressão física, quer seja corporal, sonora ou visual.

ARTE E EDUCAÇÃO

Como isso tudo se conecta com o aspecto educativo da arte, como se 'educa' arte? Em primeiro lugar, precisamos considerar as premissas iniciais, de que a arte é uma experiência estética advinda da relação pessoal entre uma expressão e um modelo ideal. Este modelo, apesar de único, é interpretado em diferentes graus, e portanto, em diferentes formas no decorrer do tempo e do espaço. Contudo, a conexão que fazemos com este ideal é natural e espontânea, pois estes ideais se apresentam em formas energéticas arquetípicas. A criança na sua primeira infância acessa tais arquétipos com uma facilidade muito grande, principalmente por não ter ainda as barreiras impostas pelos padrões sociais e culturais vigentes na sociedade em que vive. Assim, ela busca uma expressão espontânea de formas que traduzam os sentimentos de tais modelos arquetípicos que ela consegue conectar. Entretanto, a criança ainda não tem nem a percepção deste processo e nem ainda a coordenação motora necessária para uma expressão consciente, o que a impede de traduzir tais ideias em formas precisas e com contornos definidos (conforme Figura 1 abaixo). Então, por que podemos considerar essas formas de expressão espontâneas como arte infantil, se nem ao menos elas sabem o que é arte nem o que significa a palavra arte? Ao que parece, não se aplica uma conceituação de arte tal qual se aplica para nós: para elas, não se trata de representações; são realidades, vivências plenas, e para nós aquilo

nos parece 'arte' porque traduzem um ideal simbólico, que contém elementos sensíveis profundos, como a pureza, espontaneidade e liberdade; e portanto conseguimos ver o belo destas formas, não pelas formas em si, mas porque traduzem modelos arquetípicos. As crianças nesta idade, até os 4 anos, ainda vivem intensamente esta conexão com o inconsciente coletivo, e procuram aos poucos mesclar tais sentimentos autênticos com os padrões formais que percebem no convívio social em que crescem. O resultado é que vão ao mesmo tempo se tornando mais hábeis em relação aos aspectos motores, mas também vão absorvendo as formas que percebem em seu mundo exterior, mesclando a imaginação inconsciente com as formas conscientes, com técnica cada vez mais aprimorada, e este é um processo natural.



Figura 1: Isabela, 4 anos. Pintura à dedo sobre tela (16x22cm). Acervo pessoal.

O que significa arte-educação neste período? Significa permitir à criança o livre desenvolvimento de suas potencialidades sensíveis, através do exercício espontâneo da representação dos arquétipos que ela consegue acessar. Não temos, nesta fase, como pretender ensinar arte às crianças, porque o que elas fazem já é naturalmente 'arte', conforme consideramos em função da experiência estética envolvida. Ou, nas palavras de Rosa Lavelberg, "Desse modo, o poder atribuído à arte infantil no período orbita em torno da ideia de que sua criação nasce do mundo interno em diálogo com o externo, e não de

sua representação tal e qual." (IAVELBERG, 2018, p.79). Estaremos apenas ajudando seu desenvolvimento sensível, o que é de extrema importância para uma vivência criativa nos anos posteriores.

Entretanto, a partir dos 4 anos, a criança já tem condições de entender os próprios sentimentos, nomeá-los e compará-los. Nesta fase é natural que a criança procure modelos para entender sua própria psique, ainda de forma subliminar, mas principalmente na forma de bonecos, apreciação de desenhos animados ou brincadeiras com miniaturas de objetos de uso social e cultural (carrinhos, casinhas, jogos de chá, etc.). Ela precisa vivenciar tais brincadeiras no sentido de atualizar o conhecimento sobre si mesma, e ela o faz através de modelos arquetípicos (princesa, mãe, pai, heróis), principalmente atualizando esses conteúdos presentes nos mitos, contos e nas tradições folclóricas de cada sociedade, das quais a criança sente uma necessidade irrecusável de imitar. Já é possível introduzir, aos poucos, referências mitológicas que representam aspectos sensíveis puros, e começa aí o entendimento dos potenciais simbólicos das imagens, fábulas e das narrativas ancestrais. Elas são o passo que antecede a compreensão da arte, articulando a nível simbólico o potencial estético numa expressão criativa material, como um desenho ou um objeto. Ela já consegue até mesmo abstrair um significado para arte como uma expressão sensível e/ou agradável. Começar a mostrar obras icônicas da história da arte nesta fase é muito salutar, pois verificamos que já há resposta consciente sobre as representações de caráter estético, ou seja, a criança já distingue o modelo de sua representação. A importância da vivência nesta fase é fundamental, pois a repressão destes conteúdos pode levar a compensações drásticas, conforme Jung atesta: "Infelizmente, o lado mítico do homem encontra-se hoje frequentemente frustrado. O homem não sabe mais fabular." (JUNG, 1985, p.260)

Portanto, nesta fase é possível conduzir uma efetiva 'arte-educação', já não mais no plano puramente mental e sensível, mas também no plano das formas artísticas, e aí começam a entrar as diversas teorias de educação na arte, mas que, novamente, não se trata ainda de uma educação voltada a formar artistas do ponto de vista técnico, mas sim de desenvolver sensibilidades, uma vez que a arte é uma expressão sensível. A crítica que se faz comumente ao ensino de artes, sintetizada por Denise Nalini, de que

presenciamos cotidianamente as crianças expostas às imagens estereotipadas referendadas por uma indústria cultural com propostas como: colorir desenhos xerocados de super-heróis e personagens de desenhos infantis, (...) e desenhos vinculados as datas comemorativas como colar algodão no Papai Noel ou nas orelhas dos coelhos da Páscoa." (NALINI, 2015, p.49).

Não é necessariamente um caso digno de condenação absoluta; pois de certa forma nestas figuras estão mitos atualizados que encerram arquétipos fundamentais, e é preciso deixar vivenciar tais correspondências.

Mas é importante que eles não permaneçam estanques no imaginário infantil, trazendo também outras formas mais sofisticadas para contrabalançar uma eventual

pobreza estilística. Os estereótipos têm sua função e sua razão de existência, e não podem ser negados ou suprimidos sem consequências no equilíbrio psíquico. A tarefa do educador, antes de desautorizá-los, é ampliar o campo de percepção destes arquétipos em formas mais diversificadas, menos óbvias, trazidas de outras culturas, o que sem dúvida também contribuirá para a ampliação da percepção sensível da criança. Uma possível avaliação nesta fase não poderia ser feita com exigências técnicas, mas sim em relação à integração do potencial de expressão da criança, o quanto ela consegue absorver das proposições e torná-las objeto expressivo. Essa é a efetiva 'arte-educação', mostrar que o objeto em si atende a um modelo arquetípico maior, e, portanto, suscetível de uma experiência estética, quiçá artística. Nesta fase, a criança já identifica o sentimento estético em si, e a tarefa da educação seria a de direcionar para que um objeto possa ser entendido nesta dimensão. Embora possa parecer um critério subjetivo, um educador que acompanhe a criança consegue perceber a evolução de sua expressividade, em função do trânsito energético de sua psique na gradativa compreensão de seus próprios sentimentos associados aos arquétipos mais profundos. Deve-se frisar que esta vivência tem importância fundamental para o desenvolvimento psíquico de qualquer criança independente de quaisquer propensões ou pré-disposições técnicas para arte. Há crianças que desenvolvem mais o desenho, são mais hábeis para música e assim por diante, mas essa educação não visa formar artistas, e sim despertar o potencial sensível existente em todos, para aplicação prática em qualquer outra atividade ou fase da vida.

As fases naturais do desenvolvimento expressivo da criança atestam a gradativa incorporação de modelos formais pré-estabelecidos na sociedade em que está inserida aos modelos intuitivos de participação arquetípica, até que tais vivências conflitantes (consciente versus inconsciente) estejam equilibradas o suficiente para a criança poder prescindir da expressão simbólica inconsciente e passar a expressar tais aspectos de maneira direcionada e consciente. Esta etapa constitui uma transformação importante, onde começa um processo de individuação, por volta dos 7 até os 9 anos de idade, em que é saudável apresentar modelos artísticos relevantes para reflexão.



Figura 2: Clara, 7 anos. Pintura à dedo sobre tela (18x24cm). Acervo pessoal

Nesta etapa também é possível introduzir elementos técnicos com um aproveitamento muito mais efetivo, uma vez que há uma auto-sugestão de direcionamento, e a criança consegue canalizar o aprendizado técnico para refinar seu potencial expressivo. Os desenhos tornam-se muito mais definidos e cheios de significados conscientes; os componentes míticos retornam com a força de uma compreensão mais ampla, podendo inclusive identificar traumas e medos latentes que afloram com maior naturalidade. A criança desta fase pode e deve começar a seguir modelos: ela já consegue manter suas características sem prejudicar sua criatividade, e aprende sobremaneira com o desenvolvimento técnico de padrões pré-existentes, sem que isso seja um fator limitante (conforme Figura 2 acima). É apenas nesta fase que podemos instituir uma 'avaliação disciplinar', uma vez que é possível ter um retorno em critérios objetivos tecnicamente falando, dada uma proposição pré-definida em planejamento.

CONCLUSÃO

Se entendemos arte como uma expressão que encerra em si um caráter estético, portanto modulada segundo um modelo arquetípico, todas as manifestações infantis podem ser assim consideradas em sentido amplo, a não ser que estejamos nos referindo apenas às manifestações estéticas conscientes como tal. Mas trata-se apenas de uma questão

semântica. De qualquer modo, a arte da criança tem uma função compensatória dos aspectos conscientes e inconscientes, função esta natural e necessária para a formação psíquica individual que na idade adulta irá se manifestar. A busca inerente e intuitiva por este equilíbrio passa pela representação simbólica de formas inconscientes que se tornam aos poucos integradas à estrutura anímica, podendo aflorar em talentos artísticos ou não. O objetivo da arte educação, neste sentido, é fornecer subsídios plenos para capacidade de equilibrar os níveis sensíveis através das representações visuais ou sonoras, operando como mediadoras do trânsito consciente/inconsciente e favorecendo a integralização da estrutura psíquica. A isso podemos chamar de *Educação Sensível*. Consideramos que a arte-educação, até pelo menos os 7 anos de idade, tem muito mais este caráter amplo de educação sensível do que um ensino formal de artes, como encarado numa perspectiva tradicional. Casos específicos de talentos mais proeminentes em função de pré-disposições ulteriores podem levar ao desenvolvimento de uma personalidade artística, mas são observados neste caso interesses espontâneos mais profundos, fazendo com que a educação artística apenas acelere um processo que em si mesmo já seria natural. Para todas as demais situações, a arte educação constitui um elemento de importância capital para a percepção física e psíquica de nosso mundo, bem como da nossa capacidade de interação sensível, sendo uma educação sumariamente necessária.

A não observância dos potenciais energéticos envolvidos nestes processos tendem a transformar o ensino de arte numa atividade recreativa de menor importância, cuja tendência a longo prazo seria sublimar nossa capacidade de vivenciar potenciais energéticos através da fruição estética ou da expressão sensível. O mito, neste caso, perde a função de imagem arquetípica, e a resultante é (ou poderá ser) a perda do potencial sensível, potencial este que canaliza as energias estancadas da psique para a fabulação e a vivência mítica do homem:

Os pacientes que tenham talento para a pintura e o desenho podem expressar seus afetos por meio de imagens. (...) Aqui também se tem um produto que foi influenciado tanto pela consciência como pelo inconsciente, produto que corporifica o anseio de luz, por parte do inconsciente, e de substância, por parte da consciência. (JUNG, 2000, p.13).

A repressão deste ponto energético (o desenvolvimento do equilíbrio psíquico pela expressão através do prazer estético) pode representar, se não houver outro componente que a substitua, falta das energias regulatórias do aparelho psíquico; aparecem as insatisfações e as ansiedades, apego a doutrinas e dogmas, bem como a regras e convenções sociais, como tábua de salvação: sem a janela aberta na caverna platônica para vislumbrar o belo ideal, a energia psíquica ficaria estancada e, em seu próprio processo de auto-regulação, e precisaria apelar para algum outro artifício, no sentido de buscar novamente um outro ponto de equilíbrio da estrutura psicológica. Sem a arte, toda a necessidade da psique em dar vazão a este processo ficaria comprometida. Jung adverte, com propriedade: “Não havendo o mundo intermediário da fantasia mítica, o espírito fica ameaçado de congelar-se

no doutrinarmismo” (JUNG, 1985, p.274). Ou ainda:

O homem satisfaz à necessidade da expressão mítica quando possui uma representação que explique suficientemente o sentido da existência humana no cosmos, representação que provém da totalidade da alma, isto é, da cooperação do consciente e do inconsciente. A carência do sentido impede a plenitude da vida e significa, portanto, doença. (JUNG, 1985, p.294).

Fica clara, portanto, a importância da arte e sua educação na cultura da humanidade, em qualquer suporte, época, ou meio de manifestação. A criança nada mais faz do que vivenciar plenamente esta representação, razão pela qual consideramos importante rever os processos pedagógicos de educação artística com base nestes conceitos, que, a um só tempo, não apenas desvelam um universo de manifestações artísticas infantis, como também explicam sobremaneira a necessidade patológica da atividade artística na esfera da humanidade.

REFERÊNCIAS

BOHM, David. **A totalidade e a ordem implicada**. São Paulo: Cultrix, 1998

BOHM, David. **Sobre a criatividade**. São Paulo: UNESP, 2011.

FELDMAN, Brian. A infância de Jung e sua influência no Desenvolvimento da Psicologia Analítica. **Cadernos Junguianos**, Revista da AJB, São Paulo, n. 2, p.127, 2006.

FORDHAN, Michael. **A Criança como Indivíduo**. São Paulo: Cultrix, 2002.

GOMES, Alessandro C. Contribuições da Psicologia Analítica à Psicologia e Psicoterapia Infantil. **IPAC – Instituto de Psicologia Analítica de Campinas**, 14 jul. 2017. Disponível em: <https://ipacamp.org.br/2017/07/14/contribuicoes-da-psicologia-analitica-a-psicologia-e-psicoterapia-infantil/>. Acesso: 22 jan. 2020.

IABELBERG, Rosa. O pensamento artístico modernista, a arte infantil e a educação artística. *In*: Convent Internacional, São Paulo, 2018. **Anais [...] Universidade de São Paulo**, n. 27, p. 75-84, 2018. Disponível em: <http://www.hottopos.com/convent27/75-84Iabelberg.pdf>. Acesso: 09 dez. 2019.

JACOBI, Jolande. **Complexo, Arquétipo, Símbolo na psicologia de C.G.Jung**. São Paulo: Cultrix, 1990.

JUNG, Carl Gustav *et al.* **O Homem e seus símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. Petrópolis: Vozes, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Seminários sobre sonhos de crianças**. Petrópolis: Vozes, 2011.

MAGHERINI, Graziella. **El Síndrome de Stendhal**. Madrid: Espassa Calpe, 1990.

NALINI, Denise. **Construindo Campos de Experiências**: Creche, Arte Contemporânea e a Poética das Crianças de 0 a 3 Anos. 2015. 218f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-16122015-092949/pt-br.php>. Acesso: 10 out. 2019.

NEUMANN, Erich. **A Criança**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SALLES, Filipe. **A Ideia-imagem**: forma e representação na fotografia moderna. Curitiba: Appris, 2016.

SALLES, Filipe. O processo criativo da arte: uma abordagem junguiana. *In*: WCCA – XI World Congress on Communication and Arts, 2019, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2019, aguardando publicação.

SALLES, Filipe. Sobre a necessidade da arte: uma abordagem Junguiana. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, UDESC, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 430-447, jan./mar. 2020. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/13070>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CAPÍTULO 3

DERIVAÇÕES POÉTICAS DO REAL

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 05/03/2021

Dinah de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
<http://lattes.cnpq.br/3879548191098503>

RESUMO: A arte contemporânea se inscreve como um campo de desorganização do espaço de produção imaginária. O artigo apresenta possibilidades de produção de saberes transmissíveis que enfrentam o apagamento de uma memória espiralada (RUFINO, 2018) em duas peças-performances *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* e *Altamira 2042*, apoiando-se na proposição de uma episteme que se elabora juntamente com os trabalhos de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais; Arte Contemporânea; Transmissibilidade; Ficção; Walter Benjamin.

POETICAL DERIVATIONS OF THE REAL

ABSTRACT: Contemporary art inscribes itself as a disorganization field of the space of imaginary production. The essay presents production possibilities of transmissible knowledge that confronts the erasure of a spiral memory (RUFINO, 2018) in two performances-plays titled "Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos" and "Altamira 2042", based on the proposition of an episteme that is elaborated along with artworks.

KEYWORDS: Visual Arts; Contemporary Art; Transmissibility; Fiction; Walter Benjamin.

SABE-SE LÁ O QUE VAI ACONTECER¹

De fato, já é meio caminho andado na arte da narração reproduzir uma história libertando-a de explicações (BENJAMIN, 2013, p. 130).

Suely Rolnik no texto "Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer" exhibe uma visada dos efeitos do extrativismo capitalista, não somente sobre a vida biológica, mas também no que diz respeito ao multiculturalismo e vida subjetiva, evidenciando esta última como uma "fonte exuberante de investimento para o capital" (ROLNIK, 2001, p.3), que se vê reificada em suas diversas manifestações, enfatizando a produção de subjetividades clonadas. Como linha de fuga, Rolnik nos apresenta o dispositivo "instauração" na obra de Tunga, em que estão presentes na criação componentes do meio que mais propriamente verificam as singularidades do território com o qual o trabalho se confronta. O ato estratégico desta operação é que ela se dá como possibilidade de subverter cooptações de subjetividades investidas pelo capital quando, distintamente deste, opera uma "quebra invisível, uma macumba para os novos tempos" (ibid., p. 8).

Nossos tempos de produção acadêmica

¹ Referência ao texto de Suely Rolnik, "Despachos no Museu: sabe-se lá o que vai acontecer".

e artística não estão dissociados da ordem imperativa do real. As políticas de morte (MBENBE, 2018) radicalizadas na atualidade, enfatizam a característica de um tempo espiralado com o da colonialidade. Segundo Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, o tempo colonial é um carrego produtor de precarização da vida no seu desencantamento que “afeta múltiplas camadas de existência” (SIMAS:RUFINO, 2019, p.22), proliferando dicotomias de vida e morte e uma teologia política instituinte da catequese e da militarização. As vozes entrelaçadas de Suely Rolnick e desses pedagogos da vida nos dizem que precisamos de novas macumbarias.

Nesse artigo gostaria de pensar algumas possibilidades para ir além dos discursos massivos que confinam as subjetividades e a ameaça que eles representam. Será que conseguimos inventar outros modos de presença, recriar a dimensionalidade a partir de experiências poéticas que nos trouxeram até aqui? Proponho realizar um assentamento crítico como rasura (RUFINO, 2018) em direção aos possíveis da transformação (FANON, 2018), partindo de alguns vetores epistemológicos a fim de produzir uma visada que somente pode ser elaborada no contato com o poético.

A ordem do real é ponta de lança metodológica para as escolhas dos pares nesta conversa, cuja emergência se situa em diversas formas do conflito entre a história e a natureza. Nosso site ético (lugar/vida) é estruturado pela rede de tensões que se arma juntamente com as diversas manifestações da opressão, articuladas ainda na doença como enfermidade psicossocial. Uma noção epistêmica como enfrentamento que se experimenta neste texto é a de encruzilhada, conforme nos apresenta Luiz Rufino, ou seja, uma epistemologia como projeto político que utiliza a ferramenta do corte para montagem conceitual. As encruzilhadas são "como versos cruzados de uma mesma amarração" (RUFINO, 2018, p. 22), são perspectivas de mundo no fundamento que deriva da presença dos saberes das diversas comunidades de sentidos, remanescentes do empreendimento colonial.

A encruzilhada neste artigo se dá inicialmente pela confluência entre os campos das Artes Visuais e das Artes Cênicas, tomando a performance em seu aspecto de hibridismo. Jean-Luc Nancy em seu livro *Las musas* (2008), no qual defende que a ideia de uma essência da arte é problemática, senão, abstrata, aponta que as práticas artísticas se fazem em uma relação de proximidade e de distância uma das outras. Esse pensamento está na contramão da noção mais tradicional da existência de um fundo para a arte de onde partiriam suas variações.

Neste sentido, reivindico uma experimentação teórico-crítica dirigida ao teor do real como trauma implicado na narrativa ficcional de duas peças performativas: *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos* (2015) e a performance-instauração *Altamira 2042* (2019), ambas idealizadas e realizadas pela artista Gabriela Carneiro da Cunha². A argumentação

² O projeto é, na verdade, uma produção que reúne muitas vozes de pessoas em um trabalho conjunto. Segue uma ficha técnica básica das duas peças. Mais detalhes podem ser encontrados em: <https://www.corporastreado.com/>

inicial aqui se aproxima de uma visada sobre um referente de indeterminação baseado na forma temporalizada da narrativa ficcional e na incorporação do corpo como imagem. O cruzo epistemológico necessário me parece ser com a possibilidade de transmissão a partir da revitalização de memórias estruturadas não linearmente. Neste sentido toma-se Walter Benjamin por meio da visada fundamental de que a transmissibilidade moderna (BENJAMIN, 1996) pode ser efetivada sob a vivência, ou seja, como sensibilidade coletiva. Gostaria ainda de aliar a tal posição, o caráter destrutivo (BENJAMIN, 2013) como contraponto pulsional fragmentário à aglutinação sensível do vivido, em uma dialética infinita de forças.

Dois tensões podem ser salientadas nesta rede epistêmica. Uma delas encontra suporte no conjunto dos textos de Benjamin sobre a transmissibilidade, “Experiência e Pobreza” (1933,1996) e “O Narrador” (1936, 1996). Do primeiro, conhecemos a fábula inicial e o atrito que provoca com um mundo do segredo, junto a morte produtora daquilo que é dito pelo moribundo, mundo do qual nada sabemos e, portanto, coberto pelo imaginário e magia. É o ser encantado na experiência próxima da morte que se dirige a nova geração, orientando a produção de vida. Outra perspectiva teórica que emerge neste constructo é a de que as palavras do pai escondem uma imperiosa necessidade de reviramento voltada para suas próprias terras. Isso nos incita a reconhecer uma imposição destrutiva de certos campos de conhecimento tradicionalmente acionados e construtores de políticas de saberes.

Assim, articulo os referidos trabalhos de arte na intenção de observar as possibilidades do aparecimento de um campo de subjetividades desejanter em direção ao encantamento da memória revivida, e pela dimensão de futuro que tal operação invoca. Me parece crucial o fato de que se tratam de dois trabalhos realizados por uma poética que gostaria de nomear como do feminino. Tomo o significante feminino, não como acepção de gênero, mas na forma de um projeto de trabalho que se realiza como uma cartografia vivente. Reivindico esse termo livremente para referir a um modo de enunciação de vozes e objetos agenciados nas peças-performances na direção de uma vivência coletiva. Daí a importância da narrativa e da incorporação destrutiva das formas.

Os dois trabalhos partem de um arquivo de vozes, cujo tratamento poético dado aos depoimentos, atualiza o enunciado original do sujeito da experiência como produtor de sentidos, a partir das condições de construção ecológica na qual vivem e produzem seus significantes, sem que se direcione a uma visão de dominação semântica ou estrutural na linguagem. Produz-se assim, uma quebra na separabilidade entre discursos e corpos,

Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos, idealização: Gabriela Carneiro da Cunha Direção: Georgette Fadel Dramaturgia: Grace Passô. Consultoria e Pesquisa: Paulo Fonteles Filho. Atuantes: Sara Antunes, Mafalda Pequeno, Gabriela Carneiro da Cunha, Fernanda Haucke, Daniela Carmona e Carolina Virguez.

Altamira 2042, concepção e criação: Gabriela Carneiro da Cunha. Direção: Gabriela Carneiro da Cunha e Rio Xingu. Orientação de direção: Cibele Forjaz Diretor assistente: João Marcelo Iglesias. Orientação da pesquisa e interlocução artística: Sonia Sobral. “Tramaturgia”: Raimunda Gomes da Silva, João Pereira da Silva, Povos indígenas Araweté e Juruna, Bel Juruna, Eliane Brum, Antonia Mello, Mc Rodrigo – Poeta Marginal, Mc Fernando, Thais Santi, Thais Mantovanelli, Marcelo Salazar e Lariza.

problematizada ainda pela temporalidade não sequencializada, em que as vozes criam suas histórias. Entendo que a noção de instauração nos termos trazidos por Rolnik, perpassa os dois trabalhos na medida em que se conformam a partir de traços dos territórios - a região do Araguaia e a cidade de Altamira nas margens do rio Xingu - justamente por serem indicativos de encarnação³ de potências invisibilizadas. Processos que abrem fissuras para investimentos intersubjetivos de criação ficcional como cena tensionada pelo real.

Na obra de Tunga, o conceito material de instauração está ligado, por exemplo, a presença de corpos retirados de seus anonimatos e dos reincidentes processos de apagamento gerados pelo capital, convocados a realizar suas atividades laborativas ao mesmo tempo em que exercem suas subjetividades no campo de visibilidade da arte contemporânea⁴. Para além de uma ideia de deslocamento, está colocada em jogo uma cartografia de si como substituição de uma lógica de autodeterminação e sempre em favor da linguagem como campo do desejo.

LANÇAR-SE NAS BORDAS

Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos é um dos resultados do projeto de pesquisa “Margens – sobre rios, Buiúnas e vaga-lumes”, que lança o olhar sobre poéticas de resistência emergentes das formas de vida ritualizadas por mulheres em torno dos rios brasileiros. O gesto desse projeto me parece se encaminhar na direção de elaborar uma memória „a contrapelo” como nos diz Walter Benjamin, cujos entes centrais transitam entre os humanos e seres extra humanos na intenção de reverter processos de invisibilidade de grupos submetidos aos regimes de violência do capitalismo-militarismo e em sua feição neoliberal. Lembramos aqui que um importante sentido do historiador dialético para Benjamin é sua ação de propositor de modos de existência na percepção dos rastros deixados pelos processos sociais, culturais e artísticos, em favor do reconhecimento dos mecanismos de exclusão e alienação: “Habitar significa deixar rastros” (BENJAMIN, 2006, p.46).

Guerrilheiras, transita entre o documento e a ficção ao performar a histórica participação de doze mulheres desaparecidas na Guerrilha do Araguaia, o conhecido movimento guerrilheiro de luta armada contra a ditadura militar no Brasil que teve vida na região amazônica ao longo do rio Araguaia, entre o final dos anos de 1960 e a primeira metade da década de 1970. Dos corpos desaparecidos, somente um deles foi encontrado. A proposição fundamental do processo de arte foi o deslocamento de toda a equipe artística até a região do Araguaia. Durante a viagem foram realizadas entrevistas com os moradores

3 No sentido de “carne do mundo” presente em M. Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 2009, p. 86.

4 Em *Cem terra Office Boys* (1990), Tunga instaura uma centena destes profissionais ocupando um quarteirão da Avenida Paulista, “com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade” (ROLNIK, 2001, p. 5).

e moradoras de diversas cidades do Sul do Pará, que conheceram as guerrilheiras e que sobreviveram à Guerrilha. Todo um material bruto de entrevistas, que exercem uma função cartográfica das guerrilheiras, é tratado para a elaboração dramatúrgica. Se a ideia de margem como biodiversidade para o resgate na história destes corpos desaparecidos implica um objeto poético-político - mulheres e seus apagamentos -, a voz das mulheres desaparecidas ditas pelas atuantes na primeira pessoa, provoca um corte na representação. Fissura pela qual o real infamiliar irrompe trazendo uma sensação de mal-estar e a evidência da equivocidade presente no par memória-ficção.



Figura 1. *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, 2015. Foto: Elisa Mendes

Pensando com Michel Foucault em *Microfísica do poder* (1979), para quem as lutas subjetivas configuram uma esfera de resistência dinâmica, a operação ficcional com as formas subjetivas da memória, atritando justamente seu apagamento imposto historicamente, opera um efeito de sujeito produtor no fruidor dessas vozes. Menos como um preenchimento do espaço vazio deixado pela supressão histórica, a narrativa das vozes apagadas atuam nos lugares de não sentido, não como ato de simbolização, pois se trata do real impossível da morte, sobretudo sob regimes de violência, mas aciona uma operatória de singularidades no fruidor que vem do sempre outro, pois “a ideia não é descobrir quem somos, mas recusar quem somos transformando-nos” (FOUCAULT, 1979, p.241).

Entre muitas ações performativas de *Guerrilheiras* que visam criar uma imagem do corpo para as vozes coletadas, destaco a do envolvimento dos corpos das atuantes em uma matéria plástica transparente para aludir a situação de enterradas e desaparecidas. Metáfora de carne-plástica como resistência ao desaparecimento de seus corpos. Seus

apagamentos estão firmados por um paradoxo, criado justamente por corpos encantados na mandinga que a transparência do plástico impõe. O corpo soterrado na transparência, atravessado de luz e exibido, toma uma relação vivida com marcas da diversidade expressiva dos seres encantados (SIMAS;RUFINO, 2018, p. 15). A transparência impulsiona visão crítica da separabilidade que sustenta o capitalismo e os regimes totalitários, justamente quando pensamos as corporalidades políticas nas condições atuais de um poder cada vez mais desmaterializado.

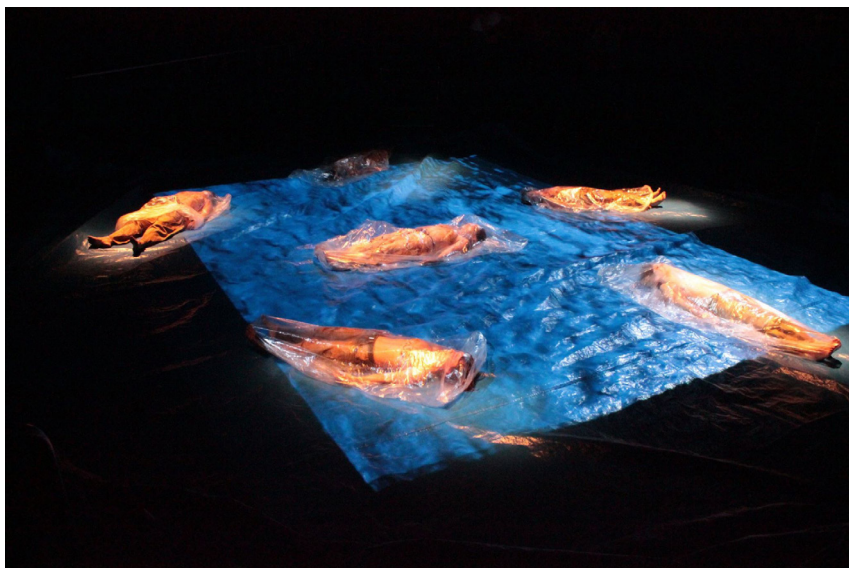


Figura 2. *Guerrilheiras ou para a terra não há desaparecidos*, 2015. Foto: Elisa Mendes.

Escólio. Espiralar o tempo cotidiano. Transporto-me naquilo que aproxima o distante do aqui. Começo então uma “imaginação percussiva” no próprio corpo. Interessa a difusão de saberes sussurrados. Estender o reinado de suspensão para memórias alheias e brincar com as possibilidades de inventá-las e reinventá-las. Coloco-me em experiência no tempo que o trabalho exige. Temporalizo o tempo com suspensões e alusões ao outro. Encantar a vida com as potências da morte e “verdejar dinâmicas novas” (Exercício de escrita, citações: SIMAS, 2020, p.26).

Denise Ferreira da Silva (2019) pensa o evento racial e sua relação com a criação do sujeito moderno cartesiano tendo como pilares ontoepistemilógicos a determinabilidade, a separabilidade e a sequencialidade. Partindo da operação do cogito cartesiano, a determinabilidade é o que distingue um lugar de valor da verdade, não somente do ponto de vista do conhecimento, mas como visada crítica. A capacidade de decidir e assim determinar é o que distingue esse sujeito político do cogito separado da apreensão sensível. A representação vista como uma rede de pontos geometrízáveis e uma noção

de tempo sequencial em direção a redenção do espírito, vai separar os corpos, as marcas corporais, as peles e etnias do acesso a verdade, justificando o evento da racialidade. A legitimação do genocídio colonial implica na separabilidade dos processos de morte como fatores epistêmicos. Para o sujeito do cogito, não será do lugar da morte, não daqueles que matamos, que receberemos as notícias.

O corpo instaurado em *Guerrilheiras* está inelutavelmente ligado aos processos de conhecimento anexados a uma qualificação da morte, ao seu encantamento como uma poética da imagem do corpo-morto na busca por um gesto de mediação que evoque a renovação da vida expropriada pelo apagamento da memória nacional. Lúcia Santaella remete a presença da imagem, e aqui significando imagem poética, a uma mediação fundamental para os processos de autoconhecimento (SANTAELLA, 2013, p.37). Isso afirma a mediação como ato político, na medida em que no Brasil tivemos uma anistia geral e irrestrita, cujo efeito fundamental é o vazio deixado por uma história não recuperada. O trauma é social e político e nos obriga a lidar com ele, em busca de algo, um ato, tentativas de pensar na direção de elaborar este trauma que volta e não se reduz a violência da ditadura, mas que marca camadas sociais de violência.

LEVANTE FICCIONAL DE ENCANTAMENTO

Só quem se interessa na História das águas é que vê.

Sente a magia das águas, entendeu?

o espírito das águas, eles são como o vento, você não vê mas você sente. Você vê o vento? mas você sente.

É o espírito das águas.

Só que não é todas as pessoas que nasceram pra existir pra ele mas ele existe pra todo mundo.

o xingu é isso, as águas.

herança de mãe, de vó, de tia. Só de mulher? As mulheres são mais na crença. Elas acreditam nos astros, nos ancestrais, nas pessoas que deixaram a biodiversidade pra elas como um espírito. (Raimunda Gomes da Silva. Trecho da dramaturgia sonora de *Altamira 2042*)

A instauração performativa *Altamira 2042* (2019), segunda parte do projeto “Margens”, insinua um inusitado gesto para abordar os efeitos da hidrelétrica de Belo Monte sobre as populações ribeirinhas: o de “escuta do testemunho do rio Xingu”. Belo Monte é visto por Eliane Brum como “símbolo do momento histórico vivido pelo Brasil”. Construída pela Norte Energia S.A em Altamira, no Pará, a hidrelétrica é um empreendimento espiralado no tempo que coleciona “conflitos amazônicos à beira do monumental Xingu” que “já viola os direitos indígenas previstos na Constituição para implantar usinas em mais uma bacia hidrográfica da Amazônia”. Ainda nas palavras de Brum: “Altamira é o centro energético de

uma guerra entre dois mundos”⁵. Thais Santi em entrevista à Eliane Brum⁶, diz que Belo Monte “é um mundo aterrorizante, em que o Direito não põe limite”. Dominado por um Plano Emergencial para criação de programas específicos destinados as etnias originariamente possuidoras das terras que, no entanto, referendou políticas de assistencialismo culminando em um etnocídio invisível: “Os indígenas eram a voz que ainda poderia ser ouvida e foram silenciadas”

Na ação poética em direção aos rastros históricos desta narrativa de apagamento, *Altamira 2042* cria uma estratégia para que o mais subalternizado dos agentes desta história possa falar. Expropriado de seu curso, de suas inscrições ético-políticas de desejo e manejo, da performatividade de suas margens, não representável assim em suas figurações econômicas, o Xingu torna-se objeto retido na arquitetura do capital. O que seria escutar um rio (ente), senão a subtração de certos signos sonoros pré-fabricados, uma escuta do silenciado, como nos sugere a experiência de John Cage na câmara anecoica? A escuta para Jean-Luc Nancy traz a noção de incorporação enfatizando o deslizamento de uma finalidade comunicativa de todo enunciado. Para Nancy a escuta é uma ação que nos convoca um trabalho, o que implica dizer que para além da nossa intenção de escutar, existe um som entendido “como o de um si, ou de um sujeito” (NANCY, 2014, p. 22). A escuta envolve tanto o corpo como a instância sensível em sua ressonância, assim como os sons percebidos por Cage (sonoridades da circulação do sangue, batimentos cardíacos) que atuam como pulsão invocante das faculdades abstratas do sentido. A macumbaria do som é sua invisibilidade. Como nos diz Lacan, o desejo é o desejo do outro, ou em um cruzo epistemológico, o sujeito é um rio em suas agências.

Podemos entender *Altamira 2042* como lançamento de um campo imanente que dá vazão a voz do rio Xingu, em que que toda uma diversidade de seres podem falar por meio de um mesmo dispositivo techno-xamânico: caixas de som e pen drives. A artista, na deriva pelas ruas de Belém se depara com a paisagem sonora conformada pelas conhecidas caixas de som – Speakers – que fazem parte do mercado aberto do território urbano da cidade. As caixas são incorporadas a performance, exibindo sua potência de sujeito na posse de vozes humanas e extra humanas: tanto as sonoridades da natureza, quanto as que transitam pelas Speakers nas margens do Xingu. Encontramos ecos de Merleau-Ponty para objetos e suas agências: “é a constituição ativa de um novo objeto que explicita e articula o que era até então apresentado como nada mais que um horizonte indeterminado” (MERLEAU-PONTY, apud LAGROU, 2007).

A dramaturgia do espaço se forma pela polifonia de seres, línguas, sonoridades e perspectivas para abrir a escuta do ao complexo da linguagem-rio. É a partir desses sons traçados como uma ecologia das falas de encanto de Raimunda Gomes da Silva – moradora originária do Xingu – de cantos e também imagens, que o trabalho articula uma

5 Frase incorporada a paisagem sonora de *Altamira 2042*.

6 “Belo Monte: a anatomia de um etnocídio”, *El País Brasil*, 01.2014.

narrativa ficcional convidando os presentes para a atuação final com *Seu Quebra Barragem*, na destruição de Belo Monte. Para fazer uma imagem na escrita daquilo que ecoa da minha vivência com a performance, reúno momentaneamente duas mulheres, Audre Lorde (2009) e Denise Ferreira da Silva (2019). A primeira pela potência aglutinadora de Eros e a segunda pelo teor destrutivo, Tanatos. Tecendo os enunciados vibrantes de cada uma, imagino um lançar-se ao movimento para chegar nas bordas como gesto de uma poética do feminino que atua como força destrutiva de um mundo que não deixa de se reordenar. O erótico em Lorde é recurso enraizado no poder dos sentimentos que localizo como região transicionante entre o corpo-desejo e a ação política. Se toda opressão precisa operar com a corrupção daquilo que é fonte de poder dos afetos "inerentes à cultura das pessoas oprimidas" (LORDE, 2009, p 9) é porque dessa região é que surgem as transformações capazes de tecer o par desornamento-ordenamento.

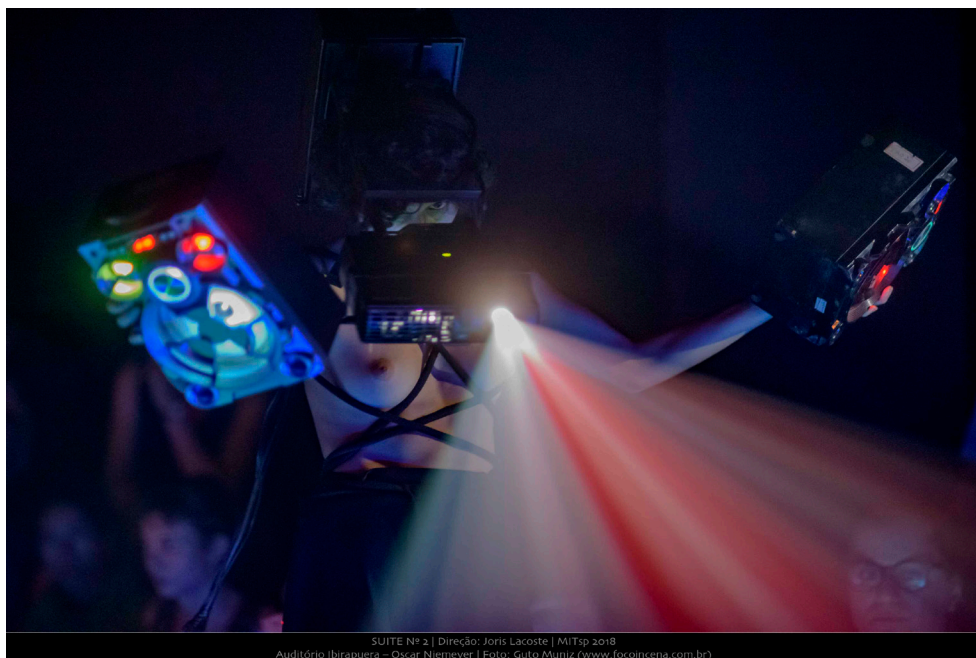


Figura 3. *Altamira 242*, 2019. Foto: Nereu Jr.

A tecnologia está incorporada no corpo da performer pela contrição de entidades sonorizadas em quatro movimentos - *Rio y Rua*, *Dona Herondina*, *Seu Quebra Barragem* e *Alienígena*. A imagem-corpo torna-se um dispositivo de encanto transformado em seres technoxamânicos, maquinicos-espirituais, narradores-encantados que mediam uma guerra em curso na cidade de Altamira, por meio de uma narrativa pluriversal de mitos amazônicos. Ao mesmo tempo, tal acoplamento faz emergir um mapa de notícias da usurpação colonial que se expande na sociedade da imagem, des-inscrevendo os limites da modificação

biológica desse sujeito como mero produto (MBEMBE, 2008, p. 16).

A insinuação destas imagens é a da destruição dos resquícios de experiências transcendentais em favor da abertura de um lugar de reencontro com a força comunitária substanciada nas narrativas, no acoplamento dos materiais pelo segredo de um campo sintático que não se conhece e que se metaforiza na ficção da entidade do *Seu Quebra Barragem*. Mas nada acontece sem os corpos presentes no espaço. Nada pode acontecer sem um fazer carne nestes corpos também.



Figura 4. *Altamira 242*, 2019. Foto: Nereu Jr

O aparato tecnológico na cena, metamorfoseia o mito da *Cobra Grande*, *paridora* de um povo que não cessa de nascer e que reivindica sua presença em um mundo devastado pela colonização, seja pela retomada do encanto ancestral, seja pela união de todos os povos. O *Alienígena* tem sua cabeça-capacete voltada para trás, assim como o Anjo da História de Klee (BENJAMIN, 1996). No entanto, seu resgate dos mortos é feito pela magia coletiva. A performer desmonta o aparato do corpo *Alienígena* e entrega suas partes aos presentes. São chocalhos, tambores, instrumentos percussivos agora restituídos ao uso dos corpos que, dessacralizados, produzem o potente estrondo sonoro que destrói a barragem de Belo Monte. No cerne de toda esta história está Raimunda Gomes da Silva, a senhora pescadora maravilha de gente, que tendo sua ilha no Xingu usurpada pela Norte Energia SA, se mantém no encanto por ocasião da mudança para a cidade de Altamira. É Raimunda que imanta com suas falas de saberes, juntamente com os extra humanos, as caixas sonoras da performance. *Altamira 2042* nasce daí, da vivência de Raimunda após perder sua terra-rio, que transita entre uma existência mortificada e o encantamento dessa mesma vida.

Silvia Federici (2017), analisa o modo de acumulação primitiva centrado nas políticas de repressão do corpo das mulheres na passagem do mundo medieval para o capitalismo, em que enfatiza uma série de processos de exclusão, sob os quais mulheres de todas as classes tiveram suas existências afetadas pela usurpação de seus direitos ao trabalho, pela perda do salário e pela exclusão da posse da terra. Federici entende que a violência é a principal ferramenta do poder econômico no processo de acumulação, que mais precisamente tratou-se de uma apropriação da força de trabalho. Não ao acaso, nas vias estruturantes da cidade de Altamira e do evento de Belo Monte, evidencia-se igualmente a expropriação da terra-rio como pedra de toque da violência. Uma narrativa ficcional de destruição de Belo Monte constrói possibilidades para uma epistemologia de potência, um golpe na grande engenharia de ausência da vida, alicerçada por uma política que desdobra a *plantation* nas mais diferentes formas de expropriação junto ao rio Xingu. *Altamira 2042* está conectada com o encantamento das práticas de culturas que não negam sua episteme tradicionalmente mágica. Veremos até onde vai a pedra lançada.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: _____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H.M.Ribeiro de Sousa (et al.). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. p.187-188.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Imagens do pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: TC. Org. CAPISTRANO. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Trad.: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.155-204.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 21. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma**. Rio de Janeiro: Topobooks, 2007

LORDE, Audre. **Os usos do erótico**. Trad.: Tatiana Nascimento. Heréticas edições lesbofemininas independentes, 1984. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad.: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NANCY, Jena-Luc. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. **À escuta**. Trad.: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

ROLNIK, Suely. **Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer**. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Ri de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTAELLA, Lúcia. **Intersubjetividades nas redes digitais**: repercussões na educação. In *Interações em rede*. Org.: Alex Primo. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SEGATO, Rita Laura. **Coronavírus – todos mortais**: do significante vazio à natureza aberta da história. Terra sem Amos. abr. 2020. Disponível em: <https://terrasemamos.wordpress.com/2020/04/21/rita-laura-segato-coronavirus-todos-somos-mortais/>. Acesso em: 12 jun. 2020

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

_____. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

CAPÍTULO 4

DO SAMBÓDROMO AO CARNAVAL VIRTUAL: A FACE DA JESUS MULHER NA MANGUEIRA 2020 E NA DEIXA DE TRUQUE 2021

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 08/03/2021

Tiago Herculano da Silva

Doutorando do curso de Teatro
Universidade do Estado de Santa Catarina,
campus I
Florianópolis – Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/3688535576275314>

Fátima Costa de Lima

Orientadora do doutorado
Universidade do Estado de Santa Catarina,
campus I
Florianópolis – Santa Catarina
<http://lattes.cnpq.br/1024260240075344>

RESUMO: Reflexão sobre a representação de Jesus em corpo de mulher no desfile da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2020, cujo enredo desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira e intitulado *A verdade vos fará livre* atualiza a figura bíblica de Jesus nos oprimidos pela sociedade e pelo Estado. A hipótese é de que a representação de Jesus no corpo da rainha de bateria da agremiação provoca indagações sobre o modo como o sistema subjuga as minorias do país e dá voz às lutas de representatividade da mulher e do negro, que encontram-se às margem da sociedade. O artigo dialoga também com tema similar apresentado pela escola de samba virtual Deixa de Truque em desfile realizado na sua Edição Especial de fevereiro de 2021. O enredo de *As faces de Jesus no País do BBB*,

cujo carnavalesco é um dos autores deste artigo, é uma releitura do enredo da Mangueira e apresenta Jesus Mulher no seu segundo setor.

PALAVRAS-CHAVE: Escola de samba; Carnaval; Carnaval virtual; Jesus; Representatividade política.

FROM SAMBÓDROMO TO VIRTUAL CARNIVAL: THE FACE OF JESUS WOMAN IN MANGUEIRA 2020 AND IN DEIXA DE TRUQUE 2021

ABSTRACT: Reflection on the representation of Jesus in the body of a woman in the carnival parade of Estação Primeira de Mangueira at the carnival of 2020, whose plot, *The truth will make you free*, developed by carnival artist Leandro Vieira, represents and updates the biblical figure of Jesus oppressed by society and the State. The hypothesis is that the representation of Jesus in the body of the drumming queen of the group provokes questions about how the social system subdues the minorities of our country and how give voices to the struggles and representativeness of women and blacks who are on the margins. The article also dialogues with a similar theme presented by the Virtual Samba School Deixa de Truque in a parade held in its February 2021 Special Edition. The plot of *As faces de Jesus no País do BBB*, whose carnival is one of the authors of this article, is a reinterpretation of the plot of Mangueira and presents Jesus Mulher in its second sector.

KEYWORDS: Samba school; Carnaval; Virtual Carnaval; Jesus; Political representativeness.

1 | INTRODUÇÃO

Um dos autores deste artigo está começando a trilhar um longo processo de pesquisa acadêmica de Doutorado em que estuda esse desfile - pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação da professora doutora Fátima Costa de Lima, a outra autora. A pesquisa encontra-se em andamento e muitas questões que permeiam esse artigo ainda estão sendo investigadas. Por isso, advertimos às/aos leitoras/es que as questões apresentadas neste artigo não têm no momento respostas definitivas; antes, são questionamentos que norteiam a pesquisa e que tentam encontrar espaços de diálogo no campo acadêmico e na comunidade carnavalesca brasileira. Com o artigo, visamos provocar a reflexão sobre o tema na tentativa de entender os desfiles de escolas de samba como obra artística e poética dos/as artistas carnavalescos/as.

No carnaval de 2020, o carnavalesco Leandro Vieira da escola de samba Estação Primeira de Mangueira levou para a passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro, o sambódromo carioca, o desfile intitulado *A verdade vos fará livre*, cujo enredo imagina o retorno de Jesus nos dias atuais. O Jesus atual de Vieira trocou a pompa comumente observada em representações religiosas pela favela: seu Jesus da Gente nasce no Morro da Mangueira, habita uma comunidade de morro e torna-se a voz pública representativa dessa comunidade.

Como objetivo, o artigo realiza uma breve análise da face feminina e negra de Jesus representada no desfile da Mangueira e, através dessa imagem, aborda questões que permearam a criação artística realizada para o desfile da Escola de Samba Virtual Deixa de Truque, no carnaval de 2021. Tentamos entender como a imagem de uma Jesus Mulher nascida no morro da Mangueira se relaciona com o corpo do folião carnavalesco, como questiona essa imagem interpela o sistema sociopolítico e o modo como ela foi abordada dentro da construção artística de um setor do desfile do Carnaval Virtual.

2 | A FACE DE JESUS MULHER DO SAMBÓDROMO AO CARNAVAL VIRTUAL

Uma das imagens que mais chamaram a atenção no desfile da Mangueira no carnaval de 2020 foi a Rainha de Bateria Evelyn Bastos, que representava a face feminina de Cristo; ou seja, um Jesus com corpo de mulher (Imagem 01). Para entendermos melhor essa proposta da agremiação, vejamos a sua descrição no texto do enredo:

À frente da bateria que se apresenta como o exército romano – foram os soldados romanos que torturaram e escarneceram de Jesus – a Rainha se despe da tradicional nudez e da exuberância emplumada atribuída ao visual das musas localizadas à frente dos ritmistas para vestir o robe púrpura – dado pelos romanos como zombaria ao título de “Rei dos Judeus” – e a indefectível coroa de espinhos. Mais do que vestir pedras e plumas, EVELYN BASTOS veste o conceito do enredo e a postura daquele que esteve do lado dos oprimidos e é o tema do desfile apresentado. Conceitualmente, um corpo

feminino como a extensão da representação de Jesus visa levantar reflexões sobre a desvalorização da figura feminina em nome da submissão e sobre a manutenção de ideias machistas que são a matriz dos crimes que colocam o Brasil em posição de destaque nos índices de feminicídios no cenário mundial (LIESA, 2020, p. 3).



Imagem 01: Rainha de bateria da Mangueira 2020

Fonte: Reportagem do site Correio Braziliense sobre a rainha de bateria¹.

Ao olharmos para essa imagem buscamos apontamentos e indagações perante a construção do corpo do Jesus homem cristão em comparação com o corpo de uma Jesus Mulher, a fim de levantar reflexões sobre a subjugação da figura feminina e, por meio dessas reflexões, realizar um processo criativo no Carnaval Virtual com intuito de levar a discursão da pesquisa para dentro da esfera carnavalesca.

O Carnaval Virtual² é uma organização filantrópica em que distintas pessoas dos mais variados estados do Brasil realizam uma competição entre si de Escolas de Samba. Os desfiles consistem na abordagem de um tema a ser desenvolvido pela escola por um carnavalesco ou uma comissão de carnaval, responsável por desenhar as fantasias e as alegorias; e compositores que criam um samba de enredo para o desfile da agremiação. O evento conta com transmissão em plataformas como *Instagram*, *YouTube*, *site* e aplicativo do Carnaval Virtual, nos quais o samba é tocado como em uma versão “ao vivo”, simulando uma apresentação real; e o desfile é comentado por apresentadores que descrevem os

1 Imagem disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/02/24/interna-brasil,830141/mangueira-traz-jesus-mulher-interpretada-pela-rainha-da-bateria.shtml>>. Acesso em: 30 set. 2020.

2 Site oficial: <<http://www.carnavalvirtual.com.br/>>.

desenhos que compõem a parte visual do desfile. Tudo acontece em uma passarela virtual.

Tiago Herculano, um dos autores deste artigo, realizou um trabalho enquanto pesquisador e enredista, compositor e carnavalesco para a Escola de Samba Virtual Deixa de Truque, onde atua desde a sua fundação em 2017, com intuito de participar da Edição Especial do Carnaval Virtual. Devido ao carnaval real não poder acontecer no mês de fevereiro de 2021, em decorrência do isolamento social resultante da pandemia do Covid-19, e com objetivo de suprir a lacuna da ausência dos desfiles das agremiações do país, a liga do Carnaval Virtual realizou essa Edição Especial em que todas as escolas que desejassem participar poderiam reeditar sambas e enredos clássicos e/ou apresentar enredos inéditos nessa edição comemorativa, sem competição.

A Deixa de Truque apresentou o enredo *As faces de Jesus no país do BBB*³, que consiste numa crítica ao olhar do atual governo brasileiro para as parcelas sociais reprimidas e marginalizadas – negros, nordestinos, mulheres, transexuais e indígenas –, e associá-las às faces de um Jesus plural. O enredo apresentou quatro faces de Jesus, e cada uma delas enfrenta os preconceitos sociais que colocam seu corpo em martírio. O termo *País do BBB* – Bíblia, Bala e Boi - resume o atual momento político brasileiro, no qual representantes de organizações cristãs no poder político ostentam a *Bíblia* como símbolo a fim de legitimar o discurso de controle e punição das corporeidades, subjugando os cidadãos através de sua ideologia. A *Bala* remete às milícias e à violência, e o *Boi* referencia o negacionismo do governo perante catástrofes como as queimadas e desmatamentos no país, em nome do agronegócio, que beneficia grandes latifundiários agricultores e criadores de gado.

O setor – consiste em uma parte do desfile composto por um conjunto de alas e uma alegoria – da Deixa de Truque que trata da face da Jesus Mulher parte do olhar do carnavalesco, sua pesquisa e suas reflexões sobre a Jesus Mulher da Rainha de Bateria da Mangueira.

Começamos nossas reflexões sobre a imagem de Jesus Mulher no desfile da Mangueira 2020 abordando o controle social perante o corpo feminino e como o mesmo está sujeito a marginalização e a violência nesse processo de controle.

No discurso da Igreja, Deus é amor e todos são bem-vindos, desde que sigam seus dogmas e suas práticas. Na linguagem do corpo, isso significa que ele deve seguir padrões de desejos, pensamentos e comportamentos, naquilo que veste e nas palavras que fala. No processo eclesialístico de doutrinação, corpos que não se subjugam ao discurso teológico são marginalizados, são corpos cuja imagem não se assemelha a de Deus: o Jesus homem branco com olhos claros não se assemelha ao corpo negro e mulher apresentado como a Jesus Mulher da Mangueira.

Um dos resultados sociais dessa dessemelhança é que ela integra o discurso

3 Link para assistir ao desfile completo da Deixa de Truque Edição Especial 2021 pelo site do Carnaval Virtual: <<http://www.carnavalvirtual.com.br/site/desfiles/desfiles-edicao-especial-carnaval-2021/03-gresv-deixa-de-truque-carnaval-virtual-edicao-especial-2021/>>.

opressor que legitima que o corpo da mulher seja castigado, violentado, preso. Portanto, no plano social a carne da mulher, seu corpo, não se encontra livre da esfera de pensamento dogmático cristão. Segundo Fábio Fabato, “Historicamente à carne preta e a carne feminina de todas as cores [...] não foram concedidas liberdades à essas carnes” e complementa que “[...] nos ensinaram que a liberdade da carne era errada, que a gente não poderia ter a carne livre, e isso tem haver sim com uma doutrina proselitista cristã” (FABATO e SOUSA, 2020, 1:41:18). Ou seja, é na falta de liberdade que se legitima a opressão.

Em entrevista a repórteres da TV Globo que transmitiam o início do desfile da Mangureira, Evelyn Bastos afirmou que “*Renunciei ao que mais amo, que é sambar, para apresentar Jesus Mulher que ‘só ama’. Por respeito às pessoas que pensam diferente também me apresentei sem expor o corpo*” e, por fim, indaga que “*Se tivessem nos ensinado que Jesus também poderia ser uma mulher, o Brasil estaria no topo do feminicídio?*”⁴. Em síntese, o desfile de 2020 da Mangureira colocou o corpo da mulher negra que sofre feminicídio como o corpo do Salvador.

Nosso sistema social e político estimula a perseguição, as acusações sem base e as prisões de corpos que estão à margem da sociedade. O racismo que estrutura essa sociedade legitima a ideia desses corpos serem “corpos matáveis”. Cunhado pelo filósofo da arte Giorgio Agamben (2002), o termo *homo sacer* retoma, da história do juízo na Roma antiga, o corpo do sujeito que pratica um delito grave e é condenado a não prestar honrarias aos deuses; contudo, se outro indivíduo assassinar esse sujeito, ele não será julgado por homicídio. Nesse sentido, *homo sacer* é uma vida a que se pode dar fim sem que o assassino seja penalizado. Não seria isto o que acontece em nossa sociedade com assassinos de mulheres? Este é um país em que, a cada dia, corpos marginalizados e entendidos como *corpo matável* – mulheres, negros, trans entre outros – são mortos por discursos opressores. Quantos corpos negros são mortos, acusados e presos cotidianamente? Muitos desses corpos foram, por exemplo, mortos por policiais, agressores que tradicionalmente não são julgados. O corpo negro segue marginalizado em uma sociedade branca que ainda o entende como o entendia antes: o corpo negro escravizado e perseguido na história é hoje perseguido como bandido⁵.

Recentemente, dia 8 de dezembro de 2020, Jane Beatriz Machado da Silva de 60 anos, mulher negra da periferia foi morta por uma operação da Brigada Militar na Vila Cruzeiro, na Zona Sul, de Porto Alegre⁶. Foi aberto um inquérito sobre o ocorrido e

4 “A VERDADE VOS FARÁ LIVRE” Evelyn Bastos desfila na Mangureira como Jesus mulher. [S. l.: s. n.], 2020. 1 VÍDEO (1min 09seg), son., color. Publicado pelo canal Luiz Claudio EVG. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-lTCyp0V0TbE>>. Acesso em: 30 set 2020.

5 Sobre a carnavalização do tema do corpo negro escravizado na sociedade brasileira atual, ver desfile Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? da escola de samba Paraíso do Tuiuti 2018 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s0yC4k5oTFI>>; e consultar análise deste desfile em FÁTIMA LIMA, Costa; SILVA, Carlos Eduardo. Arte de protesto em enredos do Grupo Especial carioca: Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor, 2018. Arquivos do CMD, Dossiê Artes do Carnaval, v.6, n. 1, julho-dezembro, Brasília, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/22016>>. Acesso em: 15 set. 2020.

6 Para mais informações sobre esse caso recomendamos o site: <<https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%AD>

moradores protestaram denunciando maus tratos em abordagens de policiais na região. Em casos como este, que ocorrem cotidianamente no Brasil, percebemos o quanto o corpo negro é um *corpo matável* em e por nosso sistema sociopolítico. Como afirma João Gustavo Martins Melo de Sousa: “O cidadão é morto por um Estado assassino e nada é feito” (FABATO e SOUSA, 2020, 1:36:40). Portanto, se faz necessário colocar em pauta esses corpos entendidos como corpos não úteis ao sistema e considerados transgressores de regras e rebeldes pelo fato de serem negros.

No caso do corpo negro da Jesus Mulher da Mangueira, ele se apresenta com uma toga roxa e atado a correntes - um signo da sociedade que aprisiona o corpo da mulher. Este corpo acorrentado de mulher negra faz, na avenida carnavalesca, referência imagética ao filho do Deus cristão; mas, quem acorrenta esse corpo negro, esse corpo de mulher negra, é a mesma sociedade que entende que sua imagem conspurca a imagem do Jesus homem, a mesma sociedade que, contraditoriamente, frequenta templos e tece louvores a um Deus que supostamente seria de todos, amaria a todos. A reportagem de *Anna Virginia Balloussier* no jornal Correio da Manhã online relata a reação do IPCO - Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, uma organização católica que homenageia, em seu nome, o fundador do ultraconservador TFP - Tradição, Família e Propriedade. Sobre o desfile da Mangueira, Anna Balloussier (2020, s/p) afirma que “Para o IPCO, ‘a pretexto de exaltar as pessoas mais humildes’, a Mangueira ‘conspurca a figura do Homem-Deus’”.

No concurso do Grupo Especial de 2020, esta frase se viu confrontada pela escola de samba, no desfile que levou à avenida carnavalesca a imagem de Jesus Mulher que “suja a figura de Jesus homem” e levanta a questão: o corpo da mulher não seria digno de Deus, de ser sua imagem e semelhança? E onde está o amor quando a sociedade e a religião se tornam coniventes com o racismo e o feminicídio?

O alto índice de feminicídios no Brasil confirma: este é um país em que, a cada dia, corpos marginalizados e entendidos como corpos matáveis – mulheres, homossexuais, indígenas e trans, entre outros – são entregues à violência e à morte por discursos opressores.

Com base nessas reflexões procuramos situar o setor, que aborda a face da Jesus Mulher no desfile virtual, no País da Bíblia com intuito de abordarmos a crítica a declarações de muitos cristãos que legitimam o estímulo e a legitimação do controle dos corpos femininos. A maior representante do País da Bíblia, que tenta controlar o corpo da mulher é Damares Alves, atual ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos. Em suas declarações, essa figura excêntrica do atual sistema político expressa sua ideologia neopetencostal, acentuando o controle de corpos femininos em falas como: “Nenhum direito civil está ameaçado porque uma pastora é ministra”, “Meninos vestem azul e meninas vestem rosa”, “Vamos tratar meninas como princesas e meninos como príncipes”, “Essa

cias/pol%C3%ADcia/necropsia-de-mulher-que-morreu-durante-abordagem-da-bm-em-porto-alegre-indica-aneurisma-1.534374>. Acesso em: 22 fev 2021.

pasta não vai lidar com o tema aborto, vai lidar com proteção de vida e não com morte” e “A mulher nasceu para ser mãe, é o papel mais especial da mulher” - entre outros sectarismos da ultradireita no poder⁷.



Imagem 02: Ala número 04 - O controle do corpo feminino.

Desenho feito por um dos autores dessa pesquisa.

Uma vez estabelecido que o setor pretendia discutir em suas representações visuais, começamos a desenhar as fantasias abordando o controle do corpo da mulher por essa sociedade (Imagem 02). Para isso, recorremos aos estudos da pesquisadora Andrea Osório (2007) sobre gravidez e controle da corporeidade feminina. Para Osório, o útero é o grande elemento que determina o controle social do corpo feminino; entretanto, ele também pode ser elemento de poder e de libertação: “Se por um lado o corpo da mulher a define, sobretudo seu útero, pois a mulher foi durante muito tempo definida apenas em termos reprodutivos, por outro lado ele também oferece sua libertação” (OSÓRIO, 2007, p. 356).

Refletindo sobre as pautas de muitos movimentos femininos e feministas, percebemos que várias delas - como o aborto, por exemplo -, tentam restabelecer o domínio do corpo às mulheres: a autoridade sobre o seu útero e sobre a reprodução. Se o sistema capitalista define o corpo da mulher pela sua capacidade reprodutiva, é na perspectiva de controle do

⁷ Para acessar essas e outras declarações: <<https://diarionodonde.verdesmares.com.br/politica/damare-alves-veja-frases-polemicas-da-futura-ministra-da-mulher-familia-e-direitos-humanos-1.2037042>>. Acesso em: 22 fev 2021.

corpo feminino pela reprodução que representamos essa ala. A fantasia consiste em uma bruxa – imagem bastante usada na pesquisa da autora para simbolizar o corpo feminino castigado e controlado pelo sistema – com um feto, grávida, para representar o controle desse corpo pela mulher, seu útero e sua capacidade reprodutiva.

Outra reflexão que abordamos é a figura da Rainha de Bateria. Ela é uma componente que, nas escolas de samba, é tradicionalmente delegada a mulheres da comunidade ou modelos e atrizes famosas. A Rainha de Bateria é uma figura de destaque, cristalizada em uma arte luxuosa: tradicionalmente, ela se apresenta coberta de pedrarias, plumas, com muito glamour em corpos seminus, sensualizados e sexualizados. Ao desfilarem uma Rainha de Bateria que rompe com a imagem construída em décadas de desfiles carnavalescos e pela grande mídia que cobre esses desfiles, a escola de samba deslocou o signo de Rainha de Bateria e, desse modo, colocou em questão a função dessa figura dentro do enredo do desfile.

A antropóloga Mirian Goldenberg aborda o modo como o corpo é aprisionado em valores sociais comportamentais e em padrões estéticos de beleza. Ao analisar o corpo carioca, ela aponta que esse corpo é estimulado a se adequar a padrões sociais e comportamentais de uma sociedade que visa o consumo:

[...] Corpos bem-construídos, com proporções equilibradas, devem ser obtidos por meio de muito esforço. Cada vez mais, há interesse pelas mediações que contemplam o consumo exacerbado da preparação do corpo na tentativa de retardar o envelhecimento corporal com cirurgias plásticas, implantes de silicones, tratamentos estéticos para pele, cabelos, além de exercícios em parques e academias de ginásticas e musculação (GOLDENBERG, 2007, p. 5).

Neste processo de construção do corpo pela sociedade de consumo, a corporeidade é aprisionada a valores de beleza que tentam espelhar a imagem do Rio de Janeiro como uma “cidade maravilhosa”, ao se tornarem eles mesmos “maravilhosos”. Isto demonstra que o carnaval não está imune aos ideais sociais de corpos femininos que terminam por acentuar a valorização de suas formas. O resultado é sua exploração como produto de consumo.

Nas transmissões dos desfiles carnavalescos das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro da década de 90, é possível perceber que a câmera avança sobre corpos femininos de modo indiscreto e contundente, quase nos moldes de um exame ginecológico. Se esta imagem soa vulgar, mais ainda o é a realidade, o que é facilmente percebido no registro destas imagens. Naquela década, a exploração do corpo feminino funcionava como um recurso para aumentar e manter a audiência das transmissões dos desfiles.

Os desfiles das escolas de samba estão sujeitos à espetacularização e à exploração midiática dos corpos femininos: o carnaval efetivamente se tornou um local em que a imagem do corpo da mulher é explorado. Se entendemos essa exploração do corpo como

uma forma de violência, há trabalhos carnavalescos cuja arte questiona essa exploração. No caso desse desfile da Mangueira, colocar na pista uma rainha de bateria com o corpo coberto representando Jesus Mulher pode ser uma forma de apontar e questionar a violência contra a mulher.

Tudo isso confirma que nossa sociedade construiu o corpo feminino subjugado aos fetiches masculinos. Os espaços femininos na frente da bateria já foram muito explorados pela mídia e, através dessa mesma mídia, muitas modelos e atrizes tentaram alcançar fama e sucesso, como demonstra a pesquisa de Selma Felerico (2008, p. 8-9):

O desfile de beldades contou ainda com Juliana Paes, a rainha de bateria da Viradouro, eternizada como “Boa”, ícone da campanha publicitária da cerveja Antártica, desde os anos 2000. Vale ressaltar que modelos, atrizes e apresentadoras de televisão, desde a década de 1980, ganham cada vez mais espaço na mídia, roubando a cena dos foliões, dos sambistas e dos passistas na Avenida Marques de Sapucaí. Várias celebridades fizeram sua fama a partir do carnaval, como Luma de Oliveira, Monique Evans, Valéria Valenssa, Viviane Araújo, Nani Venâncio, entre outras. [...] Vários artigos informam que todo o sacrifício das modelos e atrizes tem, muitas vezes, como objetivo serem reconhecidas pela mídia e assim conseguirem bons papéis na televisão, fechar contratos publicitários vantajosos ou posarem para a revista *Playboy*.

Assim, entendemos que o posto de rainha de bateria se tornou, na tradição dos desfiles das escolas de samba, o lugar do corpo exuberante a ser exposto, da celebridade, do aparecer e ser visto, da pedraria e do luxo.

O desfile da Estação Primeira de Mangueira abdica de tudo isso ao mostrar o corpo de sua Rainha de Bateria vestido com uma toga, para interpretar o Jesus Mulher. No ato de usar a toga e esconder o corpo (Imagem 01), Evelyn Bastos torna o invisível visível e revela aquilo que estava escondido: o modo como a sociedade percebe o corpo feminino como algo a ser exposto à imaginação fetichista do homem. Nesse sentido, tornar visível significa colocar em xeque o pensamento social vigente sobre o corpo da mulher. Como descrito no texto do enredo *A verdade vos fará livre*, “mais do que vestir pedras e plumas”, a Rainha da Mangueira provoca o questionamento do corpo feminino perante os preconceitos sociais que se fazem presentes também no carnaval.



Imagem 03: Ala número 05 - A ditadura da beleza.

Desenho feito por um dos autores dessa pesquisa.

Por meio dessa reflexão pensamos em criar uma ala que aborde um pouco sobre a ditadura da beleza explorando as corporeidades das mulheres, tornando-as fetiche do imaginário masculino, como se o corpo da mulher fosse propriedade do homem. É neste prisma que o corpo da mulher é mais explorado pela mídia, que incentiva sistematicamente que esse corpo não pode ser velho nem gordo, que deve ser belo e esguio, um objeto do desejo do homem, sempre de prontidão para servi-lo. Criticamente, compusemos a Ala de Passistas (Imagem 03) - geralmente representada por mulheres bonitas e em forma -, com mulheres idosas e gordas, em oposição a ideais estéticos explorados no carnaval. Assim como na Mangueira 2020 a figura da Rainha de Bateria, tão valorizada e cobiçada pela boa forma e luxo, colocamos a ala das passistas como elemento questionador desses valores.

A fantasia traz elementos como: fita métrica e marcador de peso da balança, para simbolizar a ideia do corpo que busca o ideal da forma; batons e pinceis de beleza, para referenciar o ideal de corpo belo; e a bengala, que simboliza a velhice. Criticar estereótipos teve como objetivo opor-nos ao ideal do corpo feminino subjugado aos imaginários e desejos de um assumidamente sistema misógino e machista, insuflados ainda mais na atualidade brasileira.

No processo de desconstrução dos conceitos através da imagem da Rainha de Bateria da Mangueira, outro ponto interessante é o fato da Evelyn Bastos não sambar. Ao renunciar “*ao que mais amo, que é sambar*”, a performance da Rainha da Mangueira

termina realizando uma teatralização.

Segundo João Gustavo Martins Melo de Sousa (FABATO e SOUSA, 2020), existem deuses que dançam e os que não dançam. A imagem dos Orixás da religiosidade afrobrasileira remete a deuses e deusas que vem à terra para dançarem e festejarem com os mortais; ao contrário, a imagem de Jesus não remete a dança em festejos com os humanos. A imagem de Cristo construída pela vitória do espírito sobre a carne, como apontada por Patrícia Trindade (2017), remete à percepção estética da imagem de Jesus retratada em postura estática e, na tentativa de torná-la majestosa e onipotente, a dança foi excluída de sua construção imagética. A suposição resultante é a de que entidades que dançam não seriam deuses, mas meras entidades em festa num evento pagão.

Vemos tudo isso como uma disputa de narrativas entre a religião cristã e as demais em que, na doutrinação do corpo que não pode sambar, Deus não frequentaria o carnaval. Mas, na proposta do enredo Jesus samba e dança no carnaval, é um Jesus sambista que aparece na Comissão de Frente assim como no Mestre-Sala da escola – ambas representações de Jesus homem. Então, se Jesus homem samba, por que o corpo da Rainha representando Jesus Mulher não pode sambar?

Entendemos o fator da teatralização e da proposta de “respeito” para com sua imagem divina, contudo comungamos da fala do Fabato (e SOUSA, 2020) sobre o assunto:

Eu acho a decisão da escola de fazer a Evelyn não sambar é um erro, contraditório com o enredo [...] Acho que não foi correto porque o enredo fala de liberdade. Fala de trazer Jesus pra cá. Essa coisa de respeito a Jesus, eu acho que contradiz o enredo [...] Ao meu ver, assim, eu acho que tinha que botar sambando mesmo. Jesus Mulher sambando, dando nas cadeiras, porque o enredo era isso. [...] A proposta de não sambar em respeito corrobora o que tô falando que fomos ensinados à respeitar Jesus Cristo como se o corpo livre fosse desrespeito. Corpo livre é um tesão. Corpo livre é respeito [...] (FABATO e SOUSA, 2020, 1:47:23).

Se o respeito cristão é fundamentado no temor a Deus e no medo de ser castigado, o Deus cristão torna-se um deus vingativo que parece dizer: “me aceite ou será condenado ao inferno” ou “eu estou lhe vigiando, não peque”. Logo, não somente o corpo foi doutrinado, marginalizado e construído nas referências do desejo machista: ele também se tornou matável e, para isso, é vigiado e perseguido.

Nesse sentido, uma Rainha de Bateria que representa Jesus Mulher não sambar aponta para uma contradição com o samba-enredo que, escrito em primeira pessoa - ou seja, é a própria fala de Jesus à comunidade da Mangueira -, diz: “Mangueira / Samba, teu samba é uma reza / Pela força que ele tem”⁸. Se Jesus fala que sambar é uma reza e demanda que a Mangueira sambe, a Rainha de Bateria, como uma das representações do corpo de Jesus, poderia sambar.

O debate sobre a Rainha de Bateria da Mangueira não sambar durante o desfile se

8 Composição: Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo.

tornou reflexão na pesquisa do doutorado. Como supracitado, refletimos sobre o controle do corpo feminino e concordamos com a ideia apresentada por Fabato e Sousa (2020), de que se a representação da Jesus Mulher sambasse poderia colocar em pauta a necessidade de liberdade do corpo da mulher frente a tudo aquilo que o prende e controla.



Imagem 04: Rainha de Bateria - Jesus Mulher dançando.

Desenho feito por um dos autores dessa pesquisa.

Assim, no desfile da Deixa de Truque, a nossa Rainha de Bateria samba no meio da bateria a fim de expressar um Jesus que, se ressuscitasse outra vez hoje e tivesse acesso a manifestações culturais como o carnaval, sambaria em um desfile de escola de samba. Uma Jesus Mulher como uma das representações de um Jesus que “só ama” (expressão do desfile da Mangueira), mas não pode sambar, sugere que o samba é oposto ao amor. Em termos teológicos, o samba seria algo da ordem do pecado, o que paradoxalmente concordaria com as vozes conservadoras e reacionárias que atacaram o carnaval da Mangueira e o verso: “Mangueira/ Samba, teu samba é uma reza”.

A fantasia da Rainha de Bateria (Imagem 04) traz uma estampa com o rosto de Marielle Franco, símbolo das lutas sociais brasileiras por liberdade dos corpos; e um leque, símbolo da Deixa de Truque, como acessório de mão. É possível reparar na imagem que a cabeça da Rainha porta uma coroa de espinhos e que sua veste é mais curta e expõe o corpo, exposição não comum quando se trata de rainhas. Além disso, a fantasia da Rainha expressa os cultos afrodescendentes: a saia lembra a de uma Mãe de Santo, e aparece no desfile para tentar provocar reflexão perante o modo como muitos discursos neopetencostais demonizam as religiões afro assim como os copos de seus praticantes.

Representar Jesus Mulher no desfile sambando e girando com uma veste que remete a essas religiões tem o objetivo de expressar a dança como união do humano e do sagrado, e a comunhão entre os ideais de Jesus e o amor que anima as religiões afrodescendentes.

No desfile, a Rainha de Bateria samba no meio da ala de bateria. A fantasia representa o Bloco Africatarina⁹ de Florianópolis, do qual a professora Fátima Costa de Lima é fundadora e toca repinique. O grupo saiu pela primeira vez em 2004 como bloco e foi às ruas até 2010. Em 2017, retomou suas atividades carnavalescas. Até 2011, o bloco se ampliava durante o ano em um projeto de artes afrobrasileiras que oferecia oficinas de percussão, teatro, dança afro e capoeira, para crianças e adolescentes espalhados por toda a Grande Florianópolis. Desde 2017, retornou somente com a percussão. Os componentes do Bloco - em especial seu Mestre de Bateria, Edinho Roldan - também são os idealizadores do Desfile dos Blocos Afro de Floripa, que acontece desde 2018 juntamente com dois maracatus e outro bloco de afroreggae.

No desfile da deixa de Truque, a Bateria vem representando um grupo de mulheres que saem às ruas para lutar contra os preconceitos que permeiam os corpos femininos, como o machismo e sexismo.



Imagem 05: Captura de tela do desfile oficial da ala de bateria - Africatarina.

Desenho feito por um dos autores dessa pesquisa.

⁹ Sobre o Bloco Africatarina, ver <<https://www.facebook.com/africatarina>> e <<https://www.instagram.com/africatarina/?hl=pt-br>>.

A ala apresenta apenas mulheres ritmistas que, em Florianópolis, estão bastante presentes nas ruas em eventos como o 8M – 8 de maio, Dia Internacional da Mulher. A Bateria se ajusta à representação da Jesus Mulher na opção artística por mulheres combatentes; juntas, elas dão voz a todas as mulheres que lutam contra o controle dos seus corpos.

Por fim, a alegoria deste setor representa a imagem de Jesus pregada na cruz pela Igreja Cristã: o homem de olhos azuis, pele branca e cabelo liso e comprido. Essa imagem está presente nos altares dourados das igrejas católicas e nos discursos das neopentecostais, assim como na declaração de Damares em que a ministra narra sua absurda experiência com Jesus em uma goiabeira. A imagem de Jesus, seja católico seja neopentecostal, como homem branco nunca foi tão distante do povo e tão próxima daqueles que detém o poder nesse País da Bíblia.



Imagem 06: Detalhe da alegoria número 02 – Jesus na goiabeira.

Desenho feito por um dos autores dessa pesquisa.

O recorte da imagem 06 acentua, no carro alegórico do setor, a representação da figura da Justiça esfaqueada por juízes - em referência ao Juiz de Florianópolis que declarou que o estupro de Mariana Ferrer foi culposo, ou seja, o acusado não teve intenção de estuprá-la; ele foi inocentado¹⁰. O objetivo é mostrar que, enquanto o corpo da mulher for percebido como objeto do fetiche masculino, os estupros continuarão e seus algozes serão perdoados pela sociedade e (quase) inocentados pelo sistema judicial brasileiro. O corpo da mulher seguirá sendo, além de um corpo matável, um *corpo estuprável*.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem da Evelyn Bastos no desfile da Mangueira provoca reflexões sobre a imagem e semelhança de uma Jesus Mulher que não remete ao homem: o corpo da mulher

¹⁰ Para mais informações: <<https://www.conjur.com.br/2020-nov-08/certo-errado-conhecido-estupro-culposo>>. Acesso em: 30 jan 2021.

não é fundamentado na imagem masculina e o Jesus que representa as mulheres pode ser uma Jesus Mulher, com o corpo livre das amarras sociais. Os corpos não úteis ao sistema político e os corpos transgressores às regras do sistema social ganharam espaço no desfile da Mangueira, o que incomodou os que se consideram detentores da imagem “verdadeira” de Jesus - os mesmos que difamaram e distorceram a proposta da escola de samba, tentaram influenciar a opinião pública contra o desfile e até mesmo interferir no carnaval da Mangueira. Contudo, a arte carnavalesca, com a força de expressão das corporeidades e de comunidades via de regra faveladas e periféricas, como o Morro da Mangueira, pode ser um lugar social em que outros corpos conquistam protagonismo, força e liberdade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANNA BALLOUSSIER, Virginia. **Com Jesus de ‘rosto negro, sangue índio e corpo de mulher’, Mangueira atualiza embate entre religiosos e carnavalescos**. Site Correio da manhã, 13 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.jornalcorreiodamanha.com.br/cultura/1191-com-jesus-de-rosto-negro-sangue-indio-e-corpo-de-mulher-mangueira-atualiza-embate-entre-religiosos-e-carnavalescos>>. Acesso em 30 set. 2020.

FABATO, Fábio; SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Análise do desfile de 2020*. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (5hs 49min 48seg), son., color. Publicado pelo canal Boi com Abóbora, em 25 set. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AAz8VbEH-D8>>. Acesso em: 30 set 2020.

FELERICO, Selma. *Compram-se corpos ultramedidos*. Representações do corpo feminino na mídia impressa no carnaval brasileiro. In: **VI Congresso Nacional de História de Mídia**, 2008, Rio de Janeiro, RJ. Anais (on-line). Rio de Janeiro, 2008. Disponível: <<https://docplayer.com.br/33310269-Compram-se-corpos-ultramedidos-representacoes-do-corpo-feminino-na-midia-impressa-no-carnaval-brasileiro-1.html>>. Acesso em 15 set de 2020.

GOLDENBERG, Mirian (org). **Nu & vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LIESA. **Errata livro Abre-alas 2020**: Mangueira. Rio de Janeiro, p. 1-6. 2020. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>>. Acesso em: 15 set. 2020.

OSÓRIO, Andréa. O corpo da bruxa. In: GOLDENBERG, Mirian (org). **Nu & vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 327-357.

TRINDADE, Patrícia. **O nu enquanto pretexto**. Porto, Portugal: Programa de Pós-Graduação em Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2017 (Dissertação de Mestrado).

ENCARNAÇÃO DA BELEZA IDEALIZADA: O NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA EM VENEZA, ENTRE SÍNTESES E INOVAÇÕES

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 08/03/2021

Tânia Kury Carvalho

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP
Guarulhos – São Paulo

<http://lattes.cnpq.br/9598609163223535>

<https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>

Este trabalho foi originalmente publicado nos Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap).

RESUMO: O nu feminino clássico “à antiga” surge em Veneza, no século XVI, quando Giorgione cria a *Vênus Adormecida*, e Ticiano faz dela uma “imagem-tipo” para inúmeras outras representações. Este artigo visa compreender a evolução desta iconografia, cada vez mais material e sensual dos corpos femininos, a partir de características específicas da cultura veneziana; de circunstâncias históricas; e de revisões do gosto. Veneza desenvolveu um belo que poderia ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, uma transição conveniente para a expressão mais literal dos gostos de clientes e críticos de arte venezianos, e que estimulou uma maior sensualidade nas representações, uma vez que havia uma associação fortemente estabelecida entre um belo nu e uma bela arte; e uma crença que ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio.

PALAVRAS-CHAVE: Renascimento Veneziano;

beleza clássica à antiga; Vênus; Giorgione; Ticiano.

INCARNATION OF IDEALIZED BEAUTY: THE CLASSIC FEMALE NUDE “ALL’ANTICA” IN VENICE, AMIDST SYNTHESES AND INNOVATIONS

ABSTRACT: The classic female nude “all’antica” emerges in Venice, in the 16th century, when Giorgione creates the Sleeping Venus and Titian makes her a “type image” for countless other representations. This article aims to understand the evolution of this increasingly material and sensual iconography of feminine bodies, based on specific features of the Venetian culture; on historical circumstances; and on taste revisions. Venice developed a beauty that could be apprehended and appreciated by all five senses, a convenient transition to the more literal expression of the tastes of patrons and art critics, stimulating a greater sensuality in the representations, once there was a strongly established association between a beautiful nude and a beautiful art; and a belief that in representing a beautiful female nude, the artist expressed his own genius.

KEYWORDS: Venetian Renaissance; classic beauty all’antica; Venus; Giorgione; Ticiano.

1 | INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da iconografia do “nu feminino clássico à antiga”, em Veneza, no século XVI, foi um importante legado deixado pelos artistas venezianos, tendo sido uma das soluções mais copiadas, depois que Giorgione

elaborou a *Vênus Adormecida* (c.1510), e que Ticiano, por meio de elaborações posteriores, fez dela uma “imagem-tipo” para inúmeras outras representações.

Este artigo tem o objetivo de entender o surgimento desta iconografia em Veneza, a qual se desenvolve no sentido de uma representação cada vez mais material e sensual. Emilie Sérís (2011) estudou correspondências entre as poesias de Pietro Bembo, fortemente inspiradas por poetas e escritores antigos como Ovídio e Cátulo, e cenas frequentes em pinturas de Ticiano; relacionando-as também às teorias artísticas da época, sobretudo as de Ludovico Dolce e de Pietro Aretino. O texto de Sérís será um dos principais fios condutores deste estudo, uma vez que propõe múltiplos caminhos para a investigação desta elaboração.

Autores como Bernard Berenson, André Chastel, Kenneth Clark, Rona Goffen, Fritz Saxl, Carlo Ginzburg e Tom Nichols também serão citados na intenção de reconstituir os principais fatores que possam ter conduzido à consolidação desta iconografia. O debate de opiniões será ressaltado pela menção constante da autoria das ideias, mesmo nas citações indiretas, a fim, justamente, de evidenciar o quanto, apesar de distintas, as abordagens e os posicionamentos destes autores, constroem, quando observadas em conjunto, uma contextualização coerente, complementar, mais concordante do que discordante, bastante abrangente e útil à compreensão do surgimento destes novos conceitos e expressões da beleza feminina.

Em função do espaço disponível, este trabalho ficará concentrado sobre o surgimento desta iconografia em Veneza; com Giorgione, na *Nua* pintada no Armazém dos Alemães (1508), e na *Vênus Adormecida* (c.1510); e sua apropriação e reelaboração por Ticiano nas pinturas: *A Bacanal dos Andros* (c.1523-1526); *A Vênus de Urbino* (1538); *A Vênus do Pardo* (c. 1535-1540) e a *Dânae Farnese* (1545-1546), que foi pintada a partir de um esboço com a estrutura da *Vênus de Urbino*, visível nos raios-X da pintura (ROSAND,1997). Serão mencionadas também, três pinturas de Jacopo Palma il Vecchio: *Vênus em uma paisagem* (c. 1520); *Vênus repousando em uma paisagem* (c.1528) e *Diana e Calisto* (*As Ninfas no banho*) (c. 1525-1528); e *Amor Sacro e Amor Profano* (1514), de Ticiano, será brevemente comentada, embora a figura feminina do lado direito, assim como a *Nua* de Giorgione, pintada no *Armazém dos Alemães*, sejam as únicas que não sigam o padrão da posição reclinada, característica das *Vênus* venezianas.

O estudo será centrado sobre as peculiaridades da cultura veneziana; as circunstâncias históricas, e as revisões sobre os objetivos da arte e do conceito de “maestria técnica”; além dos fatores subjetivos – como a finalidade das pinturas e o gosto de artistas e comitentes – que mais teriam contribuído para a construção desta iconografia. Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas.

O presente trabalho é resultado do aprofundamento de um dos tópicos estudados

para minha dissertação de mestrado intitulada *Variações sobre Vênus: Botticelli, Giorgione, Ticiano e os tratados sobre o amor*, que analisou, a partir de figurações da Vênus, esta transição entre uma beleza idealizada e conceitual – característica das mitologias de Botticelli, por exemplo – e outra, cada vez mais física e sensual, observável nas de Ticiano. Em função do espaço disponível, não serão abordadas interpretações alegóricas ou simbólicas das imagens.

2 | CONTEXTO HISTÓRICO

Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas. No início do quinhentos, o cânone da beleza feminina estava em plena transformação, exibindo figuras resplandecentes, de carnação calorosa. “O ideal definido por Veneza já não é mais o da adolescente e da virgem, e sim o da mulher desabrochada” (CHASTEL, 2012, p. 388). No início do século XVI, a arte veneziana exibe mais características em comum com outros centros culturais na Itália, na direção de uma expressão mais individual, e que explora aspectos mais privados do gosto e da vida pessoal de comitentes e artistas, envolvendo-se com ideias sobre o alto status da arte em si, e percebendo que é a arte – tanto, ou mais do que a natureza – que passa a inspirar a arte. Havia também uma associação, já bem estabelecida na época, entre um belo nu com uma “bela arte”. “Ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio” (GOFFEN, 1997a, p. 14) e, ao mesmo tempo, os artistas “[...] presumiam poder superar a natureza na criação de belas mulheres, assim como Praxíteles havia feito quando combinou as melhores características de várias mulheres, a fim de representar uma mais perfeita do que todas elas” (GOFFEN, 1997a, p. 15).

Na opinião de Kenneth Clark (1984), uma destas primeiras belezas femininas mais inspiradas pela arte do que pela natureza, criada durante o Renascimento, teria sido a *Galateia* (1511), de Rafael (Figura 1), cuja elaboração o artista teria comentado em uma carta a Baldassare Castiglione:

‘Para pintar uma bela mulher’, diz ele, ‘eu deveria olhar mulheres mais belas ainda [...] mas como existem tão poucas belas mulheres quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me pois de uma certa ideia que me vem ao espírito. Não posso dizer se ela contém algum valor artístico; já peno o suficiente para possuí-la’ (RAFAEL apud PANOFSKY, 1994, p. 59).

A veracidade da carta é questionada por alguns autores, mas seu conteúdo é repetido sempre que *Galateia* é comentada e, por esta razão, foi incluído aqui.



Figura 1. Rafael Sanzio, A Viagem de Galateia (detalhe), 1511. Afresco, 295 x 225 cm. Roma, Villa Farnesina.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael%27s_Triumph_of_Galatea_01.jpg

A carta, no entanto, retoma um posicionamento que ecoa a concepção da beleza apresentada por Mário Equícola em seu *Livro sobre a Natureza do Amor*, no qual repete a anedota contada por Plínio, o Velho, sobre a representação da beleza de Helena pintada por Zêuxis (GOFFEN, 2004), defendendo que a beleza “[...] está dispersa e, portanto, deve ser recolhida, combinada ou reconstituída” (EQUÍCOLA apud JACOBS, 2000, p. 55).

Ao comentar o crescente erotismo nas representações, sobretudo a partir das pinturas mitológicas de Rafael na *Villa Farnesina* – entre elas a *Galateia* –, James Turner atribuiu esta acentuação a uma herança da antiguidade clássica:

O visual e o erótico não teriam estado tão ligados sem a influência da antiguidade clássica. Os artistas e os pensadores do Renascimento conceberam os romanos antigos como livres da vergonha, glorificando o corpo nu e santificando temas sexuais explícitos [...] (TURNER, 2008, p. 181).

Carlo Ginzburg (1997) defendeu que as pinturas mitológicas haviam sido um código culturalmente elevado para camuflar imagens eróticas. Para o autor:

A fantasia erótica do século XVI descobriu na mitologia clássica um repositório de temas e formas prontas para usar, as quais seriam instantaneamente compreensíveis por aquela clientela internacional das *poesias* de Ticiano (GINZBURG, 1997, p. 26).

Sobre outros fatores que possam ter contribuído para o surgimento de uma versão veneziana do “nu feminino clássico à antiga”, cada vez mais material e sensual, Emilie Sérís (2011) explicou que a revalorização do nu foi uma das mais importantes, e estava vinculada à redescoberta das grandes obras antigas, – tanto textuais, quanto visuais –, as quais teriam inspirado a reavaliação do corpo pelos humanistas. Sobre esta reavaliação, André Chastel explicou que:

[...] na filosofia do Renascimento, o corpo humano é um objeto privilegiado; ele é definido como um instrumento da alma, o seu meio de inserção no mundo

sensível. [...] o cânone das proporções deve explicitar esse valor privilegiado da figura humana (CHASTEL, 2012, p. 379).

Ao que Sérís (2011) acrescentou:

O desenvolvimento da medicina e da anatomia, o novo interesse pela higiene corporal ou pela ginástica colaboraram na exaltação do corpo. **A idealização da dama, que se inicia com a literatura de cavalaria, e a feminização do público que se interessa por arte**, também contribuíram para a proeminência do nu feminino, bastante negligenciado na antiguidade e na época medieval (SÉRIS, 2011, p. 202 – negritos meus).

3 I PARTICULARIDADES DE UMA “BELEZA VENEZIANA”

Uma vez que Veneza não tinha ligação histórica com o passado clássico, foi possível a manifestação de uma beleza mais original e natural na cidade lagunar, um belo passível de ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, e não apenas pelos olhos e pelos ouvidos, como defendiam os neoplatônicos. Uma transição identificável, também, nas pinturas que procuraram, cada vez mais, reproduzir estímulos táteis, os quais passaram a ser, além de uma preferência dos comitentes, um critério de avaliação da maestria técnica dos artistas (JACOBS, 2000).

Turner (2008) acrescentou a este fator, a influência dos tratados sobre o amor, com suas adaptações e vulgarizações, como endossadores desta tendência mais erótica e “sensória” na arte, retomando a distinção feita pelos filósofos renascentistas sobre os amores “sagrado” e “profano”. Kenneth Clark (1984) acrescentou que a distinção feita por Platão sobre as duas Vênus (a celeste e a natural) constituiu a justificativa para o nu feminino na arte, e que as Vênus vinculadas ao contexto de Veneza estiveram, também, ao menos em parte, relacionadas ao tema das duas belezas e dos dois amores; embora as associações estabelecidas por eruditos, artistas e comitentes venezianos com estes temas tenham refletido a cultura e os gostos locais, resultando em uma abordagem distinta da florentina (BERENSON, 1894). Além de integrar o tema clássico aos interesses e preferências dos patrícios – como a poesia pastoral – estabeleceu-se uma relação diferente com o tema mitológico, que afastou-se da filosofia e aproximou-se dos manuais de conduta e da “poesia” (NICHOLS, 2016).

Soma-se ainda, aos aspectos já mencionados, o fato de as teorias a respeito do amor e do corpo terem começado a mudar com autores como Agostino Nifo, que defendeu uma concepção totalmente material da beleza, apreciável por todos os cinco sentidos. Esta mudança de pensamento foi conveniente à expressão ainda mais literal dos gostos de comitentes e críticos de arte venezianos, e estimulou uma maior sensualidade nas representações (BOULÈGUE, 2003).

Também importante para a transição da beleza idealizada, defendida pelos neoplatônicos florentinos (e observada nas mitologias de Botticelli), para uma abordagem

cada vez mais física do belo foi a preferência, em Veneza, pelo aristotelismo sobre o platonismo, o que facilitou a aceitação de conceitos da teoria da arte de Aristóteles que já havia:

[...] substituído o **dualismo** que opunha, no plano da teoria do conhecimento, o mundo inteligível e o mundo sensível, **por uma síntese recíproca entre a universalidade do conceito e a singularidade da representação** individual [...] (ARISTÓTELES apud PANOFKY, 1994, p. 22 – negritos meus).

David Summers explicou que, no Renascimento, o julgamento de uma ideia não era um ato puramente intelectual, mas pertencia a um “[...] domínio intermediário entre a mente e os sentidos, relacionando o sensível particular, ao inteligível universal; ou, inversamente, o universal ao particular” (SUMMERS, 2007, p. 21).

4 | O “NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA” DE GIORGIONE: UMA BELEZA AINDA IDEALIZADA.



Figura 2. Giorgione da Castelfranco, *Vênus Adormecida*, c.1510. Óleo sobre tela, 108x175cm. Dresden, Gemäldegalerie.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg

Sobre a fonte visual para a iconografia da *Vênus Adormecida* (Figura 2), de Giorgione, há um consenso em torno de uma gravura que ilustrou o *Sonho de Polífilo* (Figura 3), de Francesco Colonna, publicado por Aldo Manúcio em 1499. A gravura mostrava uma ninfa nua adormecida em frente a uma fonte, sobre lençóis que a cobriam parcamente (GOFFEN, 1997; MEISS, 1966; SAXL, 1989).



Figura 3. Benedetto Bordone (atribuída), Ilustração e detalhe do *Sonho de Polífilo*. Gravura. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365313>

Mostrava também a personagem feminina sendo “descoberta por um sátiro”, o que fez com que Checa (2005) visse na gravura a inspiração para a *Vênus do Pardo*, de Ticiano (Figura 4), abaixo.



Figura 4. Ticiano, *Jupiter e Antiope (Venus do Pardo)*, c. 1535-1540. Óleo sobre tela, 196 x 385 cm. Paris, Museu do Louvre.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Jupiter_and_Antiope_\(Pardo_Venus\)_-_WGA22902.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Jupiter_and_Antiope_(Pardo_Venus)_-_WGA22902.jpg)

Sobre as fontes textuais mais mencionadas na elaboração da *Vênus de Giorgione*, além do texto de Colonna, que cita vários elementos visíveis em obras de Giorgione e de Ticiano como a natureza, o ambiente pastoral e a música (CHECA, 2005); vários autores citaram textos de Pietro Bembo – que pode ter tido contato com Giorgione na corte de Caterina Cornaro, em Asolo; e cujo contato e convívio com Ticiano é certo, tendo o humanista, inclusive, tentado levar o artista para Roma em mais de uma ocasião. Marianne

Koos (2000) reforçou a provável inspiração em Pietro Bembo para a concepção do belo de Giorgione, afirmando que sua arte resultava de uma “poetização da pintura”, possivelmente vinculada ao contexto dos tratados sobre o amor. Disse ainda que: “Bembo estava em contato próximo com praticamente todos os comitentes de Giorgione e, dessa forma, deve ter sido de central importância para [sua] arte” (KOOS, 2000, p. 373).

Ainda sobre a influência de Bembo, Emilie Séris citou o *Coro dos Pastores*, que abre seus *Poemas*, e comparou a evocação da chegada da primavera, de acordo com a descrição de Bembo, com a dos poetas anteriores do Renascimento, no que diz respeito à imagem do corpo feminino que se desnuda. Nas versões florentinas, esse “desabrochar” da primavera é representado em meio a muitas cores, associadas ao desabrochar das flores, como representado por Botticelli. Em Bembo, o cenário é uma “[...] colina verde que se desnuda de seu cobertor de inverno, e revela seus encantos naturais” (SÉRIS, 2011, p. 202), uma cena que se aproxima muito do cenário da *Vênus Adormecida*. Andrea Bayer (2008b) propôs que a pintura refletiria um epitalâmio romano escrito por Claudio, em 399. Acrescentou que a figura de uma Vênus dormindo tinha importante papel nestas canções de casamento inventadas pelos gregos (sobretudo Safo), adotadas pelos romanos (Catulo, Estácio e outros), e revitalizadas, em grande escala, durante o Renascimento.

Séris acrescentou que os poemas de Bembo também teriam lançado nova luz sobre o tópico da nudez, e Kenneth Clark assegurou que é certamente em Veneza – e não em Roma ou Florença –, e na arte da cor de Giorgione, de Ticiano e de Tintoretto, que a sensualidade do corpo é celebrada com mais entusiasmo, defendendo que o “nu feminino clássico à antiga” veneziano foi inventado por Giorgione e motivado por um:

[...] grande apetite pela beleza física, mais disposto e mais delicado do que havia sido concedido a qualquer artista [...] [Giorgione], repentinamente encontrou a forma e a cor daqueles desejos que estavam flutuando, ‘meio formados’ nas mentes de seus contemporâneos (CLARK, 1984, p. 114 – acréscimo meu).

O autor faz esta afirmação com base em estudos do afresco para o Armazém dos Alemães – que exibiam nus femininos como partes de um esquema decorativo, praticamente pela primeira vez. Sobre a *Vênus Adormecida*, pintada alguns anos antes para um cliente particular, provavelmente como pintura de casamento, Clark acrescentou:

[...] na pintura europeia, a *Vênus de Dresden* [*Vênus Adormecida*] ocupa praticamente o mesmo lugar que o ocupado, na estatuária antiga, pela *Afrodite Cnídia*. Sua pose é tão satisfatória que por mais de quatrocentos anos os maiores pintores do nu, Ticiano, Rubens, Courbet, Renoir, e até Cranach, continuaram a compor variações sobre o mesmo tema (CLARK, 1984, p. 145 – acréscimo meu).

Salvatore Settis relacionou o estilo da “nova maneira de pintar de Giorgione” ao público particular para quem trabalhava e que encomendava “[...] obras delicadas, que queriam apreciar por eles mesmos” (SETTIS, 2010, p. 98).

Daniel Arrase (1997) lembrou que o “tipo” da *donna nuda* ou da mulher despida já estava bem definido, por volta de 1520, quando Jacopo Palma il Vecchio pintou sua *Vênus em uma paisagem*. Ele despertou a figura feminina, e ela já se colocava de frente para o observador, embora ainda não o encarasse.



Figura 5. Palma il Vecchio, *Vênus repousando em uma paisagem* (detalhe), c. 1528. Óleo sobre tela, 112,5 x 186 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Venus,_by_Jacopo_Palma_Vecchio.jpg

Em *Vênus descansando em uma paisagem* (Figura 5), pintada alguns anos mais tarde, por volta de 1528, a personagem é, novamente, representada de frente, mas agora já olha para seu observador, ainda que não tão frontalmente quanto acontecerá, posteriormente, na *Vênus de Urbino*, de Ticiano. Jacopo Palma il Vecchio manteve, no entanto, o cenário natural de Giorgione, sem transportar a deusa para um interior palaciano.

Diana e Calisto – ou *As Ninfas no banho* – (Figura 6) é outro exemplo de pintura de Palma il Vecchio, que mostra o desenvolvimento e a adoção desta iconografia.



Figura 6. Palma il Vecchio, Diana e Calisto (As Ninfas no banho), c.1525-1528. Óleo sobre tela montada sobre madeira, 77.5 x 124 cm. Viena, Museu de História da Arte de Viena.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Venus,_by_Jacopo_Palma_Vecchio.jpg

5 | TICIANO E A “ENCARNAÇÃO” DO NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA – UMA BELEZA REAL

Ticiano começa a seguir o exemplo de Giorgione por volta de 1507 (COOK, 1904), mas em 1512 suas pinturas já exibem traços bem distintos, dando à fórmula do “nu feminino clássico” um aspecto cada vez mais concreto e carnal: “As cenas delicadas de Giorgione haviam perdido seu tom lírico e melancólico para tomar corpo e ganhar vida” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 52).

Flavio Caroli e Stefano Zuffi defenderam que em uma pintura como *Amor Sacro e Amor Profano* (Figura 7):

[...] pintada por Ticiano aos vinte e cinco anos, brilha uma nova estação, um verão pleno, quente e sensual depois da melancolia de Giorgione. A sedução das vastas gamas de cores, o brilho da luz sobre as generosas cabeleiras louras das duas criaturas arrebatadoras não devem, de forma alguma, nos fazer esquecer que esta pintura é uma das mais ricas provas do poder intelectual do jovem **Ticiano, em perfeita harmonia com a fórmula defendida, em Veneza, por Pietro Bembo** (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 63 – negritos meus).



Figura 7. Tiziano, Amor sacro e Amor profano, 1514. Óleo sobre tela, 118x279 cm. Roma, Galleria Borghese.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg)

A ruptura de Tiziano com o classicismo nas mitologias pintadas para o *Gabinete de Alabastro*, de Alfonso d'Este, em Ferrara foi sensível (Figura 8).



Figura 8. Tiziano, Bacanal de Andros (detalhe), c. 1523-1526. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Museu do Prado.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Bacchanal_1523_1524.jpg

Nelas, o artista interpretou as cenas com uma “[...] alegria pagã e dionísica, numa explosão de luz, de cor e de erotismo”(CAROLI; ZUFFI, 1991, p.78); embora por trás da aparente espontaneidade tenha se escondido “[...] **um estudo atento das famosas gravuras de Marcantonio Raimondi sobre as obras de Rafael, assim como dos ‘cartoni’ de Michelangelo [...]**” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 78 – negritos meus).

Comentando as fontes textuais que teriam inspirado o nu feminino clássico em Ticiano, Sérís demonstrou, por meio de comparações entre poemas de Pietro Bembo e pinturas do artista, que havia uma série de “cenas-tipo” em comum. Entre elas, destacou: o cupido como uma criança nua; a mulher nua no banho, ou na privacidade de seu quarto; e o nu masculino relacionado tanto ao mártir cristão, quanto à divindade pagã.

Com relação à variação do nu feminino apresentado no quarto, Sérís explicou que, no poema, Bembo retoma o tema do ciúme do amante em relação ao esposo, tomando como modelo a elegia I, 4 dos *Amores* de Ovídio. A jovem dama é apresentada ao levantar-se da cama e na desordem do quarto após o sono noturno.

[...] os versos 13 e 14 têm como fonte uma passagem da *Arte de Amar* na qual Ovídio descreve Ariadne levantando-se na Ilha do Dia e descobrindo a fuga de Teseu. O texto a partir do qual Erwin Panofsky demonstrou que ele [Ovídio] havia servido de fonte para *Baco e Ariadne* e para sua última *Bacanal*. Portanto, Pietro Bembo estende a nudez que Ovídio havia confinado ao pé de Ariadne a todo o seu seio, fonte e sede da feminilidade e da fecundidade (SÉRIS, 2011, p. 215 – acréscimos meus).

Em Veneza, o nu feminino retratado em ambiente interior privado tornou-se um dos mais apreciados pelos colecionadores particulares. Para o autor, a *Vênus de Urbino* (Figura 9) é um exemplo disto: um nu feminino reclinado, ambientado em um quarto de corte, que fascina pela luminosidade incomparável: “O corpo da *Vênus de Urbino* parece tão perfeitamente redondo e liso que parece vivo, e o contraste entre as cores desta pele e o branco opaco e frio dos lençóis é quase tátil” (SÉRIS, 2011, p. 217).



Figura 9. Ticiano, *Vênus de Urbino*, (detalhe), 1538. Óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Florença, Galeria dos Ofícios.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_de_Urbino,_por_Tiziano.jpg

6 I A RELAÇÃO ENTRE AS CENAS-TIPO E AS TEORIAS DA ARTE DA ÉPOCA

Séris explicou ainda que estes arranjos das “cenas-tipo” correspondiam a preceitos estéticos da época, conforme enunciados por dois teóricos e críticos da arte contemporâneos: Ludovico Dolce e Pietro Aretino. Estes preceitos teriam sido: maciez, delicadeza, força, *terribilità* e graça, e teriam sido Dolce e Aretino que, de acordo com o autor, estabeleceram os critérios do que viria a ser, no século seguinte, uma *Teoria do nu*. Dolce definiu, inicialmente, três categorias: o nu infantil, o feminino e o masculino; ao qual vinculou os respectivos conceitos estéticos: doçura, delicadeza e robustez. Opondo os nus de Rafael aos de Michelangelo, Dolce propôs ainda uma classificação baseada “nos afetos” suscitados no espectador, dividindo os relacionáveis ao estilo de Michelangelo, classificados como “terríveis”; e os ligados ao de Rafael, entendidos como “agradáveis e graciosos” (SÉRIS, 2011).

Dolce recorreu à elegia latina de Propércio para qualificar os nus pintados em sua época, e frisou que o “[...] efeito pretendido é um brilho natural que imite a vida” (DOLCE apud SÉRIS, 2011, p. 216) elogiando, na sequência, a beleza natural da nudez feminina. Ainda falando sobre Dolce, Ginzburg (1997) comentou o destaque observado em cartas entre o crítico – grande admirador de Ticiano – e Alessandro Contarini, sobre a possibilidade de visualização dos corpos das Dânaes e das Vênus representados, a cada vez, a partir de um ângulo diferente nas pinturas, enfatizando a carga erótica das imagens, e valorizando a aparência “real”, “carnal” e “viva” das representações femininas de Ticiano.

Sobre a aparência “real” e “concreta” da *Vênus de Urbino*, Caroli e Zuffi disseram que com ela, Ticiano inventou um gênero novo, acrescentando que:

[...] pela primeira vez na história da arte italiana, um nu feminino é apresentado de forma direta, sem os véus metafóricos de uma significação simbólica ou literária: alegoria, mitologia, filosofia são deixadas do lado, de fora da janela que clareia uma dama despida e faz brilhar a pérola pendurada no lóbulo carnoso de sua adorável orelha (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 150).

Uma abordagem puramente material da beleza, que reflete as ideias de Nifo ou as de Pietro Aretino, escritor e crítico muito próximo de Ticiano, que considerava a verdade e a natureza as principais guias de um artista (SAXL, 1989).

Comentando a pintura de uma Dânae (Figura 10) – hoje na Coleção Farnese –, Giovanni della Casa teria escrito de Veneza ao Cardeal Alessandro Farnese, contando que a pintura que Ticiano tinha, naquele momento, sobre o cavalete faria a *Vênus de Urbino* parecer uma freira, dizendo ainda que o artista havia dado à imagem o rosto de uma famosa cortesã romana – Camila Pisana (ROSAND, 1997).

A representação é, de fato, muito mais sensual do que as anteriores e, sobre ela, David Rosand escreveu: “O pincel de Ticiano aproximou-se mais do que nunca de seu papel como substituto tátil, dando-nos uma amostra mais exuberante de sua carne [da Dânae]” (ROSAND, 1997, p. 51 – acréscimo meu).

Na opinião de Frederika Jacobs, defender que a apreensão da beleza requer a incorporação dos estímulos táteis provocados por tecidos, metais, joias, peles e cabelos, a partir de sua “tradução” visual pelo jogo de luz e sombra e pelas finas camadas de tinta, constituiu uma nova etapa da renovação da linguagem pictórica, durante o século XVI.

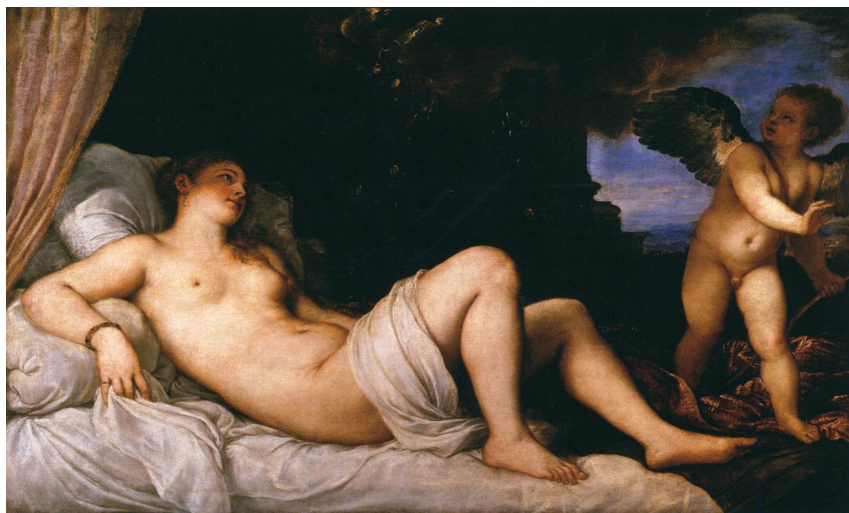


Figura 10. Ticiano, Dânae, (Coleção Farnese), 1545-1546. Óleo sobre tela, 120 cm x 172 cm. Nápoles, Museu de Capodimonte.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Dana%C3%AB_-_WGA22900.jpg

A autora ressaltou ainda que o espectador tinha plena consciência deste arranjo e que: “[...] o prazer do observador é circunscrito pelo conhecimento deste fato [...]” (JACOBS, 2000, p.82); de que trata-se de uma beleza **representada** (de uma “beleza artística”), e que esta é indício de suprema maestria técnica e grande gênio artístico.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Galateia* de Rafael, apresentada pelo artista como “produto de sua mente”, inicia uma tendência de inspiração da “arte pela arte”, visando a superação dos modelos naturais, e cuja realização implica o reconhecimento da maestria técnica do artista. Embora tenha usado o rosto idealizado de uma de suas Madonas, a imagem é vigorosa e já representa uma inovação.

Com Giorgione, o *sfumato* de Leonardo da Vinci e as pacientes veladuras a óleo, definiram um corpo mais macio e exposto por uma luz dourada. O sono da *Vênus Adormecida* vela a imagem, mantendo-a no domínio da perfeição idealizada, apesar da representação mais naturalista, com feições reais.

Quando os olhos se abrem – como nas *Vênus* de Jacopo Palma il Vecchio – o

efeito sobre o observador altera-se, e a figura feminina parece autoafirmar-se, e oferecer sua beleza para contemplação, sem constrangimento, mesmo que ela ainda não encare o observador – vide a *Vênus na Paisagem* (c. 1520). Quando o faz, ainda que não tão frontalmente quanto na *Vênus de Urbino* (1538) – a exemplo da *Vênus repousando em uma paisagem* (c. 1528), o efeito se intensifica.

As figuras de Ticiano são reais, estão vivas e têm voluptuosidade crescente. Ele usa a luz para fazer delas o primeiro plano inquestionável, ressaltando o contraste entre a textura dos lençóis e a da pele, como na *Bacanal dos Andros*. A *Dânae Farnese*, além da carnalidade sem precedentes, recebe o rosto de uma conhecida cortesã da época retomando, em uma chave distinta, o hábito romano de colocar as cabeças das damas nas imagens das Vênus, a fim de fazer um elogio. Com Ticiano, a beleza escultural clássica foi vencida e completamente absorvida pela realidade; com suas Vênus, Dânaes e Ariadnes, a iconografia do nu feminino clássico veneziano à antiga se consolida.

REFERÊNCIAS

ARRASE, Daniel. The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 91-107, 1997.

BAYER, Andrea. *From Cassone to poesia: Paintings of love and marriage*. In: _____ (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008b, p.230-237

BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.

BOULÈGUE, Laurence. *Introduction*. In: NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour. Le Livre du Beau**. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CHASTEL, André. **Arte e Humanismo em Florença**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHECA, Fernando. *Tiziano, Venus, la musica y la idea de la pintura*. Quintana. **Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte**, n. 4, p. 83-97, 2005

CLARK, Kenneth. **The Nude. A Study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.

CORDIÈ, Carlo. Introdução. In. CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GINZBOURG, Carlo. Titian, Ovid, and the sixteenth century codes for erotic illustration. In: GOFFEN, Rona (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36, 1997.

GOFFEN, Rona. *Introduction*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-22, 1997a.

GOFFEN, Rona. *Sex, space and social history in Titian's Venus of Urbino*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-90, 1997b.

GOFFEN, Rona. **Renaissance Rivals**. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

JACOBS, Frederika H. *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*. **The Art Bulletin**, v. 82, n. 1. Art College Association, mar, p. 51-67, 2000.

KOOS, Mariane. *Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting*. **American Imago**, v. 57, n. 4, p. 369-385, winter, 2000.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l]: v.110, no.5, Oct. 27. 1966.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice. From Tradition to Individualism**. China: Laurence King Publishing, 2016.

NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour**. Le Livre du Beau. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: Evolução do conceito do Belo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PETROBELLI, Elena Lombardo. **Giorgione**. Firenze: Sadea Editore, 1966.

ROSAND, David. So-and-so reclining on her couch. In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-62, 1997^a.

SAXL, Fritz. **La vida de las Imágenes**. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Tradução: Frederico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.

SETTIS, Salvatore. **Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento**. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

SÉRIS, Emilie. La renaissance du nu antique à Venise: Pietro Bembo et le Titien. **International Journal of the Classical Tradition**. V. 18, n. 2, p. 201-225, June. 2011

SUMMERS, David. **The Judgement of Sense**. Renaissance Naturalism and the rise os Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TURNER, James Gruntham. Profane love: the problem of Sexuality. In: BAYER, Andrea. (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.178-184

CAPÍTULO 6

LA VIRTUALIZACIÓN DE LOS CUERPOS: ENTRE LA DOCUMENTACIÓN EN ARTES Y LA PORNOGRAFÍA

Data de aceite: 01/06/2021

Andrés Felipe Restrepo Suárez

UNESP

São Paulo / SP

<http://lattes.cnpq.br/7825610576258851>

RESUMEN: Este artículo tiene por objeto, establecer una serie de conexiones entre los conceptos, *documentación en artes temporales y la pornografía*. Teniendo como punto de partida mediados del siglo XX, en donde este binomio presenta convergencias en común, las cuales son activadas por la virtualización de los cuerpos (registro de la acción y la corporeidad humana), y sus respectivas domesticaciones de los placeres (estético/sexual). Ambas ideas están mediadas por los conceptos, *documentación y bioarte*; los cuales sustentan el canal donde el pasado y el futuro se tornan atemporales. Para posteriormente conseguir postular una emancipación del binomio a estudio -documentación en artes temporales y pornografía-; en donde los dos conceptos, han sido sometidos y relegados a mantener una postura de cuerpos de segunda categoría.

PALABRAS CLAVE: Bioarte; Cuerpos; Documentación; Pornografía; Virtualización.

THE VIRTUALIZATION OF THE BODIES: BETWEEN DOCUMENTATION IN ARTS AND PORNOGRAPHY

ABSTRACT: The objective of this article is to establish connections between the idea of

documentation on the temporary arts and the pornography. Starting in the middle of the XX century, this binomial presents convergences in common, which are activated by the bodies' virtualization (due to the action and the human corporeality), and its respective place domestication (esthetic / sexual). Both ideas will be mediated by the concepts, documentation, and bio art, which sustain the channel where the past and future turn timeless to later obtain an emancipation of the binomial studied. – documentation of temporary arts and pornography-; where both concepts have been subdued and relegated to maintain the second category body posture.

KEYWORDS: BioArt, Bodies, Documentation, Pornography, Virtualization.

“a realidade virtual corrompe,
a realidade absoluta corrompe
absolutamente”

Roy Ascott, Prix ars electronica 1995.
(Levy, 1996. pág.11)

En el siguiente artículo, pretendo establecer una serie de interconexiones entre la idea de documentación desde *las artes temporales y la pornografía*. En donde intentaré condensar algunas relaciones que pueden existir, entre la virtualización de los cuerpos (registro de la acción, en las obras de artes temporales y el registro de la corporeidad humana en la pornografía) y sus respectivas represiones de los placeres (estético/sexual). Estos dos conceptos, pretendo analizarlos,

partiendo de las diferentes fuerzas que han ejercido sobre ellas los soberanos que las han administrado; los cuales las han relegado a desenvolver un papel de cuerpos de segunda categoría¹. Ambos conceptos pueden ser abordados desde múltiples ángulos, por esta razón, me permitiré usar como referente temporal durante todo el artículo, mediados del siglo XX; ya que es en esta época, donde ambos muestran situaciones convergentes; a continuación, estos dos primeros antecedentes.

La idea de artes temporales² o artes de acción, se puede rastrear a comienzos del siglo XX con los estudios que realizó la teórica Roselee Goldberg (1974), en su libro "Performance, live art 1909 to the present (1978)". Siendo esta época, donde nacen movimientos dentro de las prácticas artísticas que concebían una idea del arte basado en explorar las condiciones espacio/tiempo, al igual que una desmaterialización, un arte sin reproducción y no comercial. Para Peggy Phelan (1948), las artes de acción o artes temporales, como definición ontológica, se pueden fundamentar a partir de la siguiente triada, 1) de carácter efímero. 2) de carácter presencial del performer/público. 3) y la necesidad de un -hic et nunc-.

Iniciando el siglo XX, las artes temporales ejercían un papel de resistencia ante el despliegue de las nuevas estrategias de comercio de la época como bien es relatado en el libro de Goldberg. Pero la idea de un arte desmaterializado y no comercial, sería transformado por la necesidad de una documentación; un registro burocrático que en su inicio fue catalogado como -archivo de artista-; este tipo de archivo, cumplía una función ligada a registrar el proceso y evolución del acto creativo, y era empleado como documentación personal de los artistas.

La documentación en las artes temporales de mediados del siglo XX, nacieron como mecanismos de divulgación, exposición y venta, impuestos por el mercado y los lugares de reclusión de las artes (galerías, museos, etc.), serían estas instituciones, las que obligarían a estas prácticas de resistencia a mutar y a concebir el tránsito del archivo de artista, a un bien transaccional y comercial. Sometiendo a la documentación de las acciones, a ser un "elemento secundario dentro de la obra; es decir, las instituciones siempre se han esforzado por aclarar que la documentación "no es la obra"; obligándola a estar a la sombra del "agora" de la acción; ya que no tienen un estatus de obra de arte, pero son indispensable

1 El concepto cuerpos de segunda categoría, en este artículo, remite a la idea del cuerpo del esclavo; un cuerpo sometido y relegado a estar desde sus orígenes a la sombra del amo; un cuerpo al que lo único que le es reconocido es su fuerza de trabajo, y que su función es siempre estar siempre al servicio del amo. (Agamben. 2018. p.65-70)

2 El término time base-art o artes temporales, fue acuñado por David Hall. No obstante, Peggy Phelan, realizaría una taxonomía más profunda del término, y lo definiría como: "todas aquellas manifestaciones artísticas, basadas en el desdoblamiento de acciones que requieran de un tiempo/espacio específico, siendo necesario tanto la presencia del espectador como la del performer. Y desde un estricto sentido ontológico no-reproductiva". Si bien es cierto que otros artistas abordarían este concepto, como A. Kaprow, el cual llamaría a estas "nuevas" soluciones de pensar su relación con el contexto como, action art. Dina Taylor, las define como accionismo o artes de acción. Del mismo modo, D. Hall, las denominaría como, time base-art. Pero es en la re-codificación del término time base-art o Artes Temporales, que postula la teórica Phelan, que este artículo toma como punto de partida y guía, para entender el origen, su definición y sus funciones conceptuales.

para el mainstream.

El segundo antecedente, muestra como el panorama en la pornografía³, ha estado velado a lo largo de su historia por cuestiones éticas y morales. La restricción y normalización de las prácticas sexuales, como lo afirma Michael Foucault, es, una normalización vinculada a la administración del placer y la idea de reproducción de la vida; es decir, como buen heredero de la hipótesis represiva de la sexualidad⁴, postula que, en la antigüedad la sociedad reprimía y no permitía hablar ni practicar la sexualidad abiertamente. Para el filósofo Francés, la sexualidad fue encriptada en un poder que prohibía y por ende se tornaría un tabú. Mientras que, en la contemporaneidad con los sistemas de normalización -el tabú de la sexualidad-, pasó de ser un eje de prohibición, para tomar un lugar normalizador. En donde se habla tanto de la sexualidad, que ha quedado neutralizada.

La idea de placer sexual, ha estado mediada por las políticas que los soberanos han impuesto sobre nuestros propios cuerpos. Si nos percatamos, en la antigüedad eran los amos los que decidían sobre el cuerpo del esclavo; posteriormente fue la iglesia cristiana la que administraba la reproducción de la especie humana; hasta llegar a la modernidad, donde los procesos políticos, mudanzas culturales y económicas de la época, heredadas del auge de la revolución industrial; vetaría el deseo y el placer sexual de los cuerpos, censurando las prácticas masturbatorias y todo gasto de energía corporal que no correspondiera a una productividad. Y aun en nuestras sociedades actuales, las prácticas de masturbación o onanistas, ultra pasan el límite de lo permitido, de lo sano y de lo natural. Estas costumbres de represión y auto vigilancia, aún se mantiene en nuestra actualidad como espectros que nos persiguen por la historia; y los espectros nunca mueren.

Si bien se sabe que la administración de la sexualidad se ha usado a través de la historia como mecanismo de producción y reproducción de los cuerpos, considerando el uso de las prácticas onanistas y masturbatorias, elementos de prohibición y represión. Es a mediados del siglo XX, donde se produciría una *revolución sexual*, en donde se comenzaría a replantear el tabú del deseo sexual y las prácticas de auto placer; estas nuevas lecturas sobre el uso de la sexualidad, permitiría la distribución abierta y legal, de la pornografía

3 El concepto -pornografía- en este artículo, mantiene presente el peso que ha tenido el concepto en el cuerpo de la mujer. De igual manera las múltiples definiciones. Desde su etimología griega, donde el concepto era asociado al uso de prácticas ligadas al uso de la imagen de la prostitución; pasando por la era cristiana, donde la definición corresponde a prácticas pecaminosas y anti naturales; hasta llegar al siglo XIX en Francia, donde surgiría el concepto -pornografía-; finalizando en definiciones más actuales del concepto "pornografía", como el caso de Paul B. Preciado, donde se identifica una separación y una potencialización en su concepción de una pos-pornografía, donde los individuos que la ejercen ya no son sometidos, sino que son autónomos en su actuar, y que llama a la reapropiación de la imagen pornográfica para visibilizar otras identidades, cuerpos, prácticas y placeres sexuales fuera del espectro hetero-patriarcado. Estos paralelos sobre definiciones que ha tenido el concepto a través de la historia, muestran la complejidad de su abordaje. Por esta razón, el concepto pornografía, serán abordado en este artículo desde la inscripción de los cuerpos de deseo a partir de la representación y comercialización masiva de material erótico, provocando en el espectador excitación.

4 Sigmund Freud, llamó fuentes del Nilo, a su descubrimiento de que el origen de los trastornos psíquicos se hallaba en la vida sexual de los pacientes. Fue el primero en utilizar y desarrollar con amplitud el término represión sexual. Argumentó que se trataba de una de las raíces de muchos de los problemas de la sociedad occidental. Freud, creía que los instintos naturales hacia la sexualidad son muy fuertes y han sido reprimidos con el fin de cumplir las restricciones que impone una vida civilizada en Sociedad.

siendo uno de sus íconos la revista *-playboy-*. Este intento de masificación de los deseos sexuales, abriría un debate mantenido en sigilo hasta la fecha, sobre las representaciones de los cuerpos de placer; donde los aspectos éticos y morales han ejercido gran represión y estereotipos socioculturales en sus consumidores.

El uso de la pornografía en este contexto, es relegado y considerado un cuerpo de segunda categoría, gracias al prejuicio que heredamos de la modernidad y los dogmas religiosos, al entender el devenir de los cuerpos solo como entes productivos y reproductivos.

LA VIRTUALIZACIÓN DE LOS CUERPOS

A mediados del siglo XX, se da dentro de un sin número de acontecimientos, la propagación de la desterritorialización de los cuerpos gracias al teléfono móvil y sus futuras evoluciones; estas nuevas tecnologías, transformaron cómo nos relacionamos con nuestro binomio (documentación en artes y la pornografía), al concebir formas divergentes en que los cuerpos se tornan presentes y producen placer (estético/sexual). Es a partir de la telepresencia de esta época, donde se estrecha aún más el vínculo entre nuestro objeto a estudio; permitiéndome fundamentar mis ideas a lo largo de este artículo a partir de tres principales ejes en común que relacionan a nuestro binomio: 1) las dos han transformado los mecanismos de producir placer (sexual/estético) sin la necesidad del original. 2) Ambas han encontrado mecanismos divergentes en que los cuerpos se tornan presentes, consiguiendo discutir el cliché de la presencia. 3) entrambas han sido administradas y restringidas a mantener un lugar de cuerpos de segunda categoría. Estos tres ejes en común, estarán mediados a lo largo de este texto por dos conceptos teóricos, la virtualización de los cuerpos⁵, del filósofo Pierre Lévy (1956); y el concepto de bioarte⁶, del filósofo Boris Groys (1947). A continuación, me voy a permitir definir el concepto de Levy, el cual transita como mediador en todo el artículo.

El concepto *de virtualización de los cuerpos*, es un proceso que involucra la idea de lo virtual. Desde su etimología, el término virtual⁷, viene del latín *virtus*, que simboliza fuerza o potencia. Ahora bien, existe un segundo momento en que se produce el proceso inverso a lo virtual, el cual es catalogado como virtualización. Es decir, la virtualización es la separación de un cuerpo tangible, para ser proyectado en imagen, teniendo como intermediario otro soporte. El mecanismo usado para realizar esta proyección, se basa en el tránsito de la abstracción de un cuerpo físico en un espacio y contexto específico, hacia

5 Para Pierre Lévy, los procesos de virtualización de los cuerpos, se pueden rastrear a partir de una desmaterialización del cuerpo. Es decir, donde haya una mutación de identidad, un dislocamiento de su centro de gravedad. Considerando así, la virtualización como una forma de crear realidades.

6 Para Boris Groys, el bioarte no se puede separar de los procesos biopolítica. Es decir, el bioarte, es el arte de inscripción de un acontecimiento, un objeto, un cuerpo en la historia, es el arte de administrar la vida de una obra de arte a partir de su documentación. (Groys. 2015. p.78).

7 El ejemplo que nos propone Levy, pensador clave en este artículo, es el de "una semilla, que en potencia es árbol, es decir, una semilla futuramente se va a convertir en árbol, solo le faltaría crecer, o en su defecto actualizarse". (Levy. 2017. p.15)

un territorio virtual; este proceso siempre va a necesitar de componentes mediadores para presentarse ante los espectadores, ya que la virtualización en sí misma no posee un lugar físico en el tiempo.

Buenos ejemplos de los mediadores de la desterritorialización de los cuerpos por los procesos de virtualización, podría ser todas las ramificaciones que se dieron a través de la invención de *transmisores y receptores de la imagen y el sonido*, como lo fueron, la televisión, los teléfonos/celulares, computadores, etc.; ya que al usar este mecanismo de digitalización de la imagen, se está transcribiendo un acontecimiento⁸, en un sistema virtual; la imagen de “la realidad” va a quedar transcrita en códigos binarios, en un espacio indeterminado.

Es evidente percibir que los procesos de telepresencia, y en especial la idea de virtualización de los cuerpos; han desdoblado formas divergentes de como se tornan presentes los cuerpos, posibilitando una serie de fenómenos espacio/tiempo, que han mutado nuestra percepción y posición de lo físico, lo público/privado, el cliché de la presencia, lo original y la copia; y en especial facilitando la administración de los cuerpos de segunda categoría, por los entes que las han dominado. Evidenciando también que, en la contemporaneidad, lo que se explota no es el cuerpo físico, sino la virtualización de ese cuerpo -su documentación o su imagen-.

DE LA DOCUMENTACIÓN DE LA VIDA, AL BIOARTE

Para la humanidad la idea de vida desde una concepción teleológica, ha estado ligada a la idea de inmortalidad. No se puede separar en ninguna civilización humana la idea de vida y muerte, sin tener en el medio la ilusión de poder llegar a la inmortalidad. La idea de la eternidad, del paraíso, de la vida después de la muerte, de lo tautológico en sí; ha acechado la existencia de la humanidad y está presente y aún latente. Desde su sentido originario, los cuerpos son entes que archivan memoria; desde los átomos, las células, hasta las galaxias; todos ellos son cuerpos que se inscriben en métodos de archivar información. Es decir, cada una de nuestras células contiene ADN, y por ende no solo nuestra información genética, sino también la de toda nuestra ascendencia.

Si tomamos esta cualidad originaria y natural, por archivar y potencializar la información, podemos encontrar en los procesos de documentación de los acontecimientos, un instinto que ha acompañado al hombre a través de todos sus trayectos en su historia; pero esta vez no desde su devenir inconsciente y orgánico por archivar información en sus células; sino desde su conciencia, al tener la tediosa voluntad de hacer de su cuerpo y sus ideas un templo inmortal. Porque intrínsecamente el paso de información de un cuerpo a otro, se efectúa por la necesidad de prolongar la vida y la existencia de esa información

⁸ El concepto “acontecimiento” se toma en este artículo desde el pensamiento del filósofo Slavoj Žižek; el cual propone, que un acontecimiento es un dramático encuentro que crea retroactivamente, sus propias causas. Es decir, el acontecimiento es la unión de dos elementos, que al unirse crean un tercero.

que se encarna y hereda.

Esta voluntad de guardar información para prolongar la existencia, convierten a la documentación en artes y a la pornografía, en testimonios de un proceso natural e inconsciente sobre la administración y el uso de los cuerpos. Siendo la necesidad de immanencia, la que crea la posibilidad de concebir una lectura entre el gesto de documentar el cuerpo como símbolo de placer sexual, y la idea de documentación de las artes como mecanismo de goce estético. Una pregunta que me interesa aclarar es, ¿Cuál sería la relación de la documentación de la vida, con la documentación en artes temporales?

Para Boris Groys, la documentación en artes temporales, reside en la misma necesidad que el hombre siempre ha tenido por archivar la vida y sus acontecimientos. Groys, basándose en las políticas administrativas de la vida desde una concepción biopolítica⁹, plantea el término *bioarte*. Para el filósofo, el bioarte es el arte de administrar la vida/arte a partir de la documentación, donde se propone una prolongación de la obra de arte en el tiempo por medio del archivo de ella; la cual se torna viva, autónoma y real. Para Groys, la documentación en artes (fotos, videos, objetos usados en la acción, etc.) es bioarte, porque muestra cómo un documento artificial (documentación) puede dar cuenta de la vida de un cuerpo físico y real. O en palabras de Groys, "la documentación en artes es, por tanto, el arte de hacer cosas vivas a partir de las artificiales, una actividad viva a partir de técnicas: es bioarte porque es simultáneamente biopolítica" (Groys, 2015, pág. 78). Por lo tanto, al documentar sólo se abstraen códigos, los cuales no poseen un fundamento en lo real o lo ficticio; la documentación siempre va a ser narrativa y verdadera, porque es existente al ocupar un "cuerpo tangible en un tiempo/espacio específico", así los códigos salvos en sus documentos (fotografías, videos, objetos, etc.) sean de carácter ficticio, como se pueden apreciar en los procesos posformáticos¹⁰.

Lo interesante del bioarte, es como y sin importar si se documenta los placeres estéticos o los sexuales, será indiscutible el hecho de que ambos administran la vida y la información que poseen los cuerpos ya sea la vida de la acción del performer o del actor porno. Al documentar también se le proporciona vida a un ente, el cual produce su propia información, y puede generar también, lecturas independientes a la acción "real". Por ende, no existe diferencia entre un arte vivo y un arte documentado, o entre una acción sexual real

9 Si bien es cierto que el concepto de "biopolítica" toma gran relevancia en la obra de M. Foucault, esta idea se podría rastrear desde 1960 con Jean Starobinski. Hasta autores más contemporáneos como G. Vattimo, G. Agamben, S. Žižek, o B. Groys, entre una gran lista de pensadores contemporáneos, que han reflexionado de formas divergentes sobre el anterior concepto. Hablar de políticas de administración de la vida de los seres vivos y productivos, es remitirnos a la idea del soberano. Y como nosotros, sedemos nuestra voluntad y poder de administrar y gobernar nuestras vidas, nuestros cuerpos y nuestros tiempos; y de esta manera prologar mediante políticas administrativas, nuestras vidas en sociedad. Para ser más exacto, la biopolítica que me interesa abordar en este artículo, es la que parte de la idea de la prolongación de la existencia humana a partir de mecanismos políticos y de administración.

10 El concepto "Posformance" de autoría propia, y desarrollado en el encuentro 28 ANPAP-, son acciones que consiguen existir en un campo real partiendo siempre de una realidad construida. La Posformance se argumenta a partir de realidades construidas, que en este caso más que un registro, son la evidencia física de la acción. Por ende, la documentación entra a desenvolver el papel de la materia, lo tangible y probable. Disponible en, http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro__SU%C3%81REZ_Andr%C3%A9s_Felipe_Restrepo.pdf

o la pornografía, porque en ambos casos las dos versiones emiten códigos, sensaciones y lecturas diferentes; y es en la administración de ese documento vivo que no se puede distinguir entre la copia y lo original, entre el acto presencial y el virtual, desmitificando lo que se conoce como la *procesión de la presencia*¹¹.

POR UNA EMANCIPACIÓN DE LOS CUERPOS DE SEGUNDA CATEGORÍA

A continuación, me gustaría proponer algunas consideraciones sobre la reivindicación hacia los cuerpos de segunda categoría.

-Las prácticas artísticas contemporáneas, sobrepasan los límites de lo real, o lo original, lo público o lo privado, y el cliché de la presencia; de la misma forma, el espectador contemporáneo encuentra estímulo estético/sexual en la documentación de acontecimientos ligados a las artes temporales y a los pornográficos. En ambos casos, al espectador le es irrelevante si es una representación o una copia mal hecha de lo que se quiere proyectar. Para el espectador, lo realmente importante es lo que está al frente suyo, lo fundamental radica en ese nuevo cuerpo que lo atraviesa por un sinnúmero de sentimientos estéticos/sexuales; que es irreductible, a un ícono, o una impresión, o un video; sino que lo toca como cuerpo, penetrando su retina para estimularlo hasta el punto del goce estético o la eyaculación. Al espectador no le interesa, si es encriptado en texto, lenguaje, video, fotografía, etc.; lo que le interesa, es una estimulación talmúdica, tanto corporal, como mental. Y es en ese estado talmúdico, donde es indiferente si se está presentando o representando, si es real o falso, si es presencial o no, si es público o privado; lo relevante es el espectro fenomenológico que se traduce en un cuerpo infértil, un cuerpo que se usa para la auto estimulación.

Es por esta razón que me gustaría proponer en este artículo, a la documentación en artes de acción, *como un estado de la obra en sí*; que es sujeto en sí mismo, el cual consigue emitir códigos propios y únicos. Dejando de ser uní-funcional (en su estado único de representación), para auto-concebirse multifuncional (en su estado de original y único).

-A mediados del siglo XX, nuestro binomio también discutía el aspecto público y privado de los cuerpos. Desde las artes temporales “originarias”, se puede apreciar como existía un interés por enviar al espectador al exterior, retirarlo de la galería, del museo, y transportarlo a espacios abiertos, espacios no convencionales; mientras que, en los procesos actuales de documentación en artes de acción, buscan invertir ese deseo de explorar el espacio público; conduciendo al espectador de regreso al cubo blanco. De algún modo, la documentación blinda al espectador de lo imprevisible de la acción, de lo inesperado, del acontecimiento en sí; para salvaguardarlo de cualquier imprevisto que se pueda tener en el hic et nunc.

A su vez, la pornografía ya discutía el lugar de lo público y lo privado a mediados

¹¹ Para Derrida, la idea de presente, está ya desde su origen marcado por el pasado, en donde hay siempre una ausencia en el corazón de la presencia. (Derrida. 1994)

del siglo XX, donde el hombre heterosexual blanco, estadounidense¹², abandona las calles para introducirse en sus sótanos o azoteas, para ver la revista *playboy*; y tras este retorno, el hombre heterosexual blanco regresaba a su hogar, con la idea de auto complacerse sin ser infiel ni salir de casa.

En ambos casos, tanto en las artes temporales contemporáneas como en la pornografía, los espectadores abandonan el espacio público, para resguardarse en el espacio privado; mudando el deseo activo de estar en la acción (sexual-performance-art), por el anhelo pasivo de espiar, de solventar su apetito de voyeur a partir de la representación del cuerpo de deseo (documentación en artes/pornografía).

- ¿Cuál sería la diferencia entre *un registro* de Pamela Anderson (icono de la revista *playboy*), y una documentación de una performance-art de Marina Abramović (la madre de la performance)? A mediados del siglo XX, y con la apertura económica que experimentó la época, llegaría la inscripción de los cuerpos de segunda categoría, como bien transaccional; dando lugar para que la virtualización de los cuerpos, comenzará a considerarse y posicionarse como fuente directa de placer estético/sexual. Este mercado emergente de nuestro binomio, gestó la posibilidad de disponer al registro no solo como ente que condensa códigos e información; sino también como cuerpo de estimulación estético/sexual. Desde las artes temporales, se puede entrelazar el síndrome de Stendhal, como entrecruce entre el orgasmo producido por la pornografía y un “orgasmo estético”, en ambos casos se ultrapasa el fútil acto de eyacular. *El síndrome de Stendhal*, se caracteriza por una carga estética muy elevada que lleva al cuerpo al colapso; donde el espectador puede presentar palpitaciones, mareos, y hasta el orgasmo. Este síndrome de origen psicosomático, es causado por la sobreexcitación de la belleza. El síndrome de Stendhal, es el cruzamiento entre el orgasmo estético y el orgasmo sexual, ambos placeres se dan por las mutaciones que han experimentado la desmitificación de la presencia; *con la única variante, que la documentación (en artes y pornográfica) son asexual y de género neutro*. Tanto en el registro de las artes temporales de la época, como en la liberación de la pornografía; se evidencia la distribución sin restricciones de fetiches estéticos/sexuales. Donde se unifica el lugar del espectador que se encierra en su habitación a ver porno, y el coleccionista enclaustrado en su hall, viendo el registro de una acción de artes temporales; este deseo tiene un fuerte nexos con la necesidad inmanente de poseer el cuerpo del otro y someter al otro, así ese otro sea solo una documentación.

En ambos casos la documentación satisface en gran medida, como el acto en vivo, desvaneciendo esa gran brecha que ha existido entre el deseo sexual y el deseo en las artes; ya que en la contemporaneidad somos consumidores ineludibles de imágenes de deseo, y eso lo sabe muy bien el mercado de las artes temporales y el pornográfico, donde

¹² Paul B. Preciado, se refiere en especial, a la creación del estereotipo del hombre blanco/heterosexual. Y como él, regresaba al hogar/lugar privado, mientras otras luchas políticas como el feminismo de los años 50 intentaban llevar a las mujeres a las calles.

venden imágenes híper-estéticas como registros, elaborando cuerpos híper-producidos; cuerpos artificiales que sobrepasan lo "natural". Ambos mercados saben producir sus cuerpos de deseo, vendiéndole no a los individuos, sino al placer oculto dentro de ellos. Por esta razón, *desde la documentación*, entre la imagen de Anderson y la de Abramović, no existe ninguna diferencia, ambos registros, *son cuerpos de deseo que se enuncian como resultado de un mercado abierto y dispuesto a distribuir placer ya sea estético/sexual*. Una pregunta que quedar sin responder es, ¿Entre Anderson y Abramović, cual de ellas dos tendría mas conciencia del uso de su cuerpo como un icono contemporáneo del placer estético/sexual?

-Para finalizar, me gustaría pensar en nuestro binomio -documentación en artes y pornografía- como productos de nuestra sociedad contemporánea en una constante afirmación por lo artificial; una afirmación que se fundamenta en la necesidad de crear cuerpos vacíos de su sustancia. En la actualidad se ha creado la leche sin lactosa, el café sin cafeína, la cerveza sin alcohol, el azúcar sin azúcar, etc. De la misma manera, nuestro binomio, puede ser incluido como estos sujetos vacíos de sus sustancias; eyaculación sin sexo, y artes temporales sin tiempo/espacio y sin presencia. Estos procesos de realidad producida, crean unos entes superficiales donde lo presencial el *hic et nunc*, se manifiesta sin su esencia.

Nuestra sociedad actual, se podría leer como una cultura que encripta su ser para proyectar una imagen. Los humanos contemporáneos, sólo existimos en datos, en códigos binarios que hablan por nosotros, y pueden traducir nuestra presencia; es esa la función de los documentos de identidad, o una cuenta bancaria, un pasaporte, una fotografía, etc.; o en algo que compruebe que realmente somos nosotros y que estamos presentes. Si en la modernidad se intentaba develar el rostro humano -de forma metafórica-, al querer remover sus máscaras en búsqueda del ser; en la contemporaneidad, se reafirma la acción del ocultamiento del rostro, donde nosotros como humanos, decidimos cual antifaz queremos usar, produciendo nuestra vida en redes sociales. Hemos velado tanto nuestro ser, que lo hemos distanciado de nosotros mismos; los cuerpos contemporáneos, son un cuerpo sin ser, entes que ejecutan su papel de sujetos vacíos. Es por esta razón, la idea de rechazo, de molestia, de vergüenza, de negación, y sometimiento que le hemos impuesto a los cuerpos de segunda categoría -documentación en artes temporales y pornografía-. Porque son ellos los que nos reflejan a nosotros mismos, como cuerpos híper-producidos y vacíos de nuestra esencia, transformándonos sin duda en productos y productores de la superficialidad de nuestra época.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **El uso de los cuerpos**. Buenos Aires. Editorial, Adriana Hidalgo. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. São Paulo. Editora, Editorial autentica. 2014.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. España. Editorial, ediciones cátedra SA. 1994.

Ensaio na Pedra. **Antropologia e performance**. São Paulo. Editora terceiro nome, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad, la voluntad del saber**. Ciudad de México. Editorial, Siglo XXI. 2007.

GOLDBERG, Roselee. **Performance, live art 1909 to the present**. New York. Editorial, Harry N. Abrams. 1978.

GROYS, Boris. **Volverse publico**. Buenos Aires. Editora, Caja Negra, 2018.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Minas Gerais. Editora UFMG. 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. São Paulo. Editora, editora 34, 2017.

PHELAN, Peggy. **Unmarked. Politics of Performance**. London. Editora, Routledge 1996.

PRECIADO, P. Beatriz. **Pornotopia, arquitetura y sexualidad en Playboy, durante la guerra fría**. Barcelona. Editorial, Anagrama, 2010.

SUÁREZ, F. Andrés. **Posformance, documentación construida como evidencia de lo real**. Anpap, 27 encontro. São Paulo, UNESP. 2018. P. 3831- 3843. Disponible en: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____SU%C3%81REZ_Andr%C3%A9s_Felipe_Restrepo.pdf

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires. Editorial, Asunto impresso ediciones, 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento. Uma viagem filosófica a través de um conceito**. Rio de Janeiro. Editora, Zahar editorial. 2017.

TEATRO DE ARENA: A ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA DA SONORIDADE DO MUSICAL “ARENA CONTA ZUMBI”

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 05/03/2021

Dyonnatan da Silva Costa

Universidade Federal do Acre – UFAC
Rio Branco – Acre, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/4586168492717059>

RESUMO: O presente artigo surgiu enquanto estudante de mestrado em Arte Cênicas da Universidade Federal do Acre, que fiz um recorte a partir do teatro musical *Arena Conta Zumbi* de 1965, com o objetivo de compreender a estética da sonoridade do espetáculo. A obra foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em parceria com as músicas de Edu Lobo. O enredo da peça trata-se em discutir a perda da liberdade fazendo o intercruzamento histórico entre o passado de *Zumbi dos Palmares* com o presente do contexto da *Ditadura Militar* da época. Assim o musical surgiu no contexto em que as discussões eram pautadas em dois pilares: a primeira, no contexto político repressivo em que o Brasil vivia; a segunda, na ascensão da nacionalização da cena artística brasileira. Para desenvolvimento da pesquisa, utilizou-se de referenciais teóricos, a saber: Bina (2006) Nakagome e Souza (2016), Guarnieri e Boal (1965) para fundamentação do Teatro de Arena. Guigue (2011), Lignelli (2014), Camargo (2001), Martins (2011), Soares (2002) para fundamentação de sonoridade no teatro. Portanto, constata-se que a concepção sonora do espetáculo, os autores pensavam

esteticamente o elemento sonoridade na obra do texto, inserindo inclusive instrumentos musicais como atabaque, bateria, flautim, flauta e coro, para o desenvolvimento da narrativa, sobretudo a partir do estilo de cantar do coro e o atabaque, utilizados nas músicas de Edu Lobo em cena, que procuravam explorar timbres sonoros típicos da identidade brasileira, uma vez que é a proposta do Teatro de Arena, aspirava nacionalizar a cena artística do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Arena. Resistência. Sonoridade. Arena Conta Zumbi.

ARENA THEATER: THE RESISTANCE ESTHETICS OF SONORITY OF THE MUSICAL “ARENA TELL ZUMBI”

ABSTRACT: This article appeared as a master student in Scenic Art at the Federal University of Acre, that I cut out from the musical theater *Arena Tell Zumbi* from 1965, with the aim of understanding the esthetics of sonority of the show. The work was written by Gianfrancesco Guarnieri and Augusto Boal in partnership with the songs of Edu Lobo. The plot of the play is to discuss the loss of freedom by making the historical intercrossing between the past of *Zumbi dos Palmares* with the present of the context of the *Military Dictatorship* of the time. Thus the musical emerged in the context in which the discussions were based on two pillars: the first, in the repressive political context in which Brazil lived; the second, on the rise of the nationalization of the Brazilian art scene. For the development of the research, theoretical references were used, namely: Bina (2006) Nakagome and Souza (2016), Guarnieri and Boal (1965) for

substantiation of the Arena Theater. Guigue (2011), Lignelli (2014), Camargo (2001), Martins (2011), Soares (2002) for substantiation of the sonority in theater. Therefore, it appears that the sound conception of the show, the authors thought esthetically the sonority element in the work of the text, including musical instruments such as *atabaque*, drums, piccolo, flute and choir, for the development of the narrative, especially based on the singing style of the choir and the *atabaque*, used in the songs of Edu Lobo on stage, who sought to explore sound tones typical of Brazilian identity, since it is the proposal of Arena Theater, aspired to nationalize the Brazilian art scene.

KEYWORDS: Arena Theater. Resistance. Sonority. Arena Tell Zumbi.

1 | INTRODUÇÃO

O tema relacionado “sonoridade” no teatro tem despertado interesse de pesquisadores do Brasil como define Lignelli (2014). Desse modo, ainda é uma área que requer mais pesquisas, uma vez que a sonoridade no teatro é um elemento indispensável. Para o desenvolvimento deste trabalho, abordaremos a sonoridade do musical *Arena Conta Zumbi* que foi a referência de nacionalização da cena artística brasileira, neste caso, especificamente no Teatro de Arena. Analisaremos alguns trechos (rubrica, canções, diálogos) para se pensar o conjunto sonoro.

Constatamos que os instrumentos musicais inseridos na cena como: o “atabaque”, a “bateria”, “flauta” e “a voz” têm por objetivo conceber a estética da obra, em outras palavras, tem por objetivo de gerar efeito e não enfeite para cena. Os instrumentos musicais, em determinadas cenas eram utilizados para provocar ruídos como (tempestade, vento, chuva, etc.), cabe mencionar o elemento “coro” utilizado, inclusive, como recurso sonoro na imitação de sons como ondas do mar e os ventos.

Portanto, além de explorar os signos sonoros da cena como dispositivo de comunicação narrativa musical, tem por finalidade explorar esteticamente as sonoridades que expressem essa herança cultural da África, inserindo nos diálogos dos personagens estruturadas de linguagens como “sinherê” que representa saudação no dialeto africano e o personagem que se chama “Zumbi” que significa “criador”. O atabaque em especial, se destaca por seu timbre sonoro de resgatar ancestralidade quando é percutindo junto com o “coro”, faz o intercruzamento histórico da narrativa de Zumbi dos Palmares com a Ditadura Militar.

2 | A SONORIDADE NA CENA TEATRAL

Para desenvolvermos uma discursão relevante de análise do espetáculo musical de *Arena Conta Zumbi*, inicialmente temos que conceituar na perspectiva do termo “sonoridade”, desse modo, o autor descreve:

De modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espaço

específico no âmbito de 360°. Esta perspectiva têm sido o ponto de partida para a formação de atores e de resultados estéticos vinculados ao grupo de pesquisa (LIGNELLI, 2014, p.143).

Nesse sentido, o conceito de “sonoridade”, representa o conjunto sonoro da cena teatral como: sonoplastia, a música, a voz (cantada ou falada) e os ruídos de modo geral. Ou seja, não tem hierarquia exata e possibilitando ampliar análise.

Na perspectiva da música, obra intitulada a *Estética da Sonoridade* define que o “termo sonoridade constitui uma expressão usada especificamente no sentido de unidade sonora composta – formada de combinação e interação de um número variável de componentes” (GUIGUER, 2011, p. 21-22). Em outras palavras, o conceito é sistematizado com o objetivo de compreender a totalidade do fenômeno sonoro musical, assim a sonoridade é uma concepção musical conceitual e muitos compositores contemporâneos exploram criativamente abordagem, a saber: Murray Schafer, Karlheinz Stockhauser, Pierre Schaeffer, entre outros, utilizavam desse termo para contrapor a música tradicional.

Portanto, constatamos que a concepção de Didier Guigue que se aporta na perspectiva criativa de “sonoridade”, tende a compreender uma dimensão não hierarquizada e com a profundidade estética da música, tal pensamento teórico abordado pelo o autor reforça na dimensão de compreender o fenômeno sonoro na aplicabilidade no teatro, ou seja, o primeiro autor conceitua a sonoridade no teatro como não hierarquizada com um leque muito maior de análise, enquanto que segundo autor define na perspectiva musical do mesmo modo.

Na perspectiva do teatro, o teórico brasileiro Roberto Gill Camargo, desenvolve pesquisas em torno da relação entre a música e a representação teatral, expressa especialmente em sua obra *Som e Cena*. O autor faz levantamentos do processo histórico relacionado o som do teatro da Grécia Clássica até o século XX.

Prosseguindo na proposta, mas precisamente no Teatro Grego, o autor aponta que “o valor expressivo do som, levava ao palco uma fusão entre poesia, música e ação dramática” (CAMARGO, 2001, p. 18). Desse modo, o coro, o canto e os instrumentos musicais de sopro e percussão eram importantes para composição do elemento sonoro teatral, culminando na totalidade expressiva da cena. Os arranjos musicais e a peça teatral davam mais expressividade para cena, registradas nos escritos históricos de Aristófanés, Eurípedes, Sófocles e Esquilo como bem autor descreve.

Afirmamos nesse interim de discussão, que o teatro na Grécia foi à base que influenciou significativamente o teatro ocidental, e, posteriormente, os encenadores foram desenvolvendo novas possibilidades estéticas criativas do fazer teatral. E um dos elementos cênicos que sustentavam suas criações era elemento sonoro.

Por exemplo, “O teatro e o seu duplo” de (ARTAUD, 2003, p.55), almejava esteticamente uma apresentação teatral como uma peste, que contaminasse o espectador, em outras palavras, assim que ele na sua apreciação recebesse um choque violento da

cena teatral, ele seria abalado e instigado a pensar e a refletir sobre a sua própria existência, o que poderia ser doloroso ou até mesmo desesperador, mas não seria o mesmo de antes.

Com o objetivo de conquistar esse efeito teatral, Artaud procurava inserir esteticamente “sonoridades” como: os esturros, gritos, ruídos e a desconstrução da (palavra ou da linguagem), de modo a preservar em seu teatro de cunho ritualizado com vigor de amplitude e a proposta sensorial sonora. Além de Artaud,¹ outros encenadores tinham a consciência do poder sugestivo da intervenção sonora para cena como, por exemplo: Beckett, Ionesco, Arrabal, Tchecov, Nelson Rodrigues, Vianinha, Guarnieri e Jorge Andrade, entre outros.

3 | A SONORIDADE NO TEATRO ÉPICO

Para direcionar o tema do artigo, tem relevância citar o Teatro Épico de Bertolt Brecht, pois foi à base fundamental para a concepção do Teatro de Arena no Brasil. O Teatro Épico é uma concepção teatral do século XX, que tem por objetivo se contrapor a estrutura Aristotélica das três unidades de “tempo, espaço e ação”. Além disso, Brecht compreendeu que o comportamento humano é suscetível de transformação. A estrutura da encenação épica visa transformar os espectadores em ativos, ou seja, sujeitos “pensantes e reflexivos” sobre a realidade que o cerca. Portanto, os espectadores que apreciam a concepção do Teatro Épico, possuem autonomia de envolver-se nas ações e julgá-las. Para tal efeito, estrutura-se em evitar o elemento da “catarse” – que é a purificação dos sentimentos para a racionalidade dialética (MARTINS, 2011, p. 53).

O Teatro Épico de Brecht teve como referência Erwin Piscator, que já trabalhava com a concepção de teatro político ou engajado na Alemanha, buscava a partir do teatro como instrumento de intervenção educativa e de divulgação ideológica. Constatamos que os temas traçados eram relacionados aos problemas culturais, sociais e econômicos.

No que tange a perspectiva do Teatro Épico, na peça didática intitulada *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, por exemplo, a estruturação das personagens visa abordar características de “classe”, a saber: O professor, O menino, A mãe, Os três Estudantes e O grande coro, contrapondo, nesse sentido, o Teatro Burguês que enfatiza a vida doméstica de cada personagem, advindo culturalmente do burguês sentir-se representado em cena.

Ainda sobre o Teatro Épico de Brecht, ele desenvolveu uma técnica chamada de *VerfremdungEffect* que traduzindo da língua alemã, significa efeito de “distanciamento” ou “estranhamento”, que tem a finalidade de contrariar o efeito “ilusório” da representação do “Teatro Burguês” e impedindo a fruição passiva do espectador, a autora cita:

Efeito de Distanciamento permeia o espetáculo lançando mão de vários procedimentos como a interpretação que comenta o texto e a própria personagem; mudanças de cenário com o pano aberto; utilização de

¹ Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Sua principal obra de teatro foi *O Teatro e o Seu Duplo*.

elementos narrativos como leituras e projeções, ressaltando estatísticas e informações, justificando ou refutando as falas das personagens; dentre outros. A presença dos títulos das cenas e das telas de projeção tem como objetivo fazer o espectador refletir sobre o decurso da ação (MARTINS, 2011, p.53).

São recursos dos elementos teatrais necessários para construção racional da estética do Teatro Épico com o objetivo de fazer o espectador a pensar e a refletir sobre o espetáculo. Em contrapartida, que é o foco em questão desse artigo, a autora dá atenção ao elemento música como base de análise, citando uma fala de Brecht: “No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música coros, canções e da decoração legendas, filmes, etc.” (MARTINS, 2011, p.54).

O Teatro Épico procura esteticamente utilizar a música para evidenciar a quebra da linearidade canônica do teatro, e o coro tem por objetivo “comentar” o que estaria desconhecido para o espectador. Conforme o encenador Bertolt Brecht, faz reflexão de como procedeu à criação da estética da música inserida na concepção, foi necessário trabalhar em parceria com compositores da época. A medida não foi, de certo modo simples, pois a criação musical das peças deveriam dialogar com a estrutura dramática “não-aristotélico”.

Pelo outro lado, Brecht também era compositor musical, e muitos arranjos foram criados por ele, como Tambores na noite, A Carreira do Baal Associado, A Vida de Eduardo II de Inglaterra, Mahagonny, A Ópera de Um Vintém, A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças de Bico. Essas peças citadas, Brecht descreve que eram “canções ou marchas, e quase não lhes faltava nunca motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo” (BRECHT, p. 293, 1957). Portanto, a proposta da encenação do Teatro Épico de incluir a música veio com ideia de romper um teatro natural para um “teatro poético”.

No que se refere ao fator de distanciamento ou estranhamento como bem Brecht propõe, na obra de representação Ópera de Um Vintém estreada em 1928, autor afirma que tal obra “foi a mais bem conseguida demonstração de Teatro Épico”, pois empregou a música em cena, ou seja, a solução cênica foi colocar uma pequena orquestra à vista do público. Além disso, nas projeções, buscou colocar ao fundo do palco os títulos de cada apresentação musical para que público pudesse acompanhar.

Por exemplo, para executar o “canto”, os atores imediatamente mudavam de posição no palco, pois na peça havia duetos, trios, solos e finais os coros. Nesse sentido, compreende-se que as baladas musicais eram meditativas moralizadoras e, estabelecia o efeito de distanciamento evitando, assim, que o público sofresse processo de ilusão do teatro aristotélico.

4 | A SONORIDADE NO TEATRO DE ARENA

O Teatro Épico foi à base para o Teatro de Arena do Brasil, Augusto Boal teve contato com o sistema de Constantin Stasnislavski e de Bertolt Brecht quando esteve nos Estados Unidos e articulou primeiro “Seminário de Dramaturgia”². Nesse sentido, A fundamentação para desenvolver análise desse artigo, visa buscar os trechos do musical *Arena Conta Zumbi* de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri conforme Martins (2011) descreve.

O Teatro de Arena surgiu em 1953, mas somente nos anos 60 que se destacou. A concepção teatral do Arena tem por objetivo aproximar o público do espetáculo, estabelecendo o espaço circular, dispensando cenários realistas. O foco é criação na iluminação e nos atores (MORAES, n.d.).

Na dissertação de mestrado intitulado *Arena Conta Movimentos Libertários: Estrutura e Proposta Temática*³ é um estudo interpretativo a partir de duas peças que foram referência na década de 60, a saber: *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. O objetivo da autora visa fazer levantamentos históricos para compreender como os (diretores, atores e autores) inseriam nas obras teatrais propostas de lutas e debates no contexto político, social e cultural da época. Logo, constata-se que os movimentos do Arena era de “resistência” para levantar debates democráticos contra a *Ditadura Militar* e os pensamentos eram predominantemente de ideologias de esquerda, a autora sustenta:

Manifestações artísticas que não só buscaram compreender e representar as circunstâncias históricas vivenciadas, mas também intervir, através da conscientização de grupos sociais, na transformação da sociedade, podemos analisar períodos recentes da nossa história, que são aquelas que dizem respeito, por um lado, à posição de artistas, intelectuais e militantes da esquerda diante da ditadura militar, e por outro, à construção de uma cultura de oposição, formada pelo engajamento artístico e que foi a base da resistência democrática desenvolvida no momento. Por isso esses textos são aqui pensados como documentos de luta, constituídos em um lugar específico e em um dado momento, por sujeitos que possuem suas referências teóricas e ideológicas, suas opções estéticas que são políticas e históricas. (SOUZA, p.07, 2002).

Reforçando que Teatro de Arena no contexto da *Ditadura Militar* na década de 60, era manifestação de resistência e como instrumento de luta para denunciar a repressão, as obras teatrais tinham por objetivo estimular debates acerca da cultura, social e político do Brasil. Portanto, eram estratégias eficientes de aproximar o povo ao Teatro de Arena e a disseminar conscientização de classe.

O processo de fonte de análise, foi a partir dos musicais do Teatro de Arena. “Entendemos, a partir de nosso estudo, os musicais do Arena como resposta aos impasses

2 O primeiro Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena realizado entre 1958 e 1961 que formou uma geração de atores que buscavam dois pilares, a saber: discussão política e a nacionalização da cena artística brasileira.

3 SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários**. Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2002.

enfrentados por seus agentes no campo” (SOUZA, 2002, p. 07).

Para tanto, o desenvolvimento deste artigo baseia-se na perspectiva da sonoridade da peça musical *Arena Conta Zumbi* – que é um musical em dois atos escrita em parceria entre Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri já mencionados, que teve assinatura das músicas por Edu Lobo. A estrutura basicamente é de 23 cenas com 18 musicais entre coro e algumas que são cantadas, como bem descreve (SOUZA, 2002, p.47).

O teatro musical recorre à história de *Zumbi dos Palmares* como abordagem para o momento presente na encenação quando o Brasil vivia sob a Ditadura Militar. A estética é fazer esse intercruzamento da história para levantar debates acerca da perda da “liberdade” (NAKAGOME e SOUZA, 2016, p. 156). A proposta da encenação estabelece essa reflexão sobre a liberdade que, apesar do contexto da época, ainda se perpetua nos dias de hoje.

Na perspectiva da sonoridade, *Arena Conta Zumbi* busca explorar a brasilidade utilizando instrumento percussivo muito conhecido no Brasil como o “Atabaque”, que tem por objetivo explicitar a estética sonora de um teatro totalmente brasileiro. Consta-se que esse instrumento é inserido no primeiro ato, a saber: *Ritmo: atabaque, bateria, todos os cantores entram em cena assumindo os seus diferentes personagens diante do público.*⁴

A origem desse instrumento percussivo, neste caso do atabaque, representa a tradição dos africanos quando chegaram ao Brasil através dos navios negreiros, ou seja, herdamos culturalmente suas tradições de milhões de anos. O instrumento dependendo da região pode ser chamado de “tambaque,” “atabale,” “tambor,” “altabale”, e outros. (BINA, 2006, p. 34).

O instrumento percussivo tem um “ritmo forte, frenético e timbre sonoro peculiar que acompanham às vozes dos atores quando cantam sem terem grandes vozes ou serem cantores profissionais” (SOUZA, p.46, 2002), ou seja, apesar de não serem grandes cantores, mas a afinação é imprescindível para composição do teatro musical.

Com objetivo de esclarecer a sonoridade do instrumento percussivo o atabaque, é necessário exibir um vídeo que faz acompanhamento com o violão e flauta transversal. A música faz parte do repertório sonoro do teatro musical *Arena Conta Zumbi*, segue o link da música “Zumbi” de composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes disponível no youtube na bibliografia.

Os outros instrumentos musicais como bateria, flauta e voz possuem de timbres específicos e quando juntas percutidas, soam sonoridades que condiz com a estética da brasilidade que a peça visa alcançar. As sonoridades das cenas buscam estabelecer essa ligação sonora do “cantador”, “coro” e um ator que “conta da história” das cenas que embelezam a proposta da cena. No trecho a seguir um ator comenta a primeira frase em forma de pergunta e a segunda os atores respondem, desse modo, estruturarei como “Ator” e “atores” em cada frase para facilitar a compreensão da ideia:

⁴ Trecho tirado Primeiro Ato da Cena um do teatro musical *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo.

(os atores se acomodam em cena e as frases seguintes são ditas em quase escuridão, sussurradas)

Ator – tem rei no açoite?

Atores – tem rei.

Ator – Tem rei lutando?

Atores – Tem rei.

Ator – Tem negro apanhando?

Atores – Tem lei.

Ator – Tem gente brigando?

Atores – Epa rei, meu pai.

Ator – É Zambí?

Atores – Zambí no açoite.

O trecho da música “Zambí no açoite”⁵ ao fundo os atores cantam para dar sustentação no ator narrador:

É Zambí no açoite, êi, êi, êi, é Zambí

E Zambí Tui, tui, tui, tui, é Zambí

É Zambí na noite, êi, êi, é Zambí

E Zambí, tui, tui, tui, tui, é Zambí

(Repetir durante o texto seguinte)

Enquanto a música está sendo cantada e tocada, um ator faz a introdução da história do musical que visa fazer esse intercruzamento temporal com o presente, a saber:

O número de mortos na campanha de palmares – que durou cerca de um século – é insignificante diante do número de mortos que se avolumam, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zambí prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignifica o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajuda o homem (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 16)

A resolução encontrada para dar esse brilho sonoro, foi o controle da “intensidade” do cantar dos atores com a história que é contada por um ator somente, ou seja, as vozes que cantam ao fundo são linhas melódicas de altura relativamente grave, enquanto que a linha melódica do ator que conta história possui a altura relativamente mais aguda. Portanto, essa estratégia tem a finalidade de não causar choque nas frequências sonoras do musical e, não implique no entendimento do espetáculo.

No decorrer da peça teatro musical, além dos “cantos” e “diálogos” a rubrica da peça inserem sonoplastia como “Um ator simula o ruído do paturi – os outros estranham”. O “paturi” é uma espécie de animal semelhante ao pato, em outras regiões chama-se de

5 Música de Edu Lobo criado para teatro musical *Arena Conta Zumbi do Teatro de Arena*.

“marreco”, esta sonoridade foi inserida, no final da “canção das dádivas da natureza”, que deu contraste sonoro entre os cantos com o ruído. Segue um link disponível no Youtube disponível da bibliografia.

Na cena do “Navio Negroiro”, que é percebido na obra a função do coro como recurso de projeção de sonoridades que representem “sons ou ruídos”, a solução encontrada pelos atores foi inserir na rubrica da cena, observem:

(CENA DO NAVIO NEGREIRO)⁶

VOZ – Três nós a barlavento.

(Coro- faz eco)

(Coro – eco; movimento de ondas o tempo todo)

(AUGUSTO, GUARNIERI, 1965, p.6)

Nesse sentindo, constata-se que a utilização do coro como instrumento de projeção sonora, pois a palavra “eco” refere-se aos “ventos” e “ondas” que intuem que a cena estar se passando no navio negroiro, desse modo, o coro não é somente para “comentar” ou “cantar” na obra, mas as intervenções são necessárias para que possa dar coerência de maneira poética para cena.

A cena “Magnanimidade do Governo”, a rubrica orienta da seguinte maneira:

(Rufar de caixa e flautim; Dom Pedro de Almeida está no centro recebendo informes)⁷

São dois instrumentos que são inseridos na cena que são percutidos juntos, mas diferem tanto na técnica quanto na timbragem das notas. A “caixa” é na parte do ritmo, enquanto que o instrumento “flautim” é na parte das “alturas” e sua sonoridade é melódica. Logo combinando esses instrumentos, sonoramente, dão sustentação para cena, neste caso, se tratando de uma autoridade que está recebendo os informes.

Além disso, cabe citar mais um trecho que indica de que maneira os músicos devem tocar instrumento dialogando com a proposta da cena “Realismo Político”, a saber:

(Rufo, flauta e violão agressivos prenunciando a canção de guerra)⁸

Subtende-se que a proposta sonora tem uma estética de tensão e, esse estímulo sensorial que o rufo da caixa, a flauta e violão, contribuem para que os espectadores possam se atentar ao que há por vi mais a frente. Esteticamente o elemento sonoro tem a mesma concepção de proposta da cena da obra.

No segundo ato, a proposta do musical buscou inserir esteticamente o instrumento “Atabaque” como aconteceu no primeiro ato. Esse instrumento tem valor simbólico muito

6 Trecho tirado do Ator I da peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

7 Trecho tirado da rubrica do Ator I da peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

8 Trecho tirado do Ator I da rubrica peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

forte, pois traz a sonoridade dos ancestrais africanos quando chegaram através dos navios negreiros. A representatividade do atabaque na cena trouxe aproximação do que é a cultura do povo brasileiro. Nesse sentido, os escritores pensaram a concepção inserindo instrumentos musicais que soassem o Brasil.

5 | CONCLUSÃO

Analisando a obra *Arena Conta Zumbi* que foi escrita nos anos 60 no contexto da *Ditadura Militar* que, além disso, foi uma concepção teatral denominado de “Teatro de Arena”, influenciado pelos princípios do Teatro Épico de Bertolt Brecht que buscava um teatro mais engajado socialmente. Logo, percebe-se que o musical tinha finalidade de discutir historicamente o passado a partir de *Zumbi dos Palmares* com a *censura militar* da época na luta pela “liberdade”.

Além disso, tinha o fator econômico, pois o não existia grandes patrocinadores para esse tipo de trabalho, e a forma encontrada para economizar, foi na diminuição do espaço na perspectiva circular e inserir o personagem “coringa” – com finalidade de atuar vários personagens. Ampliasse nos arranjos musicais também como forma de economizar. As rubricas do musical, por exemplo, são poucos instrumentos musicais como: atabaque, bateria, flauta, flautim e incluindo a voz que é utilizado nas (canções e coro).

Portanto, constatamos que na perspectiva da sonoridade da obra, a preocupação dos escritores de inserir instrumentos musicais como atabaque, bateria, flautim, flauta e coro, foram os que moveram dinamicamente e esteticamente a cena narrativa, e, sobretudo, o “coro” e o “atabaque”, estes possuem timbres sonoros que representam característica da proposta do espetáculo.

REFERÊNCIAS

BINA, Gonzaga Gabriel. **A contribuição do atabaque para uma Liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2006.

CAMARGO, Gill Roberto. **Som e Cena**. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

GUINGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. Perspectiva; cnpq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários**. Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2002.

NAKAGONE, Trindade Patrícia e SOUZA, de Oliveira Garcia Claudia Regina. **Contar e Cantar em Cena: a música em Arena Conta Zumbi**. Todas as Letras, São Paulo, 2016.

MARTINS, Fernandes Morgana. **O SOM OUVIDO, VISTO E SENTIDO. Repertório Sonoro na Cena Teatral e a Dramaturgia Sonora dos Espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2011.

LOBO, Edu: Zambi 1967. Masses Esclaves. Youtube. 14/01/2016. 03 min 59s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5aTLFJgL0zc>>. Acesso em 09 Jan. 2020.

LOBO, Edu: Zambi 1967. Masses Esclaves. Youtube. 14/01/2016. 03 min 59s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5aTLFJgL0zc>. Acesso em 09 Jan. 2020.

CAPÍTULO 8

A TRAVESSIA ARTÍSTICA EM AREIAS DO TEMPO: LIDANDO COM OS DESVIOS DA MATÉRIA FOTOGRAFICA NO CIANÓTIPO

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 06/05/2021

Daniela Corrêa da Silva Pinheiro

Universidade da Beira Interior/ UBI
Covilhã/ Beira Baixa

https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=D7C4D688B709B2473AC2FF57A1417F1A#

RESUMO: Este artigo apresenta os resultados finais da pesquisa concluída de Mestrado do programa de pós - graduação em Artes Visuais da Unicamp. A pesquisa chamada *Areias do tempo*, parte das vivências e trocas que experimentei no encontro afetivo fotográfico com as figueiras centenárias do Laranjal, no estado do Rio Grande do Sul. A pesquisa perpassa questões sobre o tempo, a memória, a impermanência e a duração; levando a escolha poética do processo histórico de fotografia do século XIX, chamado cianótipo, já que essa técnica possui um tempo mais desacelerado para a produção da imagem. Em *Areias do Tempo*, o trabalho artístico passa por várias etapas, desacertos, desvios e recomeços. Nesta pesquisa acredita-se, em uma fotografia cuja ênfase recai no fazer, enfatizando a importância do processo de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Cianótipo; Tempo; Memória; Processo de criação.

THE ARTISTIC CROSSING IN THE SANDS OF TIME: DEALING WITH THE DEVIATIONS OF PHOTOGRAPHIC MATTER IN THE CYANOTYPE

ABSTRACT: This article presents the final results of the completed Master's research in the postgraduate program in Visual Arts at Unicamp. The research called Sand of Time, part of the experiences and exchanges in the affective photographic encounter with the century-old figs of Laranjal, in the state of Rio Grande do Sul. The research goes through questions about time, memory, impermanence and duration; taking the poetic choice of the cyanotype, since this process has a slowed time for the production of the image. In Sand of Time, the artistic work goes through several stages of creation, mistakes, deviations and new beginnings until reaching the finish materialization of the work. In this research it is believed, in a photograph whose emphasis falls on making, emphasizing the importance of the creation process.

KEYWORDS: Photography; Cyanotype; Time; Memory; Process of creation.

1 | INTRODUÇÃO

Areias do tempo, pesquisa concluída do Mestrado em Artes Visuais, na UNICAMP/ SP, na linha de poéticas visuais e processos de criação constrói-se a partir de um caminho pouco a pouco confidenciado pela matéria. Essa relação com a matéria é estimulada pelo potencial criador que significa trabalho: um fazer constantemente em que o tempo se faz visível

na permanente modificação das formas da materialidade das coisas. O formar como fazer inventando o modo de fazer, como diz Pareyson:

(...) seja qual for a obra a se fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita. E para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas (...) (PAREYSON, 1993, p. 61).

A formatividade é como uma questão sensível que se forma durante o percurso, encontrar fazendo, executando: “Formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar, e por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir (...)” (PAREYSON, 2019, p. 19). Segundo Fayga Ostrower, o caminho da criação, somente é revelado após várias experimentações, ao longo do processo, onde o próprio artista escolhe os avanços, os recuos, as opções e as decisões que levarão ao seu destino: “(...) seu caminho cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando” (OSTROWER, 1978, p. 76).

Assim, na pesquisa *Areias do Tempo*, o trabalho artístico passa por várias etapas de criação, desacertos, desvios e recomeços até chegar a materialização final da obra: “Entender a criação não como um ato fechado em si, mas como uma ação sustentada pela procura é o percurso da criação em *Areias do Tempo*” (PINHEIRO, 2019, p. 45).

Areias do Tempo parte das vivências e trocas que experimentei no encontro afetivo fotográfico com as figueiras centenárias da praia do Laranjal em Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Imersa neste encontro, esse lugar onde nasci e cresci fez vir à tona memórias relacionadas as pessoas que perdi ao longo de minha vida, fazendo reverberar em todo processo criativo questões sobre o tempo, a memória, a impermanência e a duração.

Como essas questões requerem a passagem do tempo de uma forma mais desacelerada, escolho trabalhar com o processo histórico de fotografia do século XIX chamado cianótipo, já que essa técnica possibilita um outro tempo de trabalho com a imagem fotográfica, abrindo para a participação em todas as etapas de criação, no contato direto, pelas mãos, com os materiais e para a percepção da mutação da imagem no tempo: “No processo com o cianótipo, o fotógrafo não só capta fotograficamente o mundo externo, mas interfere na transmutação da imagem” (PINHEIRO, 2019, p. 40). A imagem que se vê final, modifica-se, como a vida, que muda, transmuta, transforma-se. A fotografia como um “organismo vivo” – como diz Barthes (1984, p. 139).

O cianótipo é uma técnica fotográfica artesanal inventada em 1842 pelo astrônomo e químico inglês Sir John Herschel e não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal). A impressão acontece por foto - contato, quando se emulsiona os químicos na

superfície e colocam-se objetos ou negativos para expor na luz ultravioleta ou no sol.

A fotografia como um ser mutável e vivo é percebida em cada etapa de criação nesta pesquisa: na captura com a máquina digital, no trabalho com o software de edição Photoshop® na criação do negativo, na preparação dos químicos, na modificação da imagem com a luz do sol, na revelação na água, na tonalização, viragem e na secagem da imagem.

Diante do fazer fotográfico através do processo artesanal de fotografia como o cianótipo, é possível perceber que a fotografia é um campo aberto experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica. Assim, nesta pesquisa acredita-se, em uma fotografia cuja ênfase recai no fazer e incorpora as etapas processuais de sua produção, uma fotografia experimental, contaminada, híbrida, criativa, expandida, entre outras tantas denominações, enfatizando a importância dos processos de criação.

A principal função da fotografia expandida seria desafiar os paradigmas impostos pelo signo fotográfico tradicional. Uma fotografia que subverte a questão de pura representação, devendo ser consideradas todos os tipos possíveis de manipulação e interferência na imagem. Segundo Fernandes Jr (2006), a fotografia expandida se liberta das amarras do fazer fotográfico tradicional, deixando de ser documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos e espaços, onde é realçado o processo de criação, não se podendo ignorar o fotógrafo e o seu olhar subjetivo.

Os procedimentos artesanais envolvidos no processo com o cianótipo “fazem com que o fotógrafo deixe de ser um mero agente captador de imagens, ou um mero impressor; para assumir o papel de qualificador da imagem” (MONFORTE, 1997, p. 119). O contato físico com a matéria, as habilidades técnicas para lidar com ela, as dúvidas e os questionamentos entre o fazer e o conceber fazem parte desse processo.

É importante colocar aqui também que o processo com o cianótipo possibilita diversas transformações na imagem, uma vez que podem acontecer manchas provocadas por excesso dos químicos, descoloração decorrente do excesso da luz, riscos, impurezas do papel, e ainda o próprio papel pode encolher, sofrer ondulações, rasgar na secagem. Nesse contexto, as interferências no resultado final da imagem podem ser entendidas como uma abertura ao “erro”, mas no sentido de ser explorada uma linguagem, em que “(...) aceitar a presença desses polos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização são possíveis” (SALLES, 2011, p. 68).

Para Müller-Pohle (1985), fazer fotografia pressupõe uma série de intervenções em diferentes momentos: entre o artista e o objeto, dentre os procedimentos que poderão ser executados destacam-se, a produção de imagens por apropriações de outras imagens; entre o artista e o aparelho, enfatizando o lado subjetivo do fotógrafo e entre o artista e a imagem, interferindo na própria fotografia. Pode-se dizer que essa pesquisa *Areias do Tempo* passa por esses vários momentos.

2 | A TRAVESSIA E OS DESVIOS EM AREIAS DO TEMPO

O começo do trabalho criativo para esta pesquisa, parte das imagens digitais, fotografadas por mim das figueiras centenárias do Laranjal, em ângulos gerais. Em *Areias do Tempo* fotografei as figueiras inúmeras vezes, de diversos ângulos, em diferentes estações e em horários diferentes de luz, entre os anos de 2016 - 2018.

Para começar a trabalhar com as imagens fotográficas no processo com o cianótipo é preciso, em primeiro momento produzir os negativos. Durante o processo de criação dos negativos revisei, várias vezes os arquivos digitais no computador. O trabalho de edição das imagens escolhidas pode durar muitos dias, e entre esses dias surgem muitos pensamentos. Muitas vezes torna-se algo cansativo, maçante, pois a produção do negativo exige precisão, já que será a imagem que, no final, receberá a luz do sol para ser formada: “O trabalho com o negativo é inacabável a medida que pode sempre ser retomado e realizado uma outra vez, e isto de maneira potencialmente diferente” (SOULAGES, 2010, p. 31).



Figura 1. Experimentos com os negativos, 2018. Foto: Daniela Pinheiro.

A cada olhar, no computador percebo algo diferente que pode ser trabalhado na edição. No programa Adobe Photoshop® intervenho, retiro alguns elementos da imagem, recorto, edito. Imagens anteriormente rejeitadas, são retomadas, durante o processo. Esse convívio com os documentos digitais me leva a observar a continuidade da criação e possíveis alterações da obra:

(...) a constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo sógnico (e portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse (...) como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado. (SALLES, 2011, p. 165).

A ideia inicial para a construção do trabalho era eleger uma imagem principal, que seria as imagens das figueiras, responsável por viabilizar a associação com outras informações visuais que poderiam ser tanto imagens dos meus arquivos de família, como dos documentos de escravidão que havia pesquisado nos jornais do século XIX, da cidade de Pelotas, na Biblioteca Pública Pelotense; pois trabalhar com as figueiras centenárias para a criação deste trabalho não se limita apenas `as imagens das árvores e ao silêncio das ruas internas de areia ou somente a uma memória pessoal, pois envolve também a paisagem, que guarda, no entrelaçamento das raízes dessas árvores, a memória da história desse lugar.



Figura 2. Imagem produzida a partir do arquivo de minha bisavó com o processo do cianótipo. Viragem com erva-mate. As tipografias da imagem foram retiradas dos arquivos de jornal do século XIX, de venda e compra de escravos, 2017. Foto: Daniela Pinheiro.

Questionava-me na época em que ponto a memória, a experiência vivida e rememorada se entrecruzavam com o processo de criação e como expressar essa relação através das imagens criadas. Perguntava-me como romper com o paradigma da fotografia em que a valorização está no primeiro clic. Comecei, assim, a investigar a relação entre a memória, a fotografia e o processo criador pautada pela experimentação e pelo estudo da

técnica com cianótipo.

Usei como ponto de referência, nesta fase inicial, o trabalho dos fotógrafos - artistas Kenji Ota, Eustáquio Neves e Cris Bierrenbach. Ota cria suas obras a partir de técnicas de fotografia do século XIX, como marrom van dkye e cianótipo. A materialidade da imagem fotográfica e os rastros de seus gestos são características de sua obra. As ocorrências aleatórias como manchas, variações tonais, apagamentos da imagem, são pontos do processo a ser explorado: “o uso de diferentes processos alternativos valendo-se das contaminações químicas, em suas experimentações, questionam a permanência e a longevidade da imagem, bem como a pureza dos procedimentos mais tradicionais” (BRÄCHER, 2012, p. 53).

Já Neves se serve de vários negativos, cópias de imagens e informações verbais que ganham forma durante o processo criativo. A superposição das camadas em sua obra imediatizam a percepção, ao colocar sua própria experiência de vida nelas com referência à memória e às questões raciais e sociais. Para romper com o paradigma de uma fotografia convencional, Eustáquio Neves parte de uma “expansão da experiência do visível, não acredita apenas no registro da câmera fotográfica e produz uma imagem permeada por outras imagens que ampliam significativamente nossa percepção” (FERNANDES JR, 2005, s.p.).

Cris Bierrenbach é uma artista fotógrafa que desenvolve um trabalho importante na construção de uma linguagem pessoal, experimentando com os processos alternativos de fotografia do século XIX. Bierrenbach explora ao máximo as questões técnicas da fotografia. Sobre seu trabalho, Miguel Chaia comenta que “constituem-se em comentários sobre as possibilidades da fotografia e resultam do aprendizado e controle das técnicas artesanais do século XIX, dos recursos analógicos do século passado e do digital do tempo presente” (CHAIA, 2005, s.p.). Um ponto que faz a fotógrafa ser referência para esta pesquisa é a questão da linha como eixo de sua exploração estética, conduzindo respostas diferentes para cada trabalho que vai surgindo, ou se desdobrando. Em *The Lines of My Life*, de 1994, elas aparecem como marcas do tempo.

Logo depois de reveladas as primeiras imagens em azul, durante o processo criativo com o cianótipo, experimentei fazer viragens e tonalizar as imagens, utilizando café, água oxigenada, chá, amônia e, por último testei a erva-mate. A cada imagem materializada, nestas experimentações começava a percebê-las de uma outra forma.

O gesto repetido do fazer, proporcionado por esse processo, faz com que se tenha um tempo maior com a imagem. Para Flusser (2002), toda a imagem técnica devia ser simultaneamente conhecimento, vivência e modelo de comportamento, indicando a necessidade de olhar demoradamente para cada imagem, vaguear nela, como comenta Flusser, de modo que “o antes se torna depois e o depois se torna antes. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (FLUSSER, 2002, p. 8).

E foi ao olhar muitas vezes para uma das imagens, no processo com o cianótipo

que percebi que da próxima vez que fosse fotografar as figueiras, seria de ângulo mais fechado. Percebo que para fotografar as figueiras de mais de perto é necessário tempo, um tempo de espera, um diálogo com a matéria. Para ela me presentificar, precisa voltar em mim como sensação, e preciso sentir o tempo dela por suas marcas. Chegando mais perto das figueiras, depois de diversas sessões de fotografia notei a impermanência em cada partícula de sua casca, que se modifica lentamente.

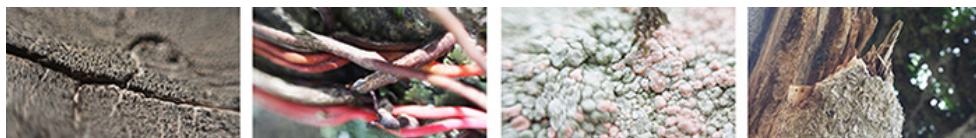


Figura 3. Imagens dos ângulos fechados das figueiras do Laranjal/RS, 2017. Foto: Daniela Pinheiro.

3 | AREIAS DO TEMPO

O olhar e o pensamento, em *Areias do Tempo* se transformaram. Fui percebendo, no decorrer do processo da pesquisa que talvez não precisasse mais me apropriar das imagens de arquivos de família e nem dos jornais do século XIX de Pelotas/RS para compor com as imagens das figueiras. Durante o processo da dissertação, fui notando que a passagem do tempo pode ser entendida como movimento, como duração, e as marcas, as “cicatrizações” do processo criativo nas imagens poderiam por si só transmitir todo esse movimento, essa mutação.

Segundo Bergson (2006), uma vez que o passado se conserva em si, enquanto o presente sempre passa, é todo o nosso passado que coexiste com o nosso presente. Coexistimos com a duração em consonância com as coisas que nos rodeiam. As coisas e os seres só duram porque se modificam para continuar durando. A duração para Bergson (2006) é o que há de mais íntimo em cada coisa, e é preciso conceber o mundo a partir da coexistência de diferentes durações. Para Bergson (2006), o ser é alteração e mudança, nada é fixo e inalterado; para *Areias do tempo* também não é. A própria vida é duração se diferenciando.

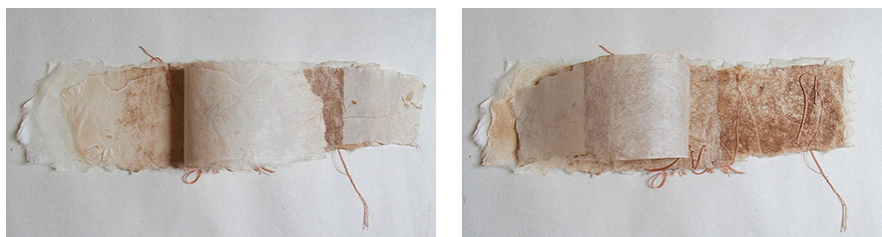


Figura 4. Sobreposições de camadas com costuras. Fotografia: Daniela Pinheiro.

Começo assim, a experimentar com os pedaços de imagens capturadas de figueiras diversas, para montar um “corpo-árvore-figueira”, onde as marcas e as fissuras de todo o processo estão ali, na superfície da imagem. Uma figueira de memórias intemporais. Um labirinto sem começo nem fim, sem centro e periferia, uma estrutura de passagem feita de atalhos e desvios e encontros imprevistos. Linhas de fuga, sobreposições e costuras, que permitem “explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões” (DELEUZE, GUATARRI, 1995, p. 24).

Com as imagens das fotografias de figueiras diferentes de ângulos fechados, retomo novamente a experimentação: volto ao computador, revisito as imagens, no software de edição Photoshop retiro alguns elementos que não me interessam. Quanto ao suporte, experimentei primeiramente, com o papel de aquarela, mas ele me incomodava, pois era estático, duro. Sentia que precisava de algo orgânico, maleável. Assim veio a ideia de trabalhar com o papel japonês. Foi um encontro. Depois de várias experimentações, tinha encontrado o suporte que iria direcionar a minha criação daí em diante. Com o papel japonês, abriu-se a possibilidade de moldar a matéria como a “argila no momento em que é pressionada no molde, realidade deformável, isto é, realidade que não tem uma forma definida, mas todas as formas indefinidamente, dinamicamente” (SIMONDON apud PELBART, 2010, p. 48).

Ao olhar as duas imagens de diferentes figueiras, percebo a multiplicidade de significados que uma imagem pode assumir mediante a sua relação de encadeamento e justaposição com as outras imagens; duas, três, quatro..., trinta imagens, umas com as outras, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 17).



Figura 5. Areias do Tempo, 2019. Fotografia: Daniela Pinheiro.

Sobreposições, recortes, costuras, diferentes fragmentos este é o conjunto de operações que, somadas em uma única imagem, buscam romper a uniformidade da superfície: “Deste modo, cada foto perde seu caráter indicial e passa a ser um detalhe do conjunto, um elemento estrutural essencial de um todo que é parte e é também todo” (ADES, 2002, p. 153 -154).

Camadas vistas como movimentos, erros, desacertos, ressignificando a imagem a cada interferência nela; pode-se dizer que o tempo e a duração em *Areias do tempo* se dilatam na produção e construção das imagens. Deslocamentos, sinais, linhas indo e vindo. Um tempo de trânsito, não linear, um tempo para percorrer. Um tempo intermediário entre o que está por vir, o que passou e sucede agora: é como se dá a construção da imagem fotográfica, em *Areias do Tempo*.

O tempo alongado proporcionado pela artesanania de impressão da cianotipia abre-se à constante impermanência da matéria, nas diferentes durações dos tempos na imagem. *Areias do tempo* não para de mudar, atualizar-se. Ao costurar uma imagem sobre uma outra que já estava feita, cada imagem vai sendo marcada pela outra, toda experiência com a matéria é mostrada, constituindo o percurso do ato de criação, o registro da história daquela imagem. Um tempo não cronológico onde não se sabe onde começa e termina a obra.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mutações que acompanham o olhar, o pensamento, a escrita. Intervenções, recortes, inclusão, exclusão, sobreposição, desvios, ramificações: novas imagens surgem, a cada experimentação com o cianótipo; e a medida que resistem, entram em processo de constituição de uma nova ordem do sensível.

Esse outro tempo com a matéria fotográfica é proporcionado pela criação, junto ao processo fotográfico artesanal, cianótipo. Através desse processo, percebo o intervalo, o silêncio, a pausa, em cada etapa da criação. A prática com o cianótipo, seja pelo longo tempo necessário para o preparo dos materiais, ou por sua conexão com um modo de fazer mais desacelerado, já diz sobre a relação que este tipo de artesanania de impressão tem com o tempo: um tempo não cronológico, em que passado, presente e futuro coexistem. Um movimento de atualização do passado no presente que desestabiliza a linearidade do tempo.

Dentro dos cânones e dos paradigmas da imagem fotográfica está a fixação de uma fração do tempo, concebido como algo fixo e estático, mas é possível ampliar o entendimento da fotografia como imagem - duração em constante transformação. *Areias do tempo* é um exemplo disso, os pedaços das imagens das figueiras podem ir se transformando com o tempo. A obra está aberta para, a qualquer momento, receber mais uma imagem, mais uma cicatrização com a linha.

Dessa forma, o processo criativo com o cianótipo é fundamental para as reflexões apresentadas nesta pesquisa e seus desdobramentos, compreendendo a fotografia não só como resultado de uma técnica, mas também como construção e transformação de um pensamento.

REFERÊNCIAS

ADES, D. **Fotomontage**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PINHEIRO, Daniela. **Areias do tempo**: uma confidência do processo criativo e poético com a matéria fotográfica no cianótipo. 2018. 95 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Número da edição. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BRÄCHER, Andréa. **Kenji Ota**: um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos. **Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, p. 50-54, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHAIA, Miguel. Arte nua e crua. In: BIERRENBACH, Cris. **Fotoportátil 2**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Auréio Guerra e Célia Pinto Costta. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FERNANDES JR., Rubens. Anatomia do Fragmento de Rubens. In: NEVES, Eustáquio. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Processos de criação na fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, n. 16, p.10-19, set. 2006. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 20 set. 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante**. São Paulo: Senac, 1997.

MÜLLER-POHLE, Andréas. Information Strategies. **European photography**, *Photography: Today/Tomorrow*, v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985. Disponível em: <<http://www.muellerpohle.net/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. ver. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Trad. Iraci D. Poleti, Regina Salgado Campos. São Paulo: Senac, 2010.

VITÓRIAS E DERROTAS: ANITA MALFATTI NA HISTÓRIA DO MODERNISMO PAULISTA

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 21/03/2021

Eliane Honorata da Silva

Prefeitura de João Pessoa

João Pessoa – PB

<http://lattes.cnpq.br/1240683272654497>

RESUMO: O estudo *Vitórias e Derrotas: Anita Malfatti na história do modernismo Paulista*, por meio de pesquisa bibliográfica, abordou a dissertação *Fantasmas do Modernismo Paulista* (2018), defendida no curso de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O objetivo deste estudo foi demonstrar como as abordagens históricas dos jovens modernistas possibilitaram ofuscamento da obra de Malfatti produzida entre 1915-1916, dificultando a valorização de sua contribuição estética ao desenvolvimento do Modernismo Paulista depois de 1922. A pesquisa foi ancorada teoricamente nas obras *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013a) e *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), de Georges Didi-Huberman. A partir das análises das obras de Anita Malfatti, de Tarsila do Amaral e de Van Gogh, demonstrou-se que o uso do método de composição *Sobrevivência Inversa*, que inverte o sentido diagonal da composição, permitiu à Anita realizar interpretações da obra de Vincent nos anos de 1915-1916. Demonstrou-se também que na segunda metade de 1922, Anita Malfatti foi

a professora modernista de Tarsila, que voltava de estudos acadêmicos em Paris. Demonstrou-se ainda que em 1923 Tarsila realizou interpretações da obra de Anita, entre elas o *Retrato Azul*, derivado da *Sobrevivência Inversa* de *O homem amarelo* de Malfatti. Por último demonstrou-se que em 1924, segundo Chiarelli (1995), Mário de Andrade iniciou a história do modernismo paulista. Contudo, não conseguiu interpretar a obra de Malfatti e a descartou como acadêmica, elegendo a obra de Tarsila como símbolo do modernismo defendido na *Semana de Arte Moderna de 1922*, o que confundiu a compreensão de que os conhecimentos e as técnicas artísticas de Anita Malfatti foram fundamentais para o desenvolvimento da pintura modernista paulista depois de 1922.

PALAVRAS-CHAVE: Anita Malfatti. Pintura Modernista. Tarsila do Amaral.

WINS AND DEFEATS: ANITA MALFATTI IN THE HISTORY OF PAULIST MODERNISM

ABSTRACT: The study *Victories and Defeats: Anita Malfatti in the history of Paulista modernism*, addressed the thesis *Fantasmas do Brazilian Modernismo* (2018), defended in the Master's course in Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro by Eliane Honorata da Silva. The aim of this study was to demonstrate how the historical approaches of young modernists made it possible to overshadow Malfatti's work produced between 1915-1916, making it difficult to appreciate his aesthetic contribution to the development of Modernism in São Paulo after 1922. The research was theoretically anchored

in the works *Diante da Imagem: a question put to for the purpose of a history of art* (2013a) and *Diante do Tempo: history of art and anachronism of images* (2015)), by Georges Didi-Huberman. From the analysis of the works of Anita Malfatti, Tarsila do Amaral and Van Gogh, it was demonstrated that the use of the Inverse Survival composition method, which inverts the diagonal sense of the composition, allowed Anita to perform interpretations of Vincent's work in the years 1915-1916. It was also shown that in the second half of 1922, Anita Malfatti was Tarsila's modernist teacher, who was returning from academic studies in Paris. It was also shown that in 1923 Tarsila performed interpretations of Anita's work, including the Blue Portrait, derived from the Inverse Survival of *The Yellow Man* by Malfatti. Finally, it was demonstrated that in 1924, according to Chiarelli (1995), Mário de Andrade started the history of São Paulo modernism. However, he was unable to interpret Malfatti's work and discarded it as academic, choosing Tarsila's work as a symbol of modernism defended at the Modern Art Week of 1922, which confused the understanding that Anita Malfatti's artistic knowledge and techniques were fundamental for the development of modernist painting in São Paulo after 1922.

KEYWORDS: Anita Malfatti. Modernist Painting. Tarsila do Amaral.

1 | INTRODUÇÃO

No ano de 1924, segundo Tadeu Chiarelli (1995), Mário de Andrade iniciou a historiografia do modernismo¹ paulista, partindo de uma visão idealista, que estabelecia que a *Semana de Arte Moderna de 1922*, foi o marco no desenvolvimento do modernismo no Brasil, portanto, colocou os idealizadores como heróis que lutaram contra forças negativas que defendiam a estética convencional como norma para a produção moderna de arte brasileira.

Entretanto, um grande problema obstava o desenvolvimento dessa narrativa espetacular, a trajetória de Anita Malfatti, que desde os anos de 1920, ao reencontrar Mário, Oswald de Andrade e conhecer Menotti Del Picchia, havia se tornado o símbolo da aventura modernista nas artes plásticas paulista, quando Mário e Menotti iniciaram o triste debate que ficou conhecido como a querela *Malfatti versus Lobato*, mesmo sem a participação dos personagens citados.

Na crônica "Uma Palestra de Arte", publicada em novembro de 1920, Del Picchia tocou pela primeira vez no caso "Malfatti versus Lobato" [...]. o autor declarou que influenciado pelo "estilo navalha" de Lobato em 1917, ficara com uma má impressão da pintura de Malfatti, [...].

Ao escrever que o artigo de Lobato foi um ataque aos "futuristas" e não à Anita – interpretação acertada –, Del Picchia abria sutilmente a possibilidade para que o autor de *Ideias* fosse à público esclarecer o mal-entendido. (CHIARELLI, 1995, p. 25, grifos do autor).

Essa crônica foi o início da tentativa de fazer Monteiro Lobato se manifestar em

¹ Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e a primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. (ARGAN, 1992, p.185).

público, aceitando o modernismo nas obras de Malfatti. Entretanto, nesses anos Lobato era um intelectual reconhecido, que já havia abandonado a prática da crítica de arte e se tornara empresário bem-sucedido, que publicava autores de todo o Brasil e os vendia em todo o território nacional e, por isso mesmo, não tinha tempo para se ocupar com as peripécias de jovens em busca de afirmação intelectual.

Muito se esforçaram os rapazes, mas Lobato não se manifestou. Então, com o reforço intelectual de Graça Aranha realizaram a *Semana de 22*, onde a principal atração das artes plásticas foi Anita Malfatti, festejada como precursora da arte modernista na cidade paulista.

Contudo, depois de realizada a *Semana de 1922*, Mário de Andrade, para justificar as mudanças formais e temáticas na obra de Malfatti, culpou Monteiro Lobato pelo que compreendia como um *recoo* à arte acadêmica na obra da pintora, causado pela *fragilidade* moral e intelectual, que permitiu que Anita ficasse profundamente afetada pelas “palavras agressivas”, com as quais Lobato tinha se referido à sua obra na crítica *A propósito da exposição Malfatti* de 1917.

Essa versão dos fatos permanece na biografia da pintora há cem anos. Os divulgadores dessa interpretação e seus seguidores, que hoje ainda existem, se esqueceram de inúmeros detalhes que contribuem para desnothear seus esclarecimentos duvidosos. Entre esses detalhes, nesse estudo, considero um mais importante: o que se refere ao esquecimento da análise das obras de Malfatti. Pois quando em 1920, Menotti e Mário iniciaram a série de artigos, que segundo Chiarelli (1995), pretendia convencer Lobato a rever suas ideias sobre a arte modernista de referentes europeus, para incluí-lo na *Semana de 1922*, esqueceram de analisar a obra de Anita Malfatti.

Dentro desta perspectiva, por meio de pesquisa bibliográfica este estudo abordou a dissertação *Fantasma do Modernismo Paulista: sobrevivências, sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923)*, (2018), com o objetivo de demonstrar como as abordagens históricas dos jovens modernistas possibilitaram ofuscamento das obras de Malfatti produzidas entre 1915-1916 e impediram a valorização da contribuição estética de Malfatti ao desenvolvimento do Modernismo Paulista depois de 1922. Os livros *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013a) e *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), de Georges Didi-Huberman, forneceram amparo teórico ao estudo, contribuindo para esclarecer alguns caminhos teóricos seguidos pelo grupo paulista na aventura modernista.

2 | O DESCONHECIMENTO

Uma das certezas que hoje temos acerca da *Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti*, aberta em 12 de dezembro de 1917, é que na cidade de São Paulo não havia

um único crítico preparado para enfrentar as obras apresentadas pela pintora. Todos que na época tentaram escrever sobre suas obras, se perderam em meio ao vazio que as teorias até então divulgadas no Brasil propiciavam. Mesmo Oswald de Andrade, que já havia estado em contato com o modernismo na Europa, não teve argumentos teóricos para defender as telas de Malfatti, do que qualificou como o ataque de Lobato, que também ficou desorientado diante das formas e cores apresentadas por Anita e, por isso mesmo, criticou as obras onde o caráter expressionista era mais visível, mas ao tecer julgamentos mais específicos preferiu se dirigir à obra de Abraham Soloman Baylinson, amigo da pintora, por considerar sua tela melhor realizada, no sentido do que era defendido por alguns intelectuais paulistas para a produção da arte modernista no Brasil.

Acredito que Anita ao apresentar àquela exposição em 1917, com obras tão discordantes dos conceitos artísticos comuns na sociedade paulista, esperava que os contemporâneos se comportassem com certa curiosidade, mas o que houve, superou todas as expectativas da pintora. Tanto que em certa ocasião, quando um jovem magro usando óculos de lentes grossas se pôs a gargalhar escandalosamente diante de *O homem amarelo* (1915-1916), ela se viu obrigada a interrogá-lo. Com algum esforço o rapaz se recompôs, se desculpou, se apresentou. Era Mário Sobral, que no decorrer dos anos se tornou para Malfatti o amigo Mário de Andrade, entretanto, foi responsável por muitas das incompreensões que rondam as interpretações sobre a trajetória de Malfatti.

Naquele ano de 1917, a pintura que Mário de Andrade se acostumou a apreciar, não oferecia tanta dificuldade de apreensão quanto as telas que Malfatti apresentou. Também, a espontaneidade, com que muitos reagiram à tela *O homem amarelo* e seus pares naquela exposição, foi mais um impedimento à compreensão da obra de Anita naqueles primeiros anos. Para Mário foi desastrosa, pois, quando em 1924, segundo Chiarelli (1995), iniciou a narração da história do modernismo paulista, esqueceu completamente da desorientação que não lhe permitiu a compreensão da obra de Malfatti, e confirmou que a crítica de Lobato foi responsável em 1917, pelo que chamou retrocesso, a ruptura visível na obra da pintora desde a segunda metade de 1916. A conclusão apressada de Mário, desde a década de 1920, vem sendo retomada por muitos estudiosos.

[...], o dito “conhecimento específico da arte” simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria *forma específica de discurso*, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto – objeto despojado do seu próprio desdobramento ou transbordamento específico. Compreender-se-á então a evidência e o tom de certeza que esse saber impõe: ele não buscava na arte senão as respostas *já dadas* por sua problemática de discurso. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 11-12, grifos do autor).

Portanto, a versão histórica de Mário que manteve a crítica infundada à Lobato, era o único jeito de conseguir justificar o que o grupo modernista chamou de *desvio* de Anita Malfatti da arte modernista. Com esse ajuste, “Malfatti não corria o risco de ser vista como uma artista modernista arrependida, mas como mártir do movimento” (CHIARELLI, 1995, p.

27). Assim, Mário, conseguiu salvar as aparências de uma história ideal.

Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza [...], de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 11, grifo do autor).

Desta forma, Mário desconsiderou a possibilidade de Anita Malfatti estar empenhada na construção de uma obra de pintura, que teria como premissa o conhecimento da arte modernista. Assim considerou que as obras produzidas no período norte-americano, não representavam fontes de conhecimento para o modernismo paulista. Em relação as obras produzidas no Brasil entre meados de 1916 e 1922, ele nem as olhou, deixando de perceber que nessas, a pintora estava empenhada no desenvolvimento de uma linguagem naturalista “de temática nacional, respaldada no arcabouço teórico e ideológico do crítico de arte Monteiro Lobato.” (SILVA, 2011, não paginado).

Mas por que Mário que não era nenhum ingênuo, agiu assim, tão deliberadamente, descartando Malfatti e iniciando o processo que a relegou ao ostracismo junto com o crítico Lobato, por cerca de seis décadas?

3 | O PHILOI, OUDEIS PHILOS?

Não era ingênuo aquele Mário! Apenas compreendeu que não podia contar a “história do Modernismo de maneira a só evidenciar seus aspectos positivos” (CHIARELLI, 1995, p. 33), tendo por modelo de pintura a obra de Malfatti, que havia destroçado ao admitir que a pintora estava voltada à uma produção convencional. Então, decidiu depois da *Semana de 22*, desautorizar Lobato enquanto crítico de arte e eternizá-lo como carrasco de Malfatti, libertando a pintora da culpa, por meio desse dispositivo.

[...] O uso espontâneo, instrumental e não criticado de certas noções filosóficas leva assim a história da arte a fabricar para si não filtros ou beberagem de esquecimento, mas *palavras mágicas*: embora conceitualmente pouco rigorosas, elas serão eficazes para *resolver* tudo, isto é, dissolver, suprimir o universo das indagações a fim de lançar à frente, com um otimismo às vezes tirânico, um batalhão de respostas. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 14, grifos do autor).

Respostas, para muitos, válidas até hoje. Contudo, ainda em 1922, na segunda metade, Tarsila acadêmica voltou da Europa e por intermédio de Malfatti passou a

2 Foi em 1985, que Marta Rossetti Batista publicou *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*, revendo muitos equívocos divulgados pelas obras dos escritores modernistas ligados à *Semana de 22*.

3 ó amigos, não há amigos”, atribuído pela tradição à Aristóteles, segundo Agamben (2015, p. 2).

frequentar o grupo modernista. Mário desde que pousou os olhos na bela e rica morena, desejou mandar-lhe todas as flores do mundo e a elegeu sua musa.

Tarsila era amiga de Anita Malfatti desde 1918, quando aprendia a desenhar nas aulas de Pedro Alexandrino, nas quais Anita se matriculou para pintar. Nessa estada de 1922 em São Paulo, Anita Malfatti passou a orientar a acadêmica em aulas de pintura modernista, pois naquele grupo de artistas modernistas, que tomou a responsabilidade de doutrinar Tarsila em arte modernista, a única pessoa que poderia ensinar-lhe a pintura modernista, era Anita Malfatti, como pode-se constatar na figura 1.



Figura 1. Da esquerda para direita: Túlio Mugnaini. *Moça com Chapéu Verde*, 1922, óleo s/tela. Tarsila. *Chapéu Azul*, 1922, óleo s/tela. Anita Malfatti. *Mário de Andrade II*, 1922, pastel s/papel. Tarsila. *Mário de Andrade*, 1922, pastel s/papel.

Observando as imagens da esquerda para a direita, vê-se *Moça com Chapéu Verde*⁴ de Túlio Mugnaini (1922), depois *Chapéu Azul* de Tarsila, também de 1922, obras de caráter acadêmico, criadas pelos dois artistas, que no início da década de 1920 estavam em Paris e estudaram na *Academia Julian*.

As duas imagens que seguem são da segunda metade de 1922, quando Tarsila estava em São Paulo. A segunda obra da esquerda é de Anita Malfatti, em pastel seco, composta com cores contrastantes, primárias, secundárias e terciárias. A outra imagem, é também um retrato de Mário, que representa a *Sobrevivência Inversa*⁴ da obra de Anita Malfatti, pois Tarsila aprendendo a pintura modernista utilizou também o pastel seco, uma técnica ao gosto de Malfatti, que até esse momento Tarsila não havia usado e, depois, jamais usou.

4 Constatando, que o dispositivo utilizado por Malfatti foi o diferencial técnico que possibilitou o sucesso de suas obras modernistas e que nele aparece o esquema formal da inversão observado por Didi-Huberman (2013b) nas análises das sobrevivências do *pathosformel* da antiguidade por Warburg, denominaremos *Sobrevivência Inversa*, ao dispositivo utilizado pela pintora no período de 1915/16, que muito embora, se assemelhe à citação usada na arte acadêmica e no modernismo; à imagem de segunda geração e à apropriação, técnicas comuns à arte contemporânea, destas e daquela se distancia por não evidenciar a fonte original. (HONORATA DA SILVA, 2018, p. 34, inédito).

[...], foram construídas por meio de memórias das sobrevivências⁵, que compoem montagens de tempos heterogêneos gerando anacronismos⁶, que são revelados pela estranheza dos sintomas⁷ contidos nos não saberes relacionados ao pathos de obras do passado. Portanto, as paulistas não estavam inventando novidades, apenas procederam como muitos produtores de artes visuais do passado, por exemplo, segundo Didi-Huberman (2015), o artista medieval Fra Angélico. (HONORATA DA SILVA, 2018, p. 27).

Observando os dois retratos de Mário percebe-se que Amaral (1922) baseada na obra da mestra Malfatti (1922), inverteu o sentido diagonal da composição, mudando a pose do poeta, ao virá-lo para o lado direito, oposto ao que Anita escolheu. As cores que Tarsila usou são as mesmas usadas por Anita. Os motivos geométricos comuns nos fundos de retratos de Anita, agora estão no fundo da obra de Tarsila, criando certa confusão visual, que reforça seu *status* de aprendiz.

Após o curto período de aprendizado modernista Tarsila retornou a Paris, em busca de professores que a ajudariam a definir um que estilo modernista. Em 1924 voltou a São Paulo e deixou Mário encantado com as obras produzidas por ela no exterior.

[...]. Quem me surpreendeu inteiramente foi Tarsila. Que progresso, para tão pouco tempo! Puxa! Estou entusiasmado. Ainda não vi os quadros dela, [...]. Mas vi os estudos e magníficos desenhos. [...]. Aquela Tarsila curiosa de coisas novas, mas indecisa [...], desapareceu. Encontrei uma instrução desenvolvida, arregimentada e rica. (ANDRADE, 1924, não paginado).

Estava plenamente conquistado o Mário, pois Tarsila, a bela, tornou-se também uma pintora modernista, digna de todas as homenagens intelectuais.

Foi em 1924, que Mário iniciou a narração dos fatos heroicos da *Semana de 22* e as obras que Tarsila produziu em Paris a partir de 1923, são bastante emblemáticas em relação à virada teórica na abordagem do historiador Mário, que se valendo do antigo dispositivo usado contra Lobato, transformou Anita em estopim, algo que se desgasta ao provocar um acontecimento, que no caso foi a conscientização do grupo de escritores paulistas sobre a arte modernista, e mais nada, já que depois havia se tornado uma acadêmica. Portanto, por não ter compreendido as obras que Anita Malfatti produziu em 1915-1916, Mário não podia compreender a dimensão que suas decisões acarretariam para a história do modernismo paulista.

5 [...] “sobrevivência” (*Nachleben*) que tenta fazer justiça à complexa temporalidade das imagens: longas durações e “fissuras de tempo”, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 51/52, grifo do autor).

6 “No exemplo único do afresco pintado de Fra Angélico, três tempos ao menos - três tempos heterogêneos, logo, anacrônicos uns aos outros - são tecidos de modo notável. [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22, nota 13). “O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

7 “O que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos? Se a imagem é um sintoma - no sentido crítico e não clínico do termo -, se a imagem é um mal-estar na representação, é porque ela indica um futuro da representação, um futuro que ainda não sabemos ler, nem mesmo descrever. A noção de imagem reata, nesse sentido, com um “antigo poder profético” que libera o “real futuro” na “dissolução da realidade convencional”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.169, grifos do autor).

[...]. A história da arte no sentido subjetivo é com muita frequência ignorada pela disciplina objetiva, embora a preceda e a condicione. Goya, Manet e Picasso *interpretaram As Meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 52, grifos do autor).

Quando Anita ensinou pintura modernista à Tarsila em 1922, vimos que Tarsila usou o esquema da inversão em seu aprendizado, compreendendo o processo de produção modernista de Malfatti nos Estados Unidos da América (EUA).



Figura 2. Da esquerda para direita. Anita Malfatti. *A boba*, 1916-1917, óleo s/tela. Anita Malfatti. *A mulher de cabelos verdes*, 1916-1917, óleo s/tela. Vincent. *La Berceuse (Augustine Roulin)*, 1889, óleo s/tela.

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua *memória*, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo”. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26, grifos do autor).

Portanto, pode-se ver nas imagens da figura 2, que os retratos pintados por Malfatti nos EUA, representam memórias das obras de Van Gogh, que interpretaram a obra do pintor por meio de Sobrevivências Inversas. Mas para os que não acreditam no que veem, percebam na obra do holandês, a última imagem da esquerda para a direita, que a cadeira colorida abraça a *La Berceuse*, sua mão direita encobre a esquerda e a linha interrupta do contorno, marca o ritmo e as distorções da imagem. Ainda o olhar, que permanece nos limites da tela, determina que a personagem está voltada para suas preocupações.

A mulher de cabelos verdes está preocupada com suas possíveis aflições. E pode-se ver que tanto na primeira imagem, quanto na segunda, as mulheres de Anita estão

sentadas em cadeiras coloridas que as abraçam... a linha do contorno sem continuidade, marca o ritmo e acentua as distorções das imagens. Anita escondeu as mãos de *A boba* e *A mulher de cabelos verdes* está cobrindo a esquerda com a direita, assim, as duas foram retratadas à maneira de Vincent.



Figura 3. Da esquerda para a direita. Vincent. *Retrato do Dr. Gachet*, óleo s/tela, 1890. Anita Malfatti. *O homem amarelo*, 1916-1917, óleo s/tela. Tarsila. *O Homem Azul*, 1923, óleo s/tela.

Mesmo que Anita não tenha explicitado à Tarsila a manipulação da memória acerca da obra de Vincent, a filha de fazendeiros que estudou em internato católico era perspicaz, a partir do aprendizado compreendeu as obras de Malfatti e, acredito, também quis ter uma relação com as obras de Vincent, mesmo que para isso sacrificasse a amizade com Anita.

Os retratos da figura três, são exemplos emblemático dos ensinamentos de Anita à Tarsila e, como acredito, se eles causaram a separação das duas amigas, foi porque elas e a época não poderiam entender essas obras como interpretações, pois a exigência de originalidade inerente ao modernismo e a negação do sistema de arte acadêmica, obrigava os artistas brasileiros à dissimulação, pois se revelassem suas interpretações poderiam sofrer julgamentos quanto ao plágio, como aconteceu com Tarsila em relação à obra *Costureiras* (1936-1950), Sobrevivência Inversa do mural *Sweatshop* (1935) do pintor norte-americano George Biddle.

As análises dessas obras demonstram que a influência de Anita Malfatti no desenvolvimento do modernismo se estendeu além de 1922, quando era considerada a principal pintora modernista em São Paulo. Entretanto, as interpretações do grupo modernista, retomadas por cerca de dez décadas, dificultam essa compreensão.

4 | CONCLUSÕES

As conclusões da dissertação *Fantasma do Modernismo Paulista: sobrevivências*,

sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923) asseveram que Anita Malfatti, que foi a principal atração das artes plásticas na *Semana de 22*, devido ao fato de Mário de Andrade não conseguir compreender sua obra, foi tratada pela história da pintura modernista paulista como uma pessoa fragilizada, que covardemente desistiu dos objetivos.

Tarsila do Amaral, iniciou os estudos de pintura modernista na segunda metade de 1922 com Anita Malfatti e, em 1923, estudou com professores franceses desenvolvendo um estilo modernista que simplificava as formas, que foi privilegiado por Mário que em 1924, segundo Chiarelli (1995), iniciou a história do modernismo paulista. Nessa época, Mário ao ver as obras de Tarsila, as considerou mais fáceis de abordar que as de Malfatti, que não compreendia. Então declarou que a principal contribuição de Anita Malfatti ao desenvolvimento da arte modernista paulista, foi o despertar das consciências artísticas para o Modernismo, pois depois de 1917 retrocedeu à técnica acadêmica.

Simbolicamente, a permanência de Malfatti na arte acadêmica, representou sua morte intelectual para a arte modernista, permitindo a promoção de Tarsila à posição, desocupada, de precursora da pintura modernista defendida pela *Semana de 1922*.

A manipulação do dispositivo, que antes servira para inocentar Anita, transformou-a na coitadinha, que diante da exuberância intelectual e física de Amaral, passou a representar ao lado de Lobato o passado da pintura paulista e, por isso mesmo, não teve espaço na nova e empolgante fase da pintura modernista em São Paulo depois de 1922, dominada na historiografia de Mário de Andrade, pela exuberância de Tarsila do Amaral.

No decorrer de cem anos, muitos estudiosos retomaram as opiniões de Mário, o que dificultou a interpretação da trajetória de Malfatti e impediu a compreensão da contribuição de suas obras ao desenvolvimento da pintura modernista paulista.

Contudo o principal mérito deste estudo, já que ele demonstra que há incompreensões na história do Modernismo Paulista, é estimular outros pesquisadores a abordarem essa fase importante de nossa história da arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Amigo**. Tradução Marcus Vinicius Oliveira. *Civilistica.com*. Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, jul-dez./2012, pp. 1-7. Disponível em: <http://civilistica.com/wp-content/uploads/2015/02/Agamben-civilistica.com-a.1.n.2.2012.pdf>. Acesso em: 30 mar. de 2017.

ANDRADE, Mário. **[Correspondência]**. Destinatário: Anita Malfatti. São Paulo, 03 jan. 1924. 1 carta. Autografado.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no Tempo e no Espaço**: São Paulo: IBM, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo; Edusp, 1995.

DIDI-HUBERMAM, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2013a.

_____. **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

HONORATA DA SILVA, Eliane. **Fantasmas do Modernismo Paulista: sobrevivências, sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018, inédito.

SILVA, Eliane Honorata da. **O Capítulo Esquecido: a obra de Anita Malfatti e a crítica de arte militante de Monteiro Lobato (1916-1918)**. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7., 2011, Salvador. *Anais [...]*. Salvador, UFBA, 2011. Não paginado. (CD-ROM).

CAPÍTULO 10

TUNGA: SENTIDO DE UMA POÉTICA

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 05/03/2021

Wellington Cesário

UFS - São Cristóvão/SE

<http://lattes.cnpq.br/5516500370064721>

RESUMO: Este texto refere-se à poética de Tunga e trata, principalmente, das associações que o artista formula e que são fundamentais na compreensão de sua arte. Por meio da análise de determinadas obras, busca-se aqui deixar vir à luz o modo como Tunga articula seu jogo poético, como constitui sua imagética. Suas proposições híbridas e, por vezes, abertas à experimentação revelam uma verdadeira engrenagem de nexos dirigidos ao campo psíquico do espectador. Compreendemos, enfim, que sua arte tem como tema primordial a questão do desejo e visa expor sua conectividade com a natureza e a vida.

PALAVRAS-CHAVE: Tunga; arte híbrida; desejo; arte contemporânea.

TUNGA: SENSE OF A POETICS

ABSTRACT: This text refers to Tunga's poetics and deals mainly with the associations he formulates and which are fundamental in understanding his art. Through the analysis of certain works, the aim here is to show how the artist articulates his poetic game, how he constitutes his imagery. His hybrid propositions,

sometimes open to experimentation, reveal a true gear of nexuses directed to the psychic field of the spectator. Finally, we understand that his art is based on the question of desire and aims to expose his connectivity with nature and life.

KEYWORDS: Tunga; hybrid art; desire; contemporary art.

A arte do pernambucano Tunga caracteriza-se como híbrida e assim extrapola as fronteiras entre diversas práticas artísticas como a *performance*, o desenho, a escultura, pintura e a instauração¹. Ele inclui também em seu jogo poético uma peculiar produção textual que, efetivamente, influi na análise e compreensão de sua arte. Este texto trata então das artimanhas do artista nessa constituição imagética – obra aberta à experimentação, mas por vezes de sentido misterioso. Seu vocabulário plástico, embora recorrente, é variado e nele inclui sinos, cobre, pelos, pentes, dentes, correntes, agulhas, ímãs, alfinetes, dedais, tranças e ossos humanos, entre outros elementos. Todos esses dados concorrem então para formar um jogo de relações, cujo sentido aqui questionamos. Visa-se, portanto, mediante a análise de algumas obras, entre elas *Tesouros Besouros*, *Vênus*, *True Rouge*, *Chicletes (Vênus)*, expor os nexos que dão sentido a essa produção plástica, finda em 2016, com a morte do artista, mas que

¹ Este conceito de instauração utilizado por Tunga é de Lygia Clark. Ver RJEILLE, Isabella. Tunga: corpo em obras. São Paulo: Masp, 2017, p. 35.

permanece aberta à interpretação.



Figura 1. Tunga. *Vênus*. 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm.

Foto do autor.

Algo interessante com relação à obra de Tunga é que a análise de sua produção pode partir de qualquer elemento ou ponto de seu desenvolvimento, uma vez que os nexos e associações estabelecidos parecem não ter fim. O jogo de afinidades próprio desta poética se vale então do encadeamento dos elementos pertencentes a seu vocabulário plástico. Desse modo, podemos fazer uma relação entre o texto que narra a constituição da obra *Tesouros Besouros*, de 1992, e *Vênus* (Figura 1), de 1976. Destaca-se aqui a importância da questão do odor na obra de Tunga. Em *Vênus* aparece uma pequena mosca (Figura 2), que nem todos percebem, mas que podemos referenciar ao cheiro como vetor de atração e, no limite, aos odores próprios de uma relação sexual, que se depreende a partir dessa proposição. A ideia de Tunga é atingir o campo psíquico do espectador, mesmo que, às vezes, este se sinta à deriva e não complemente absolutamente o nexo de sentido da obra. De alguma forma, contudo, ele o toca e incide sua lógica sobre a questão do desejo, sobre o erotismo e sua ligação primordial com a vida.



Figura 2. Tunga. *Vênus* (detalhe). 1976. Borracha, corrente de ferro, energia elétrica, 150x240x192 cm.

Foto do autor.

Em *Tesouro Besouros* Tunga relata sua experiência com uma determinada espécie de besouro, numa viagem realizada na Amazônia, para Manaus e Belém, no intuito de compor um mostruário de aromas e perfumes locais². Se a história contada é verdadeira, não sabemos, mas temos de considerá-la e lembramos que a ficção é algo próprio do trabalho de artistas. Tunga³ frisa que a coleta desses besouros, também conhecidos como rola-bostas, teria o objetivo de reservá-los para que os insetos o acompanhassem em seu túmulo. O artista seria então o alimento desta espécie necrófila. Para a cultura do coleóptero utilizou um balde na forma de dedal e seu próprio excremento e sua urina, além de alojá-los num espaço com raízes de que dispunha em seu mostruário. O relato⁴ é curioso, pois, após esse período em Manaus, ele ainda se dirige a Belém, onde é acometido de malária, com febre intensa, carregada de delírios em que o besouro se fazia presente. No retorno a Manaus, a surpresa. Em seu quarto percebe, inicialmente, os odores que o atraem para sua cultura de besouros e, ali, a obra feita por eles: três esferas que se aproximam. Por fim o artista mata os besouros, com uma seringa contendo clorofórmio, e constrói a proposição *Tesouros Besouros*. Tunga se vale, portanto, dessa constituição imagética para provocar o espectador, para tocar seu desejo e nos fazer refletir sobre a própria vida e a natureza que a fundamenta. A atração pelas fragrâncias, pelo cheiro, relatada em *Tesouro Besouros* é,

2 TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997. p. 90.

3 *Ibidem*, p. 90

4 *Ibidem*, p. 91.

portanto, de igual ordem e tem a mesma força reflexiva que *Vênus* nos provoca em relação à sexualidade. O cheiro tem força erótica, provoca o desejo, e o erotismo fundamenta a vida.



Figura 3. Tunga. *True Rouge*. Tinta vermelha, feltro, redes, vidro, bola de sinuca, esponjas do mar, madeira, escovas limpa-garrafa, 1315x750x450.

Foto do autor.

Uma das mais belas proposições de Tunga é *True Rouge* (Figura 3), que pode ser apresentada de dois modos: como instalação, como está exposta no Instituto Inhotim, em Brumadinho, no estado de Minas Gerais, ou como instauração, quando exibida associada a alguma *performance*. O que primeiro se percebe ao vê-la é a intensidade do vermelho, que parece ser seu principal elemento. Sim, a cor, em elevada nota e provocante. Ali um jogo erótico se insinua. Em seu modo instauração, contudo, essa proposição ganha um caráter mais experimental. Numa instauração realizada também em Inhotim, em 2004, o artista contou com a colaboração da coreógrafa Lia Rodrigues, dirigindo participantes, que se apresentaram nus. Em questão, uma reflexão crítica sobre o desejo e seus limites no meio social. O vaivém dos corpos, em movimentos expressivos, acompanha o frescor instigante da cor. Assim, nesse jogo experimental de liberdade, é mesmo o desejo que se evidencia. O público, diante dessa experiência, verifica a força do erotismo e, quem sabe?, seu limite em relação às convenções estabelecidas.

O jovem Tunga expõe toda a potência de sua poética já nos primeiros anos de sua produção. É interessante perceber como conecta os elementos e interliga suas obras. Por exemplo, a proposição *Chicletes (Vênus)*, do período final da década de 1970, nos chama atenção inicialmente pelo título, em razão de sua referência à obra *Vênus* já comentada.

De antemão, a sugestão de mastigação da goma já nos revela a ideia de excitação, pois sua ação resulta de fato em produção de energia. Mas ao trabalhar na goma de mascar, uma febre junto ao público infantil e juvenil, ele repete a forma dentilhada também presente em *Vênus*. É difícil não se fixar na imagem dessa referência a um objeto cortante, tal qual uma lâmina. Assim, a ideia de cortar e sangrar pode ser aqui pensada como algo que se relaciona à eclosão da sexualidade, própria do período da adolescência. Ao jovem, seu anúncio é o crescimento dos pelos, por isso a referência à lâmina. Com relação à jovem, porém, nos vem à mente a questão da natural propensão à fertilidade, ou seja, da menarca, do sangramento. Importante também é lembrar a boca, que molda o chiclete e é parte constituinte do jogo erótico, cuja energia ativa favorece a junção de dois seres para trazer outros ao mundo. Podemos então dizer que os elos se estabelecem, e a reflexão sobre o desejo se ativa diante das obras do artista. A proposta de Tunga é crítica e não se pode deixar de pensar que seu gesto, ainda que no limite da intuição, não seja calculado, pois é essa engrenagem de associações no campo simbólico que o anima.

O jogo proposto por Tunga se vale então desses nexos, da adesão de elementos e do encaixe de partes de corpos. Na série de litografias intitulada *A cada doze dias e uma carta*, de 2005, isso se revela de modo bem determinado. São trabalhos em que aparecem relações sexuais explícitas, associações entre dedos e dentes ou suas conexões. Nessas imagens, dentes substituem pênis ou aparecem no lugar de cabeças, e o osso fêmur faz também a vez da genitália masculina. Tais litografias trazem, assim, ligações formais bastante variadas, que nos revelam o magnetismo erótico entre corpos e a correspondente acomodação entre partes e órgãos.

Os nexos que Tunga explora em sua arte referem-se também a histórias extraordinárias e ligações entre tempos diferentes. Em sua proposição *Teresa*, de 1999 vê-se a relação com a santa do mesmo nome e São João da Cruz. Curiosamente *teresa* é gíria para uma corda feita de cobertores, lençóis ou quaisquer outros tecidos, para ser usada como instrumento de fuga por presidiários. Sua origem está na história da prisão de São João da Cruz, sob acusação de reformismo ascético, feita por sua própria irmandade. No cárcere, na Espanha, ele tem uma visão de santa Teresa, que o instrui a fazer em sua cela, utilizando suas roupas de cama, uma corda pela qual dali escapar. Ele segue as diretrizes e se põe em fuga, chegando ao convento de santa Teresa, onde se esconde. Desde então, criou-se a crença, entre os presidiários da Espanha, do chamamento espiritual da santa para auxiliar na fuga e do nome *teresa* para este tipo de amarra na confecção de cordas.

A partir da proposição *Teresa*, é também interessante pensar na relação entre esse tipo de amarração que liberta e as amarras e correntes que podem nos prender fisicamente e até mesmo nas interdições sociais que persistem em nosso meio. Essa questão torna-se evidente na instauração *Resgate*, que teve lugar na inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, em 2001. Para esta proposição, o artista incluiu obras que já havia realizado, como *Lúcido Nigredo* e *Há sopa*, além de *Teresa*, que ganha destaque quando

o músico e poeta Arnaldo Antunes canta os versos “Teresa”, poema do próprio Tunga. Nesse evento colaborou também a coreógrafa Lia Rodrigues, que ficou responsável pela direção de mais de cem participantes. É interessante então essa associação de diversas linguagens e a abertura para o inesperado que a proposição instaura. Tunga também atua nesse jogo, pois toma da sopa ali servida e é capturado por algumas das participantes. Elas se apresentam seminuas e envolvem com maquiagem o corpo do artista, integrando-o, assim, à situação ali presente. Para o público a sensação deve ter sido de certa desordem, um jogo de contrastes também no âmbito social, pois se viam pratos de sopa, cobertores espalhados, além de pessoas seminuas, objetos metálicos, como sinos e cálices, e o brilho de peças em vidro. O evento aconteceu num espaço de arquitetura tradicional, um prédio restaurado, do século XIX, o que de certa forma induz à expectativa de certa adequação aos códigos de conduta socialmente estabelecidos. Tunga parece propor, então, diante dessa “prisão” coletiva, o resgate do sujeito das amarras que a própria sociedade cria na repressão do desejo e gozo da liberdade.

A amarração que gera a corda teresa tem certa afinidade com outra amarração, que é a trança, mais um elemento comum no trabalho de Tunga. Trata-se de algo de conhecimento ancestral, do período neolítico, da época da criação da tecelagem. Então, a partir de três mechas de cabelo temos uma forte trança. Em várias obras de Tunga aparece a lógica numérica entre três e um. O artista cria assim a razão de sua produção, suas associações e normas que estruturam sua poética. Na obra *À luz de dois mundos* ele explora de modo ainda mais determinado a questão da ancestralidade da vida e da cultura humanas. Outro elemento também gerado pela técnica de entrelaçamento e presente nessa obra é o tipiti. O objeto pertence à cultura indígena, e sua função é espremer a mandioca ralada no processo de produção do tucupi e da farinha. Nessa instalação, entretanto, Tunga o utiliza para estranhamente guardar ou, quem sabe?, espremer cabeças de reis e filósofos de tempos passados. Em verdade, a sombra da morte parece determinar o clima da obra. Nela o que inicialmente se vê é um esqueleto, que jaz sobre uma rede, mas curiosamente não tem cabeça. Entre os demais elementos que ali aparecem há ossos, pente e uma forte trança que sustenta vários crânios, sendo um deles cor de ouro. O fêmur do esqueleto também tem essa cor e chama a atenção, pois essa referência ao cobiçado metal deve dizer respeito ao interesse histórico dessa riqueza dos índios de nosso continente. Nessa espécie de sarcófago, que se constitui em aberto nessa instalação, talvez se possa ver o contraponto histórico da relação entre norte e sul, entre a Europa desenvolvida e os países do sul. Não denota, contudo, domínio de uma cultura sobre outra, pois ambas se mostram em mesmo grau de importância, e, além disso, parece haver algo de antropofágico nesse trabalho, já que o uso do tipiti pode ter, enfim, o sentido de se alimentar da cultura do outro, de sua força e conhecimento histórico.

Como se pode perceber, Tunga não delimita fronteiras entre as diversas linguagens que utiliza, e por vezes o espectador se sente à deriva diante das ficções que o artista

produz e os amplos encadeamentos de sentido que sua obra possibilita. Percebe-se, todavia, que o foco de energia que conduz sua poética é a força do desejo. Ele nos mostra então essa vinculação originária entre homem e natureza, bem como o ânimo que dirige a vida, a aventura humana. Na interessante série intitulada Quase Auroras, feita entre 2005 e 2009, essa relação primordial entre homem e natureza vem à luz. Trata-se de um conjunto de aquarelas extraordinárias, de imagens quase etéreas e figuras pouco perceptíveis. A transparência própria da aquarela se mostra então perfeitamente adequada ao tema proposto de integrar o homem ao ambiente. Nessa estranha natureza, as figuras nuas que aparecem são quase imateriais, por vezes sem cabeça; em alguns trabalhos estão acopladas a copas de árvores, em outros, a troncos bastante alongados. De todo modo, diante dessa natureza fértil, o corpo e seus fluidos interligam, enfim, o homem ao mundo.

Para essa série Tunga produziu também um catálogo e nele incluiu um folheto destacável, em que apresenta curiosa narrativa que justifica o sentido dessa produção. O artista relata o processo que o fez chegar aos resultados dessa série. Essa produção textual faz então parte da composição de seu trabalho, é assimilada à imagética que constitui sua poética. A história diz respeito a seu encantamento por uma garrafa e a uma série de atos involuntários. Ele nos diz:

Pus-me a 'decorá-la' inadvertidamente, e de modo bizarro. Um troço de cristal, fragmentos de ímã, uma correntinha, um fio de cabelo deixado ao léu e mesmo um amálgama terroso que sequer suspeito de onde tirei... compunham nela um talismã.

Um certo dia estando sentando prestes a urinar decidi como que involuntariamente a fazê-lo ali mesmo na garrafa, surpreendendo-me com o inusitado...eis que o objeto tomara ares de acabado, se configurando como uma lamparina.

[...] Não que o usasse como modelo para meus desenhos mas na contemplação dele via outras imagens como que subjacentes a ele, vapores ou sombras de naturezas totalmente diversas." (TUNGA, 2009, p. 2)

O relato do artista revela, portanto, como a questão da alquimia é tema importante em sua arte e como o uso de cristais e de fluidos corporais ganham sentido no jogo de associações que constituem seu trabalho, reiterando assim sua conectividade com a natureza e a vida. Ao compor esses nexos, Tunga atualiza seu procedimento plástico e constitui essa aura de sentido em torno de suas obras.

Determinadas obras do artista parecem mais herméticas, mas talvez devamos nos ater a algo que escorre e se esvai, aos líquidos e fluidos, odores, vapores e energia que ativam o jogo da vida que Tunga expõe. A força do desejo se mostra no registro dessas evidências que o corpo apresenta, e o trabalho de Tunga nos diz algo sobre essa energia própria do ser em sua integração ao mundo, à natureza, pois seu interesse é desvelar o sentido da aventura humana. Essa diretriz poética nos faz pensar em Bataille, para quem o homem é um ser descontínuo, mas também determinado a manter o corpo, que

é perecível.⁵ Esse autor pensa o erotismo como um estado de crise no qual, diante da morte, do inconcebível, o homem se abre para apreender o sentido de sua continuidade.⁶ O erotismo, contudo, seria ainda, segundo Bataille⁷, o ânimo que estimula a fusão entre os seres. Por fim, Bataille afirma: “O sentido último do erotismo é a morte”⁸. Vimos, sim, essa força do erotismo em toda obra de Tunga e de modo mais determinado a própria sombra da morte em *À luz de dois mundos*. Vimos também o sopro de vida que interliga homem e mundo na série Quase auroras. De todo modo, o sentido da obra de Tunga parece estar em seus processos, no fluxo de suas tentativas de fazê-lo aparecer. Assim é que lemos a obra *Da Pele*, de 1976. Feita com madeira, ferro, feltro, alfinete, cobre, termômetro e barbante, ela tem mais o aspecto de um objeto a ser decifrado, que transmite agora uma calma de outrora. Talvez se veja ainda ali, um fluxo de energia que se esvai, que nos deixa, se não seu registro, sua pista. Seu sentido parece ser antigo, e se sua matéria se corrói com o tempo é porque ela talvez tenha perdido seu terror. Pois, sim, a ideia da morte nesta obra não nos abala. Ela traz, além disso, elementos do vocabulário plástico do artista, como o cobre e alfinete, que mencionamos anteriormente. Seu processo certamente fez despender energia, e temos ali um termômetro para registrar sua temperatura. As amarrações que lhe foram feitas pelo artista tratam de preservar ao máximo sua integridade. Se esta obra é mais um lance no conjunto de sua poética, é também mais um nexu integrante de um jogo poético que nos mostra o esforço desse propositos em deixar sua arte vir à luz. Cada obra, então, seria um processo, uma tentativa de desvelar a lógica desse desejo intenso de buscar o sentido da vida. É essa ação de ânimo sob a pele, sobre o corpo, que nos permite ter acesso ao todo que compõe essa poética. Talvez possamos ver ali nosso destino humano, seu caráter efêmero, carregado de energia e, enfim, a aposta na vida.

Como se pode ver, buscou-se nesta aproximação à produção de Tunga, a partir de determinadas obras, tais como *Da Pele*, *Resgate*, *À luz de dois mundos*, as aquarelas de Quase Auroras, entre outras, expor os nexos que dão sentido à sua poética. A arte de Tunga é híbrida e aberta à experimentação. No processo de constituição de sua poética, o artista está sempre atualizando seu procedimento plástico e seu sentido. Ele não estabelece fronteiras entre as diferentes linguagens, que procura desenvolver e ainda assimila conteúdos de curiosas narrativas à sua produção plástica. Suas associações de sentido se dão a partir de elementos recorrentes que, por vezes, se apresentam como verdadeiros enigmas, razão pela qual o espectador, em determinados momentos, sente-se à deriva diante de sua constituição imagética. Verificou-se, então, que a poética de Tunga expõe o ânimo próprio do ser em sua integração ao mundo e que a força do desejo é uma diretriz predominante nesse sentido, cuja energia ativa o jogo da vida que mira o artista.

5 BATAILLE, O erotismo. São Paulo: Arx, 2004, passim.

6 Ibidem, passim.

7 Ibidem, passim.

8 Ibidem, p. 225.

REFERÊNCIAS

BATAILLE. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

RJEILLE, Isabella. **Tunga**: corpo em obras. São Paulo: Masp, 2017.

TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

----- **Quase auroras**: phanografias. São Paulo: Galeria Millan, 2009. Catálogo de exposição.

CAPÍTULO 11

ESPAÇO PARA GERAR ESPAÇO

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 11/03/2021

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

Mestrando bolsista CAPES em Artes
Visuais, na linha de Processos Artísticos
Contemporâneos PPGAV-UDESC
Florianópolis – SC
<http://lattes.cnpq.br/0445222439680724>
<http://orcid.org/0000-0001-5546-4003>

RESUMO: O presente trabalho é uma pesquisa teórico-prática em artes visuais que aborda processos de criação e explora as possibilidades do corpo no espaço urbano e nas trocas que podem ser estabelecidas entre suas potencialidades. O trabalho “Espaço para gerar espaço”, de autoria de Gabriel Bonfim, é entendido, neste contexto de discussão, como uma ação artística que articula e discute o espaço público a partir de conexões com o espaço privado.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade; Espaço público; Corpo; Processos artísticos contemporâneos.

ROOM TO GENERATE SPACE

ABSTRACT: This work is a theoretical and practical research in visual arts that approaches creation processes and explores possibilities of the body in urban space, as well as the exchanges that can be established among their potentials. The work “Room to generate space”, by the author Gabriel Bonfim, is understood in this discussion context as an artistic action, which

articulates and discusses the public space as of connections with the private space.

KEYWORDS: City; Public space; Body; Contemporary artistic processes.

1 | INTRODUÇÃO

Como representar um espaço? Como compartilhá-lo? Como ocupá-lo? Como reocupá-lo? Como me sentir representado por ele? Que espaço é esse que me representa e por que compartilhá-lo?

Meu corpo é o meu primeiro espaço no mundo. Meu quarto é o seu melhor abrigo. A maioria dos momentos de reflexão e liberdade é vivida dentro dele, no âmbito da proteção. É um espaço íntimo, organizado e ocupado por mim. É onde leio, estudo, durmo, como, transo, me drogo, choro, sofro, sorrio e flexiono todos os verbos.

Procuro, por meio dessa pesquisa, entender e ampliar os conceitos de espaço público e privado, criando espécies de mecanismos para troca de vivências e experiências mirando a constituição de um espaço de liberdade.

Esse suposto espaço de liberdade me faz pensar em Antonio Dias e seu *Freedom Territory: Do It Yourself* (1968), (Faça você mesmo: território de liberdade); Dias, nascido em Campina Grande, na Paraíba, em 1944, e morto vítima de um câncer em 1 de agosto de

2018, aos 74 anos, no Rio de Janeiro; construiu um mapa no chão com adesivos; um ambiente apenas estruturalmente esboçado, sugerindo a existência de um espaço ideal para a experimentação.

Os suportes utilizados por Dias e a visualidade do trabalho me lembram o *Espaço para gerar espaço* (2018), sua semelhança estética por conta dos materiais utilizados e pelo espaço ocupado em si; e em como dialogamos de alguma forma, no âmbito conceitual, tentando delimitar um espaço onde se possa experimentar; os dois trabalhos deixam à mercê da imaginação de quem manipula qual vai ser a utilização do espaço. Enquanto eu faço isso em 6,1m², Dias utiliza uma área de 4,00 x 6,00m ou 24m².



Fig. 01 Antônio Dias, *Freedom Territory: Do It Yourself* (1968).

21 O ESPAÇO

Moro no bairro União da Vitória, periferia da cidade de Londrina, norte do Estado do Paraná. Meu deslocamento na cidade se estabelece principalmente por meio de transporte público (ônibus) e caminhadas; União da Vitória é longe de tudo. Meu processo de criação acontece nesses deslocamentos cotidianos, entre a casa onde está o quarto e a faculdade, por exemplo. Meu quarto tem a função de ateliê, mas também crio nas ruas e nos ônibus – esses são os meus principais espaços de ação.

A área do quarto é de aproximadamente 6m². É esse espaço, na totalidade de suas potências, que eu quero compartilhar com o mundo. O trabalho se configura na tentativa de gerar espaço com espaço. Quero que as pessoas ocupem e ressignifiquem o espaço do meu quarto. Gostaria de borrar os limites entre o que é público e o que é privado, de transformar o espaço particular em espaço compartilhado; espero que ele acolha quem o ocupar. Nesse processo/projeto, qualquer experiência de ocupação do espaço é bem-vinda.



Fig. 02 Vista do meu quarto. Imagem do autor

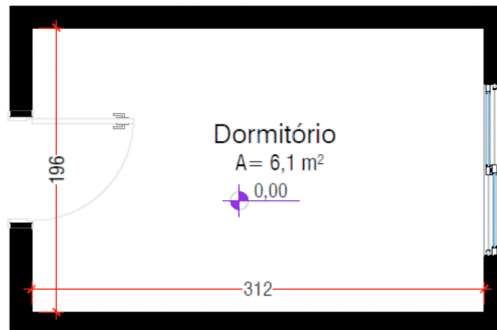


Fig. 02 Planta baixa do meu quarto. Imagem do autor.

Esta é a planta baixa do meu quarto. Trata-se de um desenho técnico, de uma representação objetiva de um espaço visto de cima sem o telhado, utilizada na arquitetura para visualizar as espacialidades e entender, de forma simplificada, como se estruturará a construção. Recorri à planta baixa para compreender o espaço que ocupo de maneira técnica, racional e quantificada.

Observar esse desenho pela primeira vez foi um choque: o meu quarto, cheio de coisas e cores, esquematizado em uma planta baixa, ficou duro e frio. Parece que a planta não dá conta do que o quarto é, mas, ao mesmo tempo, sinto como se ela não precisasse dar conta do que eu quero que ela dê. Meu quarto tem cores, texturas, cheiros,

temperaturas, coisas, bagunças, eu e tudo o que cabe lá dentro. A planta baixa é vazia, uma representação abstrata; é o projeto do meu quarto, de um quarto, atesta uma existência e, por isso, apresenta uma possibilidade de expansão do espaço.

3 | EXPERIMENTAÇÕES

Em um exercício durante a aula¹, reproduzi a planta baixa do meu quarto em escala real com fita adesiva *kraft*, pensando no desdobramento desse espaço, em maneiras de expandir a existência do quarto, deslocando-o do União da Vitória para o espaço da universidade.

O trabalho foi realizado no Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina, mesmo local onde, em 2016, participei de uma ocupação contra a reforma do Ensino Médio, que afetaria diretamente minha carreira como docente; contra a emenda constitucional n.º 95, que congela os gastos públicos por vinte anos; contra os desmandos e o descaso do governo do Estado do Paraná, em oposição ao baixo orçamento das universidades estaduais, e pela reivindicação de um espaço nosso, uma sala de permanência exclusiva para os alunos no Departamento. A ocupação durou dois meses e fez com que eu tivesse a consciência dos espaços e das ações que me desafiam como artista, professor, pesquisador e ser político.



FIG. 03 *Espaço para gerar espaço* (2018). Corredor do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina.

Imagem do autor.

¹ Disciplina 6ART033 - Desenvolvimento de Projeto Poético - Expressão Bidimensional, ministrada pelo Prof. Dr. Danilo Villa no curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina durante o ano letivo de 2018.

Em uma segunda ação, pintei de vermelho o espaço equivalente à área do meu quarto no chão da sala de pintura. Como a sala em questão faz parte do Departamento de Arte Visual, a autorização do professor foi o suficiente para que a instalação do/no espaço acontecesse.

A cor vermelha tem várias possibilidades de significação. O dicionário dos símbolos define o vermelho como “símbolo fundamental do princípio de vida, cor do fogo, do poder, do sangue, cor das bandeiras, dos cartazes e das embalagens publicitárias”. Essa cor era utilizada pelos homens das cavernas nas suas pinturas, em seus quartos pré-históricos; é a cor empregada na maioria das intervenções urbanas do grupo 3NÓS3; é a cor do *Desvio para o vermelho: impregnação, entorno, desvio* (1967 - 1984) de Cildo Meireles; o vermelho também é a cor da paixão, da excitação, da guerra, do perigo, da violência; tem uma carga visceral, é a cor do sangue e do coração humano; é a cor dos sinais de trânsito; o vermelho é a cor do chão do meu quarto, feito de cimento queimado tingido com vermelhão. Talvez, por todos esses usos e vinculações, o vermelho também é a minha cor favorita.



FIG. 04 *Espaço para gerar espaço* (2018). Chão da sala de pintura do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina.

Imagem do autor.

Ao pintar um quadrilátero vermelho dentro de uma sala de aula, percebi como aquele espaço, aos poucos, foi se tornando um lugar. Yi-Fu Tuan conta que “o lugar é a segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro”. Mário Pedrosa disse, em 1960, que a “arte é o exercício experimental da liberdade”. Pretendo, então, que o *Espaço para gerar espaço* tenha a segurança do lugar e a liberdade do espaço, assim

como coloca Yi-Fu Tuan; que ele seja um lugar permanente de experimentação, como diz Pedrosa. Assim, o quarto pode ser arte.

As pessoas que frequentavam a sala de pintura “compraram a ideia”: pediam licença quando passavam pelo quadrilátero vermelho; às vezes, sentavam-se ali para pensar, tomar café, realizar pequenos encontros e até pequenas festas com música e dança. As pessoas reocuparam, sujaram e vivenciaram esse espaço. Fui notando, aos poucos, como o espaço deixou de me pertencer e foi ganhando vida em contato com o outro, tornando-se inúmeras coisas além de meu quarto, de mancha vermelha no chão. O quarto não era mais só meu.

Quando realizei a segunda instalação do *Espaço para gerar espaço*, na sala de pintura, fiquei com vontade de pintar o primeiro espaço que demarquei no corredor do Departamento de Arte Visual. Para isso se concretizar, foi necessário percorrer um caminho burocrático. O corredor não é de responsabilidade exclusiva do Departamento de Arte Visual, mas também do CECA (Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina); por esse motivo, tive de solicitar uma autorização ao Centro, já que intervir no corredor poderia ser considerado vandalismo e o ato, por sua vez, acarretaria problemas. O pedido foi feito e ficou meses em espera; em determinado momento, eu pintei o quadrilátero com tinta e até hoje não é claro para mim se realizei a intervenção de forma legal ou não, mas a área vermelha segue no corredor.



FIG. 04 *Espaço para gerar espaço* (2018). Corredor do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Imagem do autor.

A partir das primeiras experiências do *Espaço para gerar espaço*, no Departamento de Arte Visual, decidi desdobrar e ampliar a discussão sobre o deslocamento daquilo que me parece íntimo. Comecei a reconstruir o espaço do quarto de outras formas, em outros locais, migrando com ele por aí. Formalizei e materializei *Espaço para gerar espaço* com outros materiais que estavam disponíveis.

4 | ROLÊ

O termo “rolê” é utilizado para expressar a circulação de pessoas, particularmente quando em contato com outros sujeitos/espacos em busca de lazer e diversão. O “rolê” dos jovens na noite londrinense costumava ser na Av. Higienópolis, mais precisamente na quadra do Auto Posto Ecos, popularmente conhecido como posto “Kutuvelos”, ou “Kutuva”, devido ao bar homônimo na rua de trás. Muitos motivos contribuíram para que o posto se tornasse referência na vida noturna dos jovens da cidade: os principais são a localização central e o preço das bebidas. Uma lata de cerveja da marca mais barata custa R\$ 1,50 e um fardo dela sai por R\$ 18,00; uma garrafinha de corote custa R\$ 3,50. Achar drogas ilícitas no local é bem fácil. Uma buchinha de maconha custa R\$ 5,00, um pino de cocaína custa R\$ 15,00 e, se tiver algum contato, quem estiver interessado acha “doce” e “bala” por algum valor entre R\$ 25,00 e R\$ 40,00. O que acontece no local é um acordo coletivo segundo o qual aquele é um espaço para se divertir de alguma forma. É barato e acessível. Uma balada, por exemplo, custa no mínimo R\$ 20,00 só para entrar, sem qualquer tipo de consumação.

Em algum momento o “rolê” cresceu, uma grande quantidade de pessoas começou a somar e isso incomodou outras pessoas, já que o “rolê” traz consigo sujeira, barulho, vandalismo e insegurança. Os vizinhos reclamaram e envolveram a polícia e o poder público na situação. É a partir desse conjunto de ocorrências, em específico, que pretendo, no decorrer deste texto, abordar discussões sobre o espaço público.

Em Londrina, o “rolê” acontece no centro da cidade. É uma área privilegiada, não é “qualquer um” que mora ali, são pessoas influentes com alto poder aquisitivo que demonstram grande preocupação com a valorização de seus imóveis e possuem uma concepção higienista em relação ao espaço urbano. A pressão dessas pessoas resultou em um projeto de lei municipal com o objetivo de proibir o consumo de álcool em vias públicas entre as 22h00 e as 08h00, estabelecendo, assim, uma espécie de toque de recolher².

O projeto foi aprovado por ampla maioria dos vereadores, resultando na lei n.º 12.743⁴, de 31 de julho de 2018. A lei diz que está proibido, além da proposta inicial, o

² O toque de recolher é historicamente utilizado por governos e autoridades para proibir que as pessoas permaneçam nas ruas ou realizem algumas atividades após determinado horário. É empregado por governos ditatoriais para ampliar o controle sobre a população. Geralmente é decretado como medida excepcional.

³ Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pr/l/londrina/lei-ordinaria/2018/1275/12744/lei-ordinaria-n-12744-2018-restringe-o-consumo-de-bebidas-alcoolicas-nos-logradourospublicos-no-municipio-de-londrina-e-da-outras-providencias>. Acesso em 17 de setembro de 2018.

consumo de álcool em qualquer hora do dia em lugares próximos (até 300 metros) de escolas de educação infantil, ensino fundamental e ensino médio.

Essa lei considera como logradouros públicos avenidas, rodovias, ruas, caminhos, passagens, calçadas, praças, ciclovias, vias férreas, pontes, viadutos, área externa dos campos de futebol, ginásios de esportes, praças esportivas de propriedade pública, pátios e estacionamentos dos estabelecimentos comerciais que sejam conexos à via pública. A multa para quem for flagrado desobedecendo à determinação é de R\$ 500,00 (quinhentos reais).

Enquanto o projeto tramitava na Câmara de Vereadores da cidade, a polícia já agia de forma truculenta: enquadrados⁴ gerais começaram a ser feitos nos arredores do posto “Kutuvelos”; inúmeras viaturas, policiais, armas e muita grosseria eram utilizados. A ordem era única: “Saíam daqui e vão para a casa! Agora!”. Com a aprovação da lei, a situação só piorou: deslocar-se pela cidade, atualmente, é uma situação de risco; há medo em andar pela rua e esse pavor está mais associado à presença da polícia do que à de um possível bandido, já que, com a lei aprovada, as pessoas que utilizam as ruas da cidade para se divertir, além de transitar, se tornaram bandidos em potencial. A diversão se transformou em ato proibido. Entende-se que o álcool não é a única forma de diversão, mas é uma maneira de esvaziamento temporário da mente, um jeito de esquecer os problemas, de se sentir maior, de se comunicar de maneira mais fácil. A truculência dos policiais não é apenas em relação a quem está bebendo, eles dispersam qualquer tipo de aglomeração: estar em grupo, na rua, tornou-se um crime. Ações como essa são lembretes diários de que a rua não é nosso lugar. Jane Jacobs conta que:

As ruas e as calçadas são os principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos mais vitais [...]. Se as ruas de uma cidade parecem interessantes, a cidade parece interessante; se elas parecem monótonas, a cidade parecerá monótona, se as ruas da cidade estão livres da violência e do medo, a cidade está, portanto, razoavelmente livre da violência e do medo. Quando as pessoas dizem que uma cidade, ou parte dela, é perigosa ou selvagem, o que querem dizer basicamente é que não se sentem seguras nas calçadas. (JACOBS, 2009, p.29).

Partindo da lógica empregada por Jacobs, tenho a impressão de que Londrina é uma cidade autoritária, pois priva parte de sua população de ocupar seus espaços públicos. Se as ruas de Londrina parecem desinteressantes para as pessoas, a cidade então parecerá desinteressante; se elas parecem monótonas, sem pessoas circulando, a cidade parecerá monótona. Se as ruas da cidade estão livres das pessoas, a cidade está, portanto, reprimindo seus cidadãos.

A lei seca londrinense mostra-se desnecessária e ilegal. Desnecessária, pois urinar na rua já se configura como crime no Código Penal brasileiro⁵ e na própria lei orgânica do

4 Do verbo enquadrar. Ação de colocar as pessoas contra a parede; abordagem policial, “esculacho”, que geralmente envolve violência e abuso de poder.

5 Art. 233 do Código Penal brasileiro.

município⁶. O barulho em excesso também se configura como crime, perturbação do sossego⁷. A lei seca é inconstitucional pois proíbe os cidadãos de exercerem seu direito fundamental de liberdade individual. Algumas entidades vinculadas aos setores de hospedagem e gastronomia do município entraram com uma ação direta de inconstitucionalidade, com pedido de liminar no Tribunal de Justiça do Paraná, já que a constitucionalidade da lei não foi questionada por parte administrativa e legislativa, via procuradoria jurídica da Câmara Municipal de Londrina⁸.

Se os cidadãos estão sendo privados dos espaços públicos, vejo como obrigação de minha produção, enquanto artista e cidadão, reocupar esses locais. Criei, então, um evento⁹ público em uma rede social chamado “Convite para um rolê – espaço para gerar espaço”, convidando as pessoas para ocuparem um espaço vermelho de 6,1 m² no centro da cidade de Londrina.



FIG. 05: Captura de tela do evento no Facebook (2018).

Imagem do autor.

6 Lei Nº 11.468/2011 (Londrina – PR).

7 Lei Nº 4.607/1990 (Londrina – PR).

8 Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/geral/entidades-pedeminconstitucionalidade-da-lei-seca-1011924.html>. Acesso em 25 de setembro de 2018.

9 Disponível em: <https://www.facebook.com/events/455078204986628/> Acesso em 09 de outubro de 2018.



FIG. 06: Instalação do *Espaço para gerar espaço* (2018). Av. JK, Londrina, Paraná.

Imagem do Autor.

Mais de cinquenta pessoas compareceram ao “rolê” convocado. Algumas eram conhecidas, outras foram se aproximando e fazendo parte daquilo que acontecia sobre um quadrilátero vermelho. Muitas questões foram levantadas por aqueles que passaram pelo lugar: “O que é isso?”. “É meu quarto!”, eu respondia. “Por que vermelho?”. “É minha cor favorita”, falei. “Seu quarto é pequeno assim?”. “É... Mas está cabendo bastante gente, né?”, disse. “Você é comunista? Cuidado!”. “Pode deixar”, respondi. “A gente pode beber aqui dentro e não vai ser preso e nem levar multa?”. “Pode ficar tranquilo, você tá no meu quarto, ninguém te prende aqui”, respondi, não acreditando muito em mim, mas torcendo para que aquilo fosse verdade.



FIG. 07 (1 e 2): Registro do “rolê” no *Espaço para gerar espaço* (2018). Av. JK, Londrina, Paraná.

Imagem do autor.

A noite foi boa. Todos se divertiram e de alguma forma se sentiram seguros dentro do quadrilátero vermelho. É como se o meu quarto estivesse no centro da cidade, mas não devesse nenhuma obrigação às privações que cerceiam o espaço urbano. De fato, era um espaço privado no âmbito público; ele é de quem quiser ocupar, mas, no fundo, ainda é meu quarto. O quadrilátero se consolidou como espaço para “rolê” e agora não se liga apenas a mim; toda madrugada, recebo imagens de amigos fazendo seus “rolês” nesse espaço, explicitando que a cidade ainda pode ser entendida a partir dos modos e usos que destinamos a ela.

5 | CONCLUSÃO

A execução do trabalho reitera a necessidade do estabelecimento de trocas (que podem ser em forma de diálogos, de materiais ou ainda conceituais) e de avaliação das possibilidades disponíveis: nesse sentido, avalio o que é particular, o que é coletivo e como uma instância se constitui da/na outra, como as energias permanecem operantes na materialização do trabalho.

A planta baixa do meu quarto, impressa em uma folha, como uma foto ou um mapa, permite-me acreditar que há um lugar no mundo que me pertence; permite-me, também, sair e produzir com meu quarto na mão, replicar meu espaço e tornar íntimos outros espaços, um a cada vez e depois todos ao mesmo tempo.

6,1m² é o espaço que eu escolhi para me representar. Pergunto a você, leitor: qual espaço te representa? E como representar esse espaço?

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otilia (Org.). Dados biográficos. In: **Política das artes: textos escolhidos I** / Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995. p. 350-363.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CHEVALIER, Jean [et al.]. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. São Paulo: José Olympio, 1994. p. 944.

GANZ, Louise. **Imaginários da terra**: Ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem à roda do meu quarto**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RAMIRO, Mário (Org.). **3NÓS3** Intervenções urbanas, 1979-1982. São Paulo: UBU, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013. p. 11.

CAPÍTULO 12

MOVERES: APONTAMENTOS E APROXIMAÇÕES EM CORPO, TEXTO E COREOGRAFIA

Data de aceite: 01/06/2021

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque
(UESB)
Salvador-Bahia
<http://lattes.cnpq.br/7913529993809727>

Artigo publicado anteriormente nos Anais do XIV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade - Eixo 15 – arte, educação e contemporaneidade. Volume XIV, n.15, set. 2020. EDUCOM /UFS.

RESUMO: Esse artigo trata-se de uma apresentação sobre o processo artístico-pedagógico do Grupo de Pesquisa NEC- Núcleo de Estudos do Corpo (CNPQ/UESB), no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual da Bahia – UESB. O projeto está sendo desenvolvido com o grupo de dança Sonho de Valsa e tem como proposta testar procedimentos e/ou estratégias de criação, na relação teoria e prática, utilizando os campos epistemológicos da improvisação, estudos do corpo (Teoria *Corpomídia*, 2005), e práticas corporais em dança. Na continuação, ampliar a experiência docente dos participantes do grupo, entendendo que essas experiências não acontecem de formas separadas, mas se correlacionando no momento que cada experiência se faz na pesquisa em ação, procedimentos e metodologias. Foram feitas mostras de vídeos de dança, leituras de artigos e bate-papos com professores convidados. Ações que buscam provocar discussões e articular proposições de ensino

e dança possíveis geradoras de outros modos de mover. Observa-se ainda, em conclusão, que essa prática compartilhada e colaborativa fomentam reverberações em: política, vida, atuações na cena, consciência de movimento, singularidades, modos de ensinar e dançar, ou de dançar e ensinar.

PALAVRAS-CHAVE: CORPO.MÍDIA DE SI MESMO. POLÍTICA. VIDA. DANÇA.

MOVES: NOTES AND APPROACHES IN BODY, TEXT AND CHOREOGRAPHY.

ABSTRACT: This article is a presentation on the artistic-pedagogical process of the NEC Research Group - Nucleus of Body Studies (CNPQ / UESB), in the Dance Degree Course at the State University of Bahia - UESB. The project is being developed as the dance group Sonho de Valsa and aims to test procedures and / or strategies of creation, using the epistemological fields of improvisation, body studies (Teoria *Corpomídia*, 2005), and corporal practices in dance. Then, expand the artistic-pedagogical experience of the group's participants, understanding that these experiences do not happen in separate ways, but correlate when each experience is done in action research, procedures and methodologies. Exhibitions of dance videos, readings of articles and chats with invited teachers were made. Actions that seek to foster discussions and articulate teaching and dance proposals, possible generators of other ways of moving. In conclusion, it is also observed that a shared practice generates discussions such as: politics, life, performances on the scene, awareness of movement, singularities, ways of teaching and

dancing, or of dancing and teaching.

KEYWORDS: BODY. SELF-MEDIA. POLITICS. LIFE. DANCE.

ESPAÇO QUE ENVOLVE: PRÁTICA INVESTIGATIVA

Esse artigo apresenta passos de um processo de criação que acontece no grupo de pesquisa NEC, a partir de um projeto de pesquisa em andamento, começado em 2018 e com previsão de término em 2020. A proposta está sendo gestada a partir do grupo de dança Sonho de Valsa. O título *Moveres: apontamentos e aproximações em corpo, texto e coreografia*, dá nome ao projeto e articula conhecimentos direcionados aos ingressos e egressos do curso de Licenciatura em Dança da UESB, que atuam como artistas e/ou professores das redes municipais e estaduais, assim como em projetos sociais e escolas particulares. Busca destacar o profissional da área para que ele possa lidar com esse tipo de conhecimento, expandindo e vinculando o espaço que habita e seu contexto profissional. Partimos do pressuposto de que, trata-se de um projeto em andamento, que se faz necessário olharmos conexões e escolhas, assim como as decisões estéticas compartilhadas pelos participantes do grupo.

A partir da citação de Katz (2005, p. 94): *Corpo: o trançado da trama que se trança em rama*, pode-se refletir como ocorrem as experiências artístico-pedagógicas em um grupo de pesquisa. Elas não acontecem de formas separadas, mas se correlacionando no momento que cada experiência se faz pesquisa em ação, procedimentos e modos de organizar. Observa-se que em determinados processos de criação em dança na atualidade, muitas vezes ainda é associado um entendimento em que para se criar algo, necessariamente não se precisa pensar, basta dançar ou no caso de ensino, reproduzir as aulas dos professores. A intenção desse projeto de pesquisa assim como do grupo, situa-se em romper com um pensamento dualista em que a dança apenas surge como se fosse um tipo de ocorrência divina, mágica ou até mesmo como se o corpo operasse entre o *on* e o *off*, mecanicamente. Na mesma lógica dualista segue os processos de ensino, que em sua maioria ignoram possibilidades relacionais e críticas dos estudantes que se tornam professores, sem estabelecer relações geopolíticas¹.

Nesse trajeto, pesquisas artísticas continuam sendo desenvolvidas por autores que reforçam e garantem essa estabilidade ao longo do tempo, fortalecendo um entendimento de “dança como algo que vem de dentro”, uma espécie de emersão guardada dentro do corpo que se manifesta como um tipo de qualidade específica. Esse entendimento atrelado aos conceitos de manifestação e qualidade são epistemologicamente perigosos e fazem parte da contaminação e da composição dessa mesma trajetória. Nesse caminho o projeto está sendo desenvolvido para quem se interessa em realmente estudar a dança em suas

¹ Geopolítico é uma área de estudos preocupada em entender as relações de poder entre os Estados, considerando as vias diplomáticas e militares. O uso do termo nesse caso foi utilizado para olharmos além das zonas demarcadas como normativas de uma prática política em dança.

especificidades, ensino e pesquisa e entendê-la como ação cognitiva do corpo, sem dicotomias e que enuncia a necessidade de proposições que resvalam na contramão de um pensamento que prescinde de auto-explicações.

O corpo “é sempre *corpomentemente assim mesmo, tudo junto*” (KATZ, 2005, p.129), pensamento pertinente quando se procede com reflexão em relação a um processo no qual envolvem espaço, o outro e si mesmo. O artista recorre a um exercício de pertencimento do seu processo, mapeando procedimentos e estratégias de criação, que instigam um caminho criativo sobre suas referências e seus prosseguimentos, conseqüentemente criando conexões e teorizando, sejam esses, resenhas, resumos, cartas, ensaios, danças, etc. “A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação” (GREINER, 2005, p. 23)²

O pressuposto co-evolutivo nos ajuda a pensar e investigar as seleções e mudanças propostas que ocorrem do/no corpo e propicia a percepção de que cada dança é um tipo de acordo entre corpo e ambiente e, portanto, um fazer pensar que ocorre simultaneamente e diferenciado, como também anuncia os índices evolutivos dos estados perceptivos de cada coreógrafo e seu grupo; modos de estar no mundo e seus entendimentos de dança. Contudo o modo hegemônico de se pensar a dança ainda se apresenta da maneira que temos corpos como utensílios, uma vez que a dança não é um apêndice funcionalista que gruda e desgruda, como um utilitário, mas entendido como aspecto da natureza humana e, que, portanto, não está dissociada dos modos de pensar e conceitos vinculados aos seus contextos.

A discussão do dualismo entre corpo e mente não provoca mais inquietações, mas na dança há indícios notórios de que o mesmo encontra-se recorrente, o dualismo se estende ao promover uma separação. O problema do dualismo já vem sendo discutido e citado há muito tempo. Na dança temos como exemplo: técnica e expressão (ballet clássico), texto e contexto (axé music), dança e não dança (dança-teatro), teoria e prática (dança contemporânea), são exemplos tirados de discussões que ocorrem entre produtores de dança, artistas, coreógrafos e que vem sendo discutido por estudantes na área.

De fato, examinando as funções que, por causa disso, podiam estar neste corpo, encontrava exatamente todas aquelas que podem estar em nós sem que pensemos nisso, nem, por conseguinte, que nossa alma, isto é, essa parte distinta do corpo cuja função, como já foi dito anteriormente, é apenas a de pensar, para isso contribua, e que são todas as mesmas (DESCARTES, 2006, p.30).

Além do corpo, o ensino em dança contém uma visão mecanicista, advindo de um entendimento repetitivo, formal e fora da realidade social e política no qual o profissional se faz inserido. Com a ampliação das graduações em dança, assim como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de 1996, essa estética de ensino dualista praticada em academias de dança se tenta romper essa continuidade de ensino nas escolas municipais

2 Juntamente com Helena Katz é autora da Teoria *Corpomídia*(2005).

e estaduais, lugares que ocupam os profissionais egressos dos cursos de Licenciatura em Dança. Configura-se uma das propostas desse projeto, em consonância ao pensamento de Marques (2011, p.32), que propõe possibilitar outros pensamentos de corpo:

Corpos que dançam são potenciais fontes vivas de criação e de construção, de reconfiguração e de transformação dos cotidianos. Os corpos dos alunos que dançam e se presentificam em nossas salas de aula são pensamentos, percepções, sensações, atitudes, ideias, comportamentos e posicionamentos em constante diálogo com a arte e com o mundo. Podemos ignorar esse potencial e anestesiá-lo visando a que se amolde na concha que propomos. Ou podemos nos posicionar, também, como professores, em relação ao que/ como fazer com essas potencialidades.

O exercício da prática reflexiva de questões para o artista, no ensino e processo de criação, seja de dança, pintura ou música, versando sobre quais procedimentos são utilizados durante o percurso, cria possibilidades ao professor, artista e pesquisador em dança, o que difere de um produtor de arte mecanizada, direcionada a uma demanda de mercado. Ao apresentar procedimentos utilizados numa composição em dança, propõe-se refletir sobre o processo artístico-pedagógico e a produção de documentos artísticos, como artigos, coreografias, e outros modos de feitura que impulsionarão novas cogitações acerca do artista da dança, professor e pesquisador.

A metodologia acontece com debates surgidos dos textos escolhidos de forma temática em paralelo às leituras que serão feitas com testagens em movimento. Usamos palavras-chaves que instigam e mobilizem a discussão sobre o tema em questão, que nos faz mover a partir da percepção individual, gerando ações e movimentos em dança. Esse processo tem como campo epistemológico, a improvisação, nesse caso a partir das referências de Pina Bausch³, estudos do corpo a partir da Teoria Corpomídia (2005), práticas corporais a partir do método Pilates, Viewpoints, das aulas de técnica clássica, contemporânea e capoeira. Assim, concomitantemente às leituras, são feitas experimentações práticas dos conteúdos temáticos que irão fazer parte da montagem. Essas cenas serão nomeadas a partir de um título que sugere o processo a ser apresentado. Não se propõe um fichamento de procedimentos, a ideia é que cada participante do grupo escolha de que forma organizar seu processo de ensino/criação em dança. Sugere-se diários de bordo, desenhos, rascunhos, imagens, porém existe uma liberdade particular, que se organiza entrelaçada ao repertório de movimentos dos participantes do projeto, assim fomentar ações políticas nesse corpo enquanto *mídia de si mesmo*.⁴ Um estudo que propõe sugerir a autonomia aos participantes de forma compartilhada, e na continuação uma negociação para agir “com” e “para” o outro.

Esse projeto valida-se enquanto objeto de pesquisa na universidade e amplia a

3 Foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã.

4 A noção de *mídia de si mesmo* que o *Corpomídia*, diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. Nesse caso, compartilhar as informações significa ver e ser visto, ouvir e ser ouvido, perceber-se e ao outro, em fluxo contínuo e contaminatório.

produção de conhecimento na área de dança, um campo de estudos relativamente novo e no qual o entendimento ainda correlaciona à ideia de entretenimento, um discurso hegemônico, estereotipado e dominante. Objetiva-se investigar a natureza da criação compartilhada em dança contemporânea, buscando associar ensino à montagem, e, focar nos prováveis deslocamentos que os compõem, com ênfase nas suas implicações biopolíticas, nos modos de atuar de forma complexa, e nas ocorrências em relação aos modos de existir.

RECONHECENDO A SI E AO OUTRO: EXPERIÊNCIAS EM AÇÃO

A coreógrafa Pina Bausch é relevante quando se propõe pensar um projeto de pesquisa além de uma formulação técnica primorosa e cheia de virtuosismos. Esse projeto pensa outras possibilidades ou modos de compor em dança, um estímulo a participação social, por exemplo, no desenvolvimento de um cidadão autônomo e responsável, ou segundo Greiner (2005, p. 109), “Quando se começa a estudar o corpo a partir de estados diferentes (e, muitas vezes, simultâneos), é como se identificássemos múltiplos escaneamentos nos quais imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante”.

Em sua proposta e em seus processos, a sensação para quem assiste suas montagens, tem na imagem um ser humano que se faz por si mesmo, capaz de chorar, sorrir, gritar, ou seja, um ser que se aproxima do cotidiano de quem está na platéia. Segundo Bittencourt (2012, p.33):

Imagens são representações do corpo em suas correlações com o ambiente, são signos na destreza de mediações com outros signos. Como aspecto do corpo, suas representações são informações que permitem ações de comunicação com o ambiente. O que o corpo é e faz resulta da organização de sua coleção de informações, é índice de como se relaciona e pensa.

O modo como Pina Bausch representa e realiza as experiências de seus dançarinos, provocando emoções, sugerindo imagens em movimento, e às vezes dançando para que eles possam acionar emoção, reciprocamente, nos impulsiona falar sobre a relevância de um processo criativo e pedagógico enquanto mobilização dentro da universidade, um espaço aberto a trocas, e propondo fazer com que o participante encontre seu lugar no seu contexto de atuação, aonde quer que ele atue.

O que propomos enquanto corpo, texto e coreografia, no caso uma montagem em que os *Corposmídias* percebam a si e seus afetos⁵, a partir de perguntas, discursos, memórias, imagens, objetos, trocas de experiências e movimentos se torna um princípio em que, professor ou coreógrafo conduza e saiba articular outras danças, ou modos de existir desses *Corpomídias* em ação, assim os corpos percebem-se afetados, a partir do

5 Pensando afeto a partir de Baruch Espinosa, “Por ‘afeto’ compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é diminuída ou aumentada” (JAQUET, 2011).

que lhe é próprio de si mesma.

O afeto exprime a simultaneidade, a contemporaneidade do que se passa na mente e no corpo. Com efeito, não há primeiro uma afecção do corpo de que a mente em seguida tomaria conhecimento ao formar uma ideia (JAQUET, 2011, p.39).

Não proponho aqui elencar modos de criar, como já citei, afinal cada processo é singular e específico, depende das pessoas que estão envolvidas no projeto, podendo inclusive em algum momento acontecer uma interferência do coreógrafo em querer apresentar uma determinada movimentação, que poderá vir a ser guiada como referência a outros cenários e movimentos. Podemos citar um exemplo na criação de *Sagração da Primavera*, criada por Pina Bausch, em que ela demonstrava com seu corpo os movimentos aos dançarinos do grupo, em que ela partia de seu próprio corpo para enfatizar a história corpo-oral (PEREIRA, 2018).

Ao dialogarmos com os *Corposmídias* em seus aspectos gerais, vida, família, política sociedade, sabe-se que a busca é desencadear uma motivação que possa articular as experiências do corpo e assim externalizar em imagens de dança as sensações, sentimentos e emoções.

Segundo Katz (2018, p. 31);

Quando “aparece”, o movimento se singulariza, porque materializou-se apenas naquela qualidade singular em meio a uma vastidão de outras, que permaneceram em um potencial não-realizado. E por atualizar apenas uma dentre tantas, traz novidade.

Novas possibilidades dramaturgias vêm sendo experimentadas na dança, no teatro e na performance, assim a dramaturgia deixa de ser entendida como texto prévio, algo dado a priori e passa a ser percebida como o conjunto de escolhas, conscientes e inconscientes, que delimitam os contornos da obra e seus dispositivos de composição. No caso de dança, a dramaturgia acontece a partir dos corpos envolvidos nos processos de criação, concomitantemente as experiências criadoras, e nesse sentido o *Método das Perguntas e Respostas*⁶ dialoga com o pensamento a que propõe o grupo de pesquisa NEC- Núcleo de Estudos do Corpo, uma ação em conjunto que possibilita conversas e interações interpessoais, a escuta, a atenção, além do ambiente capaz de se expandir de forma suscetível a mudanças, e que inclui não somente o contexto, mas experiências que se compreende enquanto processos de vida. Nesse sentido, percebemos a necessidade de pensar esse lugar de colaboração entre pessoas, como possibilidades para uma prática menos individual, e mais coletiva. Uma vez que a criação esteve sempre associada ao individual, a proposta desse núcleo instiga novos modos de pensar de forma compartilhada.

A epistemologia utilizada no grupo, além de uma característica indisciplinar, foi referência a criação desse projeto de pesquisa, primeiro por ser a primeira epistemologia

⁶ Termo empregado por Leonetta Bentivoglio (1994) para se referir ao processo das perguntas e respostas utilizado por Pina Bausch nos processos de criação.

de corpo e por entender o corpo “em processo”, sempre presente, em fluxos constantes de troca e que impede a noção de corpo como recipiente.

Aliando a esse pensamento de olhar o corpo e suas possibilidades também proprioceptivas, aproximo os estudos desenvolvidos por Joseph Pilates. O método Pilates foi desenvolvido pelo alemão Joseph Pilates (1880-1965), um estudioso em diversas atividades. Começou, nos anos 20, a aplicar seus conhecimentos de condicionamento físico e reabilitação num campo de internamento da primeira Guerra. Mais tarde, por ser eficaz na recuperação pós-lesão, o método popularizou-se entre os bailarinos do New York City Ballet, pela dançarina Martha Graham (1894-1991), e continua sendo utilizado por companhias profissionais de ballet no mundo.

A partir das questões políticas e éticas que são sugeridas durante os processos artísticos e docentes, apresento também o método *Viewpoints*. Mary Overlie (1946-2020) foi a criadora dos seis pontos de vista, ou six *Viewpoints*, coreógrafa e que em colaboração com Anne Bogart aumentaram para nove pontos de vista. A inserção desse campus teórico no grupo acontece porque além do diálogo com as ciências cognitivas e a filosofia, como apresenta a *Teoria Corpomídia*(2005), ressalta o que segundo Sandra Meyer (2014) no seu artigo **VIEWPOINTS: Uma filosofia da práxis**, enfatiza:

Na filosofia do Viewpoints, ao invés de se agir somente por impulsos e desejos próprios, o ator/bailarino é estimulado a compreender sua conduta acional em relação com o ambiente. Tornar-se mais perceptivo ao entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao redor, sem incluir ou excluir algo somente por um juízo pessoal (2014, p.10).

A escolha por utilizar somente três, dentre os seis pontos de vista, foi pontual, priorizou-se assim, focar em: “Escuta Ordinária”, “Foco Suave” e “Relação Cinestésica”. Como proposta de trabalhar de forma atenta, compartilhada e investigativa aos participantes do grupo e enquanto artista e docente, a filosofia que envolve esses estudos contempla o perfil do alunos, que queremos formar na atualidade.

O desenvolvimento de um artista, complementa Bogart, está relacionado com sua habilidade de perceber as diferenças, e esta postura precisa ser exercitada. Esta dimensão do olhar não focado encontra suporte na neurofisiologia. (...)O olhar objetivante ou cortical está associado à linguagem. Já o subcortical é “um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. (...) Este tipo de atitude perceptiva espacial permite exercitar estados de escuta e de abertura incomensuráveis, pois o olhar subjetivo não significa um reforço à individualidade, mas sim a possibilidade de acessar um plano pré-reflexivo preche de potencialidades, especialmente em uma situação de comunidade (MEYER, 2014, p. 13).

Moveres, como sugere como o próprio nome, localiza-se enquanto espaço de testes, de ideias e como desejo de experimentação, e reconhecimento de si e do outro, exatamente

com nos aproximam os estudos anteriores. A técnica Clássica⁷, e as contemporâneas⁸ e de capoeira⁹ no contexto do grupo vieram balizar a ideia de que precisamos nos reorganizar continuamente, mover, e que a repetição, é também uma forma de aprendizagem. Romper as dicotomias quanto ao modo de utilização de algumas técnicas, trata-se também de um jeito político de entendimento de ser/estar do grupo de pesquisa, como seres em processo e colaboradores, existe uma necessidade de abrimos ao diálogo e experimentos constantes, na sala de aula e fora dela.

Nesse sentido, objetiva-se associar o método de criação proposto por Pina Bausch, às práticas citadas, aproximando autores diversos em reflexão com as montagens coreográficas e seus temas específicos, que se fazem no trânsito arte e ciência como realidade plural, saberes e singularidades diversas. No projeto fazem parte a Mostra Fluir de Vídeos de Dança, com toda a comunidade da UESB em que apresentamos vídeos de dança contemporânea, professores colaboradores que participam das aulas abertas, como provocadores sobre temas a serem apresentados nas pesquisas artísticas, aulas abertas com convidados (ministrada também por egressos do curso) e alunos no curso técnico de dança no Colégio CEEP Régis Pacheco, com objetivo de partilhar conhecimentos e ações de descentralização de conhecimento em dança.

CORPO QUE DANÇA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos do pressuposto de que “o que somos em grande parte foi o que a cultura nos fez ser” (DENNETT, 1998), nesse sentido, faz necessário partilharmos as conexões e escolhas, assim como as decisões estéticas compartilhadas pelos participantes do grupo. De forma política, a noção de singularidade precisa ser destacada como fundamento às proposições que emergem na organização de toda e qualquer informação no processo de estudos do corpo.

Uma das questões que atravessam o grupo diariamente se faz sobre o jeito de ser/estar no mundo, diante da aceleração de informações em nossa “sociedade do cansaço”, como cita Byun Chul Han: “excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos” (2015, p.31). Aliada sobre essa provocação surge: *Existe de fato algum método de preparação corporal para dançar diante de encharcamentos constantes de informações nas redes?* O corpo em sua complexidade neurofisiológica e como disparador de uma pesquisa em dança e, conseqüente de uma criação colaborativa, oportunizam outras reflexões que parecem garantir vestígios de todo um processo de elaboração em uma ou mais montagens em dança, em sua relação com o mundo e

7 Aqui em específico o balé clássico. De origem italiana, se desenvolveu na Europa do século XV. A palavra francesa tem sua origem na palavra italiana “balletto”.

8 A proposta é incluir modos de se mover a partir de um pensamento compositivo, criativo e colaborativo, com docentes e artistas diversos da área.

9 Com movimentos ágeis e complexos, que visam força, ação e reação, além de símbolo da cultura brasileira.

enquanto prática docente. Outro ponto que surge: *De que forma articular uma postura crítica às proposições coreográficas colaborativas com as informações que circulam em rede e nas redes ?*

As questões estão sendo respondidas no decorrer dos encontros a partir do corpo que dança. As qualidades presentes no corpo, como sistemas sensório-motor e os processos neuroquímicos (ossos, nervos, músculos, neurotransmissores), produzem movimento, no caso dança que se faz inerente a cada corpo enquanto produtor de cultura, pois esse corpo não se resume às suas características biológicas, mas ao contexto em que está inserido. Nesse sentido o corpo se torna disparador dessa pesquisa, e em processo “se organizando em cada estudo”, isso inclui preparação, leituras, pensamento crítico, escolhas técnicas e montagem, em fluxo constante.

As experiências desenvolvidas no grupo ligado ao projeto *Moveres*, além de investigar a natureza colaborativa, a partir de um entendimento menos hierárquico entre os dançarinos e de uma relação dialógica entre coreógrafo e artistas, apresentando flexibilidade na relação espacial, ao ocupar e ser ocupado pelo espaço que atua, não somente em sala de aula, mas na ética do viver junto, inclui a escuta ao corpo do outro, dos outros, de si e de mundo.

A ênfase se faz em observar o que compõem esses processos de criação, nas ocorrências da atualidade, e como cita Sandra Meyer reflete como “tentativa de desacostumar o olhar natural com que nos relacionamos com o mundo” (2014, p.13), ou desafazer o que na habitualidade costumamos relativizar ou até mesmo normalizar.

Compor nesse sentido não é uma lógica causal, mas um procedimento representativo do que se propõe em relação ao processo colaborativo em dança. “Em vez de eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez de reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vês da necessidade, a criatividade e o acidente” (SANTOS, 2009, p.48)¹⁰.

Outra contribuição epistemológica para essa discussão se faz com Roberto Espósito (2010), que apresenta um argumento pertinente na relação entre sujeitos, nessa ação de compartilhamento. Para ser conservada, a vida se utiliza de uma imunidade induzida, artificial, um agente externo que coopera na continuidade da existência, nesse entendimento a ideia de compartilhar já nos leva a inflexão à imunização. Assim, precisamos saber que informações estamos colocando e compartilhando no mundo, pois nas redes e em redes o simples ato de “curtir”, colocar um coração, ou até mesmo olhar e escrever já implica em informações que se fazem corpo, e se fazem inseridas nos processos de criação.

Diante do exposto, esse projeto será focado em processos investigativos desenvolvidos no NEC, no qual o grupo de dança *Sonho de Valsa* faz parte com a

¹⁰ Boaventura de Souza Santos, sociólogo e autor dos seguintes livros: *Um Discurso sobre as Ciências* e *Introdução a uma ciência pós-moderna*, dentre outros.

comunidade acadêmica da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, Departamento de Ciências Humanas e Letras - DCHL, Área de Dança – ADA, Colegiado de Dança e filiado ao Centro Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento - CNPq. O Sonho de Valsa se constitui como interlocutor nesse diálogo e busca criar conexões físicas com o que se pretende representar ou apresentar a partir das possibilidades de cada corpo, ou o que cada um individualmente, propõe como possibilidade e modo de compor dança.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

DENNET, Daniel C. **A perigosa ideia de Darwin**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DESCARTES, René. Discurso do método. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

ESPÓSITO, Robert. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa/Portugal: Edições 70, Lda., 2010.

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

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015

JAQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente**: afetos, ações e paixões em Espinosa; tradução Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

KATZ, HelenaTania. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005, 1ed. 2005

KATZ, Helena. **Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008)**: livrando a dança do (pré)fixo. ANDA: 10 anos de pesquisas em dança. Salvador / ANDA, 2018.

KATZ, Helena & **GREINER**, Christine. Por uma Teoria *Corpomídia*. **IN**: O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005

MARQUES, Isabel. **Notas sobre o corpo e o ensino de dança**. Caderno pedagógico, Lajeado, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011.

Disponível em <file:///C:/Users/lara/Desktop/isabel%20marques.pdf>. Acesso em 10/07/2020.

MEYER, Sandra .Rascunhos Uberlândia v. 1 n. 2 p. 3-15 jul. Idez. 2014-3703

PEREIRA, Sayonara. O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch. Rev. Bras. Estud. Presença vol.8 no.3 Porto Alegre July/Sept. 2018 Disponível https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602018000300487&script=sci_arttext Acesso em 14/07/2020.

CAPÍTULO 13

O SERIADO CHAVES COMO EXPRESSÃO DA TEORIA FOLKCOMUNICACIONAL

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão 26/03/2021

Mirian Martins da Motta Magalhães

UNIGRANRIO - UNISUAM

Duque de Caxias/RJ - Rio de Janeiro/RJ
<http://lattes.cnpq.br/4411556383720788>

Fabiana Crispino Santos

IBMEC/RJ

Rio de Janeiro/RJ
<http://lattes.cnpq.br/0030773400545594>

Suzzane Mary Mesquita de Lima

UNISUAM

Rio de Janeiro/RJ
<http://lattes.cnpq.br/4473314783851262>

RESUMO: O presente artigo visa estudar e analisar os aspectos socioculturais que envolvem o seriado Chaves, sucesso no Brasil e em toda a América Latina, dentro da perspectiva da teoria folkcomunicação. O objetivo da pesquisa é analisar e compreender a motivação da audiência expressiva do povo brasileiro em relação ao programa, e pontuar características sociais comuns no âmbito nacional, para que assim possamos encontrar uma explicação para o sucesso tão significativo deste programa, que já está no ar há mais de 40 anos e que se mantém apenas de reprises.

PALAVRAS-CHAVE: Folkcomunicação; Chaves; Comunicação; Cultura.

THE TV SERIES CHAVES AS AN EXPRESSION OF THE FOLK THEORY

ABSTRACT: This article aims to study and analyze the socio-cultural aspects within the perspective of folkcommunication theory that involve the TV series Chaves, a success in Brazil and throughout Latin America that is already in the air for more than 40 years and remains only in the form of reruns. The objective is to understand the motivation of the massive Brazilian audience, and punctuate common social characteristics.

KEYWORDS: Folkcommunication; Chaves TV series; Communication; Culture.

1 | INTRODUÇÃO

O seriado Chaves cativa fãs e admiradores por todo o mundo desde a sua estreia, e a motivação para esse sucesso se dá pelo olhar original e incomum que o autor Roberto Bolaños empregou no seriado. *El Chavo del Ocho* (título original da série) está diretamente ligado a uma construção narrativa que sensibiliza há gerações.

Desde a sua primeira exibição aqui no Brasil, o programa foi ganhando espaço e conquistando cada vez mais espectadores. Apesar de inicialmente ter sido taxado como “infantil” e de “má qualidade”, com o aumento do investimento em melhorias na dublagem e na exibição, Chaves foi ganhando reconhecimento. Esse fenômeno hoje em dia é alimentado pelas mídias sociais e toda a série tem um grupo de

seguidores que a cultuam.

A expansão do sucesso do seriado dá-se também pela distribuição em massa do programa em toda a América Latina, exceto Cuba, e também no mundo. De acordo com Santos et al (2015, p. 20), “no início, Chaves surgiu apenas com o foco de atingir o público adulto e não tendo a pretensão de agradar o público infantil”, porém, devido à expansão, sua popularidade se igualou entre todos os públicos. O programa El Chavo foi dublado em mais de 50 idiomas e transmitido em diversos países como Índia, China, Japão, Coréia, Tailândia, Rússia, Angola e Marrocos.

Com a análise dos aspectos históricos é possível compreender a magnitude do seriado que conquistou milhões de receptores. Em virtude disso, o foco do trabalho será analisar o conteúdo e os principais personagens da série, bem como seu poder de comunicação, além dos enfoques sociais inseridos no programa, utilizando como principal corpo teórico a folkcomunicação.

2 | A TEORIA FOLKCOMUNICACIONAL

A teoria da folkcomunicação foi desenvolvida pelo brasileiro Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918-1986) que definiu uma nova área de pesquisa no ramo das Teorias da Comunicação, tornando-se a primeira originalmente brasileira. Segundo Benjamin (2011) o estudo busca entender os meios de comunicação de um povo que não utiliza os meios formais para se comunicar, mas sim sua própria cultura popular, mais conhecida como folclore, para transmitir seus pensamentos.

A folkcomunicação se baseia em duas análises principais: folclore e comunicação. Dois termos distintos que, ao se juntarem em uma pesquisa, tomam um destaque significativo.

O estudo acerca do folclore é bem antigo e se baseia em análises substanciais para decifrar costumes e culturas híbridas que constituem uma sociedade. As concepções sobre o que é folclore foram discutidas no I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no qual a Carta do Folclore Brasileiro foi anunciada. Apesar de conter análises consistentes sobre folclore, a Carta foi modificada e melhorada em 1995, no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, quando uma releitura foi realizada:

Os conjuntos das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo e sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade (BENJAMIN, 2007, p. 29).

Uma análise construída por Benjamin (2007) apresenta esses tópicos empregados pelo Congresso Brasileiro de Folclore e conceitua cada aspecto.

O primeiro tópico de **aceitação coletiva** se baseia em uma cultura que está no

gosto popular, onde a massa se identifica e pratica: “[...] há aceitação coletiva, quando passa a ser considerado patrimônio comum do grupo e ocorrem adições, variações e reinterpretações” (BENJAMIM, 2007, p. 29). Ou seja, tudo o que é acolhido por um povo como costume cotidiano.

O segundo tópico de **tradicionalidade** é constituído pela “tradição que é a matriz do fato folclórico, a qual as recriações e renovações devem ser fiéis” (BENJAMIM, 2007, p. 30). Um costume ou prática tradicional é composto por anos de herança cultural que envolve uma sociedade, esse tópico se faz importante devido ao seu apego ao legado de uma história, que, mesmo com mudanças e renovações, deve ser preservada. Um exemplo de tradicionalidade descrito por Benjamin (2007) são as gírias, que se renovam com o passar dos tempos, mas nunca perdem sua essência.

O terceiro tópico, **dinamicidade**, expressa a constante mudança que toda cultura está sujeita, cada prática e costume passa por dinamismo, uma desenvoltura com o passar do tempo, “não permite a admissão do entendimento do folclore meramente como uma sobrevivência do passado” (BENJAMIM, 2007, p. 30). Existe uma renovação no folclore, inserção de novos hábitos que só enriquecem a cultura.

A **funcionalidade**, quarto e último tópico, engloba os principais contextos, social, econômico e político, fazendo com que a propagação da cultura folclórica seja expressiva. “As técnicas de cestaria e de cerâmica utilitária, que tiveram o seu mercado tradicional reduzido, [...] encontraram a sua sobrevivência na mutação da função de utilitário para decorativo” (BENJAMIM, 2007, p. 31).

De acordo com Benjamin (2007), existem duas outras características que também podem ser acrescentadas para explicar um processo folclórico, que são a espontaneidade e a regionalidade. A espontaneidade é citada para observamos que uma cultura não nasce a partir de leis e decretos, mas sim de costumes e práticas preservados por um povo através do legado que é passado de geração a geração. É algo que nasce dentro de cada um, uma expressão, uma fala, um gesto. Já o aspecto de regionalidade se baseia no estudo do desenvolvimento de uma cultura dentro de localidades específicas, onde cada povo possui a sua característica, sua particularidade. A origem de cada grupo é a mesma, mas existem múltiplas variações de um mesmo costume.

Ao levar em consideração esses aspectos acerca do folclore, é possível observar uma cultura híbrida que, dentro do estudo da folkcomunicação, aparece para desmistificar uma sociedade e explicar seus meios de se expressar e de transmitir práticas e costumes da massa.

3 | A COMUNICAÇÃO DOS “MARGINALIZADOS”

Partindo do pressuposto de que uma sociedade se comunica a partir de suas manifestações culturais, a teoria folkcomunicação tem como objetivo entender os

processos comunicacionais centralizados nessas ações. De acordo com Shmidt (2007), a área das ciências humanas carrega uma vasta análise de comportamentos e ações de um indivíduo, por isso qualquer estudo que envolva essa área terá como foco principal o ser humano. Entender as ações do homem nos âmbitos natural, social e material, leva a uma compreensão dos significados culturais inseridos no ser humano.

Luiz Beltrão (2001) começou a verificar os agentes comunicadores de fora do sistema convencional e associou a sua teoria também com a proposta original de Katz e Lazarsfeld, “a teoria da comunicação em duas etapas”. O raciocínio principal desta tese é de que a transmissão da mensagem se dá em dois tempos: o primeiro acontece quando a informação chega a um tipo de líder de opinião que fica responsável por traduzir e decodificar a mensagem para, em um segundo momento, retransmiti-la para terceiros. A teoria da folkcomunicação de Luiz Beltrão (2001) oferece uma visão otimista e inovadora para as classes populares, através de um olhar preciso sobre suas manifestações folclóricas potentes.

A mídia toma um papel importante quando o assunto é dissipação de ideologias e comportamentos, porém o estudo da folkcomunicação se consolida para analisar a influência de grupos de massa na reprodução de suas culturas e costumes através da mídia. Segundo José Marques de Melo (2007, p.21), a teoria folkcomunicacional “caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar em linguagem popular mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural”.

Ao longo dos anos a mídia vem se consolidando quanto à profunda informatização nos processos comunicacionais, que ocasionou uma maior credibilidade e influência de seus emissores junto ao público-alvo. Com isso, as manifestações culturais têm cada vez mais espaço neste canal. As referências folclóricas de diversas localidades, sejam nacionais ou mundiais, trazem consigo uma potência decisiva na criação de conteúdos midiáticos, como novelas, seriados, programas de TV, reportagens de jornal, reality shows, etc. De acordo com Shmidt (2008), esta inserção midiática possui aspectos decisivos quanto à aceitação do público, que são a interatividade, diversidade e globalidade.

Com a interatividade o receptor possui um poder máximo de decisão quanto ao conteúdo que irá acompanhar, estabelecendo uma boa conexão junto ao emissor. O tópico de diversidade é o que melhor pode resultar na empatia do público com o emissor, pois um mesmo conteúdo pode ser apresentado de diversas formas, usando linguagens diferentes para atrair a massa. A globalidade citada por Shmidt (2008) se refere ao alcance da mensagem que rompe barreiras sócio geográficas, podendo chegar a diversos povos espalhados pelo mundo.

O objeto de estudo deste artigo se enquadra em dois destes aspectos, a diversidade e a globalidade. O seriado Chaves possui um conteúdo diversificado que vale tanto para o entretenimento de uma criança de cinco anos, quanto para o de um adulto de trinta. E esse conteúdo se tornou universal devido à satisfação que o público obteve ao consumir

um material de tamanha pluralidade.

Esse tipo de comportamento da mídia mostra uma inserção gradual de usos e costumes de uma massa que representa uma migração de conteúdos, no qual o receptor passa a ter a chance de se tornar o emissor e com isso fortalecer e ampliar seu folclore. É importante destacar que essa troca de posições favorece não só a extensão de uma cultura, mas sim uma massificação de conhecimentos por parte da mídia.

Almeida (2003, p.2-3) cita em seu trabalho que Luiz Beltrão “identifica uma série de manifestações artísticas e folclóricas pelas quais a massa se comunica e a opinião se manifesta”. O autor da teoria folkcomunicação sugere que é por meio delas que “surgem, vão tomando forma, cristalizando-se as ideias motrizes capazes de, em dado instante e sob certo estímulo, levar aquela massa aparentemente dissociada e apática a uma ação uniforme e eficaz” (BELTRÃO, 1965, p.9-10).

Contudo, essa análise do comportamento midiático em relação à cultura se fez necessária para o aprimoramento do estudo de Luiz Beltrão por se tratar de um aspecto importante da folkcomunicação. A indústria cultural necessita sustentar-se constantemente do folclore popular por ser um meio confiável de êxito, com a identificação do receptor com o seu meio de viver.

4 | OS ESTUDOS CULTURAIS

A base da teoria folkcomunicação está nos Estudos Culturais, um campo das ciências humanas que estuda as relações do homem com o mundo dentro de processos culturais, e analisa a realidade social sobre estruturas coletivas.

Os autores Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall se aliaram à Nova Esquerda Inglesa e, de acordo com o Guilherme Fernandes (2011, p.3-4), buscaram em Karl Max novas contribuições para seus estudos. Fernandes também menciona em seu trabalho as três principais contribuições de Max para os Estudos Culturais, citadas por Richard Johnson (2006, p.12-13): “1. os processos culturais estão intimamente vinculados às manifestações sociais”; este tópico está ligado às classificações de idade, raça, status social e divisões sexuais que contribuem para um entendimento superior de uma sociedade. “2. cultura envolve poder”; esse tipo de divisão social contribui para um equilíbrio da sociedade. “3. cultura não é um campo autônomo, mas um local de diferenças e de lutas sociais”, pois não existe apenas uma forma de cultura, mas sim um campo vasto de manifestações culturais que refletem os usos e costumes de determinados grupos.

Os Estudos Culturais buscam analisar uma sociedade a partir de seus hábitos e práticas que podem representar suas origens. Os tópicos citados acima são apenas um dos variados caminhos que esse tipo de pesquisa pode tomar. O campo das ciências humanas é vasto e ainda não foi amplamente estudado, por isso, estudos, como o da folkcomunicação, são muito importantes para o desenvolvimento do pensamento humano em relação as suas

próprias condutas, fazendo com que a sociedade adquira mais conhecimento do seu lugar no mundo.

O conceito de representatividade tratado por Stuart Hall (1997) na obra *The Work of Representation* desenvolve a ideia de que a cultura é um conjunto de significados compartilhados, partindo do pressuposto da linguagem como processo de significação.

Para Hall (1997) é através de falas e pensamentos que apresentamos uma representação, que damos significado a alguma coisa. Ou seja, o que fazemos é dar significados a objetos, pessoas e produtos midiáticos de acordo com a estrutura de interpretação que trazemos. Ligando este tema com o objeto de estudo deste trabalho, será possível fazer uma análise sobre a importância que o conceito de representatividade obtém para determinar o sucesso do seriado Chaves no Brasil.

Roberto Bolaños escreveu e produziu um seriado que possui diversas características culturais do folclore mexicano, por isso o estudo e compreensão da teoria folkcomunicação se faz necessário para entender e explorar as manifestações populares que podem ter grande influência no sucesso que o seriado causou, não só no México, mas em toda a América Latina ou mesmo no mundo.

5 | FOI SEM QUERER, QUERENDO!

A partir de agora alguns episódios do seriado Chaves serão analisados e também serão destacadas as características folkcomunicação inseridas, inclusive nos personagens.

Através da análise os conceitos de sociedade no âmbito brasileiro serão discutidos, buscando entender o que é despertado nos espectadores brasileiros para que o seriado alcance, desde a sua primeira exibição até hoje, sucesso de audiência, e que ainda motive muitos fãs e seguidores a consumi-lo.

O seriado Chaves surgiu em meio a uma turbulência política, explosão demográfica e ao processo de urbanização mexicana, fatores que juntos provocaram o empobrecimento de parte da população. O programa relata diretamente esse processo de urbanização e pobreza do povo do México, mas em nenhum momento se refere à política ou ao governo estabelecido na época.

Por ter sido produzido e exibido no México, Chaves apresenta uma mistura de representações culturais, como o próprio cenário da habitação dos personagens, a chamada *vencidad*, ou vila como foi traduzido pela dublagem. O espaço retrata uma residência típica do México, na qual as pessoas se aglomeram em habitações humildes.

Esse é um dos aspectos que fazem com que o seriado se ligue à cultura brasileira, pois as “vilas” representadas no programa mostram uma semelhança intrínseca com as favelas e comunidades que cercam as cidades do Brasil. Uma das formas de representatividade identificadas, devido às semelhanças de moradia.

Alguns episódios são marcados por valores conservadores ainda inseridos na sociedade (ressaltando que o seriado é ambientado na década de 70), porém esses valores são apresentados de forma humorística e sem representar apenas um lado, como nos episódios *O dia internacional da mulher*, de 1975, e *O concurso de Miss Universo*, de 1978, nos quais o tema “Liberação Feminina” é retratado. No primeiro episódio citado, Quico e Chaves estão brincando de jogar beisebol quando Chiquinha aparece e pede para brincar também. É aí que Chaves intervém e diz: “Não, as mulheres não jogam beisebol”. Então Chiquinha retruca: “Como? Então você ainda não ouviu falar da liberação da mulher feminina?”.

Esse fato histórico retratado no programa foi conhecido como Revolução Sexual (chamado no programa de Liberação Feminina), que aconteceu entre as décadas de 60 e 70. Esse movimento “diz respeito à liberalização de determinados códigos mais restritos das condutas – sobretudo os das mulheres – e a uma maior liberdade em tratar publicamente o tema da sexualidade” (HEILBORN, 2006, p. 48). O movimento gerou manifestações no mundo todo, principalmente entre as mulheres, que pediam a igualdade de gêneros e reformulações de padrões culturais relacionados à sexualidade humana.

Bolaños, autor e intérprete de Chaves, foi muito ousado ao retratar em um programa teoricamente infantil assuntos de tamanha relevância social. Não podemos afirmar se foi proposital ou não, mas a forma de lidar com o assunto foi demasiadamente feliz. Após questionar Chaves sobre seu conhecimento acerca do movimento feminista, Chiquinha completa seu questionamento pronunciando a seguinte frase: “Isso que dizer que nós, mulheres, não temos mais que pedir permissão aos homens para cometer as barbaridades que cometíamos quando não nos davam permissão...”. Essa frase demonstra a visão do autor sobre o tema, com o propósito de mostrar ao público um assunto importante, mas de forma leve, como podemos verificar a partir da frase dita em sequência por Chiquinha, após Quico perguntar o significado de sua alegação: “Significa que de hoje em diante as mulheres vão sair para trabalhar e os homens é que vão ter os filhos”.

A relação cultural entre homem e mulher no seriado Chaves é extremamente natural, quando ambos se mantêm juntos devido ao amor, paixão e admiração, e não por necessidade ou interesse. As mulheres apresentadas no programa são devidamente autossuficientes e independentes. Como exemplo há Dona Florinda, que cria o filho sozinha e ditando suas próprias regras. A questão é que Bolaños se mostra bem preocupado em tratar assuntos como esse, mesmo que de forma simples, visando estabelecer uma relação com a atualidade. Hoje em dia esse tema ainda é muito discutido, o que faz com que o seriado se mostre atual e também ainda demonstre representatividade.

6 | OS PERSONAGENS E A CRÍTICA SOCIAL

Para fortalecer a pesquisa teórica e proporcionar um embasamento mais satisfatório,

o artigo *O seriado El Chavo del Ocho como um produto folkcomunicação*, que fala sobre a sociedade mexicana descrita por Octávio Paz e escrito por Dennis Renó (2009), será usado como base para dar suporte ao estudo sobre os aspectos socioculturais inseridos na série. Baseado nos escritos do autor Octávio Paz, Renó (2009) apresenta traços da personalidade mexicana nos personagens e discute suas características principais de formação e massificação, buscando a real motivação de Bolaños.

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Renó, porém com análises próprias, referências socioculturais serão traçadas, mas que se encaixem nas concepções folkcomunicaçãois. Para isso, será feita uma analogia dos personagens da série Chaves com os personagens brasileiros descritos por DaMatta (1986) em *O que faz do Brasil, Brasil?*. Uma ponte será construída ao longo do texto, que se tornará sólida à medida que as características dos personagens se fizerem presentes também nos brasileiros. Para esse fim serão analisados cinco personagens principais do seriado, e são eles: Seu Madruga, Chiquinha, Dona Florinda, Seu Barriga e por fim, Chaves.

O personagem Seu Madruga (originalmente chamado de Don Ramón) foi interpretado pelo ator Ramón Valdés. Este personagem possui diversas características que o ligam à cultura brasileira. Seu Madruga é um típico trambiqueiro que já passou por diversas profissões, como sapateiro, cabeleireiro, pintor, vendedor de balões e até mesmo empresário internacional. É um homem de bom coração, que está sempre disposto a ajudar. Seu Madruga também é apreciado devido a sua visão otimista da vida, e por expressar duas frases bem famosas e repercutidas: “A vingança nunca é plena, mata a alma e a envenena” e “As pessoas boas devem amar seus inimigos”. Essas frases carregam consigo um valor social muito importante, tanto para a época das primeiras exibições do seriado, quanto, principalmente, para os dias de hoje. Mais uma prova dos valores socioculturais que estão embutidos no seriado Chaves e que fizeram Bolaños ficar bastante empolgado ao criar o personagem do Seu Madruga:

[...] Don Ramón, um dos personagens mais graciosos que cercaram o Chaves. Ele desempenhou o papel de um desses caras que escondem suas múltiplas insuficiências por trás de uma tela de enorme simpatia. Ele era preguiçoso, sem educação, selvagem, etc., mas possuidor daquela graça natural que identifica o latino e daquela inteligência que invariavelmente o ajudou a sair do pior dos atoleiros. Por exemplo: ele nunca pagou o aluguel da casa que ocupava no bairro modesto, ao lado de sua filha, a Chiquinha (2006, p.99, tradução nossa).

Seu Madruga expressa uma realidade sentida diariamente no Brasil por pessoas que vivem de empregos temporários, arranjando “bicos” para sustentar a família e sempre dando um “jeitinho” para se dar bem, mas que mesmo assim não perdem a fé e continuam com um sorriso no rosto. Tal comportamento tipicamente brasileiro é relatado por DaMatta (1986, p.66):

O “jeito” é um modo e um estilo de realizar [...] É, sobretudo, um modo

simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal; [...] Em geral, o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas [...].

Chiquinha (Maria Antonieta de las Nieves) é a filha do Seu Madruga que vive arrumando confusão e se acha independente e bem esperta. Cheia de sardas, baixinha e de bastante atitude, Chiquinha representa a pessoa sagaz, manipuladora, astuta, que sempre (ou quase sempre) consegue o que quer. Esse tipo de representação pode funcionar não só no Brasil, mas também em todo o mundo. Ao contrário do Seu Madruga, que apresenta tipicamente um “jeitinho” brasileiro, a Chiquinha já possui uma característica universal, mas que pode se encaixar fielmente em um dos aspectos da sociedade brasileira: a malandragem. DaMatta (1986, p.68) trata este termo como “outro nome para a forma de navegação social nacional”:

O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui, também, temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram – no caso da malandragem – o uso de “expedientes”, de “histórias” e de “contos-do-vigário”, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações, igualmente usando o argumento da lei ou da norma que vale para todos [...].

Dona Florinda (Florinda Meza) é a mãe superprotetora do personagem Quico, viúva e que sempre está com um mau humor inexplicável. Por já ter pertencido à alta sociedade, Dona Florinda trata os vizinhos da vila com superioridade e até com desprezo, o que causa certa contradição pelo fato de todos dividirem o mesmo espaço. A personagem vive um conflito diário com o Seu Madruga, que, como já analisado aqui, representa o famoso “jeitinho” brasileiro. Assim, a representação da personagem da Dona Florinda está na burguesia que combate a minoria de forma rígida, utilizando-se da forma mais clara de superioridade: “Você sabe com quem está falando?”. DaMatta (1986, p.68) retrata este tipo de pessoa como alguém que se resguarda no argumento por autoridade.

[...] aqui, ao contrário do jeitinho e quase como o seu simétrico e inverso, não se busca uma igualdade simpática ou uma relação contínua com o agente da lei que está por trás do balcão. Mas, isso sim, busca-se uma hierarquização inapelável entre o usuário e o atendente. De tal modo que, diante do “não pode” do funcionário, encontra-se um “não pode do não pode” feito pela invocação do “sabe com quem está falando? Sou filho do Ministro!”, e pronto!, gera-se logo um tremendo impasse autoritário que dependerá, para a sua solução, dos devidos trunfos de quem está implicado no drama.

O senhor Barriga, interpretado por Édgar Vivar, é o dono da vila onde mora a maioria dos personagens. Seu fardo é que sempre que chega na vila para cobrar o aluguel dos inquilinos é recibo por uma pancada dada por Chaves. Além de ser enganado quase toda vez pelo Seu Madruga com a promessa de receber os quatorze meses de aluguel, Seu Barriga vive ouvindo piadas sobre o seu peso. Bolaños conceitua o personagem do Senhor

Barriga com muito carinho:

[...] seus problemas não foram reduzidos ao fracasso na arrecadação de aluguéis, mas também a infelicidade o selecionou como vítima fortuita de muitos dos danos ou imprudências cometidos pelas crianças do bairro. A imprudência, quase sempre provocada por Chaves, foi o que gerou a expressão que mais tarde se popularizou:

_ Tinha que ser o Chaves de novo! - Obviamente, sua raiva estava representando a impressão mal-humorada que todos tinham, até que o público descobriu que por trás daquela aparência havia um homem que espalhou bondade, ternura e, acima de tudo, indulgência. Sua mão se esticou para exigir pagamento, mas seu coração se encolheu para perdoar a dívida (BOLAÑOS, 2006, p.102, tradução nossa).

O interessante deste personagem é que, mesmo passando por tantas humilhações, em momento algum ele se abate, pelo contrário, segue generoso e bondoso com todos a sua volta. Seu Barriga pode ser considerado como a melhor figura humana dentre todos, justamente por suportar as injustiças que sofre e continuar revidando o mal com o bem.

Este tipo de característica está ligado diretamente ao carácter destinado ao personagem, que, trazendo para a cultura brasileira, representa a identidade nacional em sua essência, pela qual o povo brasileiro é conhecido mundialmente, ou seja, por ser um povo acolhedor e gentil. DaMatta (1986, p.12-13) também retrata essa realidade:

Quando eu defini o “brasileiro” como sendo amante do futebol, da música popular, do carnaval, da comida misturada, dos amigos e parentes, dos santos e orixás etc., usei uma fórmula que me foi fornecida pelo Brasil. O que faz um ser humano realizar-se concretamente como brasileiro é a sua disponibilidade de ser assim.[...] Isso indica claramente que é a sociedade que nos dá a fórmula pela qual traçamos esses perfis e com ela fazemos desenhos mais ou menos exatos. Tudo isso nos leva a descobrir que existem dois modos básicos de construir a identidade brasileira: o de fazer o Brasil, Brasil...

A análise agora volta-se ao personagem principal do seriado. Chaves, interpretado por Roberto Bolaños. Ele é um menino travesso e espirituoso que vive na casa de número oito da vila, e tem um barril para usar de refúgio. Ninguém sabe o verdadeiro nome do personagem, visto que “Chaves” é apenas uma adaptação brasileira para “Chavo” que em espanhol significa “menino”. Chaves é uma criança pobre e que vive com fome, por isso seus momentos mais engraçados no seriado são quando se delicia com alguma comida, principalmente se for um sanduíche de presunto. Bolaños (2006, p.98, tradução nossa) relata as características marcantes do personagem:

[...] Chaves foi o melhor exemplo de inocência e ingenuidade de uma criança. E muito provavelmente, essa característica foi o que gerou o grande afeto que o público passou a sentir por Chaves; carinho não só refletido nos aplausos, sorrisos e comentários de pessoas, porque tudo isto deve ser adicionado às centenas de pessoas (crianças e adultos) que levavam ao palco um “sanduíche de presunto”, um par de sapatos, brinquedos, etc.

O personagem Chaves apresenta o que pode ser considerado como a maior crítica social feita pelo programa. O personagem foi idealizado para representar o estereótipo da criança órfã e com fome que está presente em toda a América Latina. Além desta condição, Chaves também sofre com rejeição e preconceitos, sendo tratado muitas vezes com inferioridade, mas mesmo assim continua otimista e não perde a esperança.

DaMatta conceitua esse tipo de pessoa no perfil brasileiro também como uma espécie de “malandro”, porém de características diferentes às relacionadas à personagem da Chiquinha:

[...] trata-se mesmo de um modo profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres (DAMATTA, 1986, p.71).

É um meio de vida que exige otimismo e paciência. Chaves representa toda uma sociedade que está envolta em um sistema público que deveria funcionar e oferecer demandas básicas para o melhor desenvolvimento humano, mas que não é exercido.

Existem milhões de brasileiros que vivem à margem da sociedade esperando para receber um pouco do que lhe é prometido pelo poder público. Por isso, essa pode ser considerada a maior crítica social do seriado, por representar não só o povo mexicano e toda a sua carência, mas sim um mundo de exclusões que acontecem em todo o mundo.

Baseado nas análises de DaMatta (1986), podemos perceber que existem muitos aspectos que ligam o seriado Chaves à cultura brasileira. Isso mostra que a representatividade que ocorre pode estar diretamente ligada ao sucesso do menino da casa oito no Brasil.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O seriado Chaves possui características socioculturais que são muito bem exploradas em cada personagem, por isso, de uma forma geral, o programa oferece uma identificação nacional, por conter elementos que ligam a cultura mexicana apresentada no programa à cultura brasileira, resultando assim um olhar de representatividade por parte do espectador brasileiro.

A identificação, a afinidade com um programa, uma música ou com uma maneira de se vestir promove uma maior propagação desse conceito. Se uma pessoa se interessa por algo e acredita que aquilo é tão bom que merece ser compartilhado, o próximo passo será a propagação, a disseminação da ideia. Ao chegar ao Brasil, Chaves trouxe em sua bagagem um amplo acervo de identidade, cultura, representação e encontrou nos brasileiros um hospedeiro garantido para a expansão do seu sucesso.

Ao buscar a resposta para a pergunta motivadora deste trabalho na teoria

folkcomunicação, que estuda a inserção da cultura e do folclore popular nos meios de comunicação de massa, foi possível comprovar, ao fazer a ligação da teoria com o seriado de televisão Chaves, que o programa está diretamente associado à propagação de ideias e valores relacionados à cultura mexicana e também à brasileira.

Esse tipo de estudo se faz necessário para buscar compreender como os produtos da indústria cultural conseguem conquistar o público de maneira tão direta e persuasiva. Compreender esse estilo de comunicação é essencial para buscar um equilíbrio entre o receptor e o emissor, com o intuito de gerar uma massificação de conteúdos apropriados e de grande valor nacional.

O estudo teve o objetivo de mostrar que o seriado Chaves não é apenas uma obra de entretenimento, mas sim a representação de uma sociedade marginalizada que busca seu espaço no mundo. As características socioculturais inseridas no programa demonstram um lado humano e cativante que foi precisamente marcado em cada episódio.

É esperado que a pesquisa sirva para fomentar os estudos sobre a influência midiática que nos cerca e para aumentar o desenvolvimento da comunicação, com o objetivo de entender fenômenos comunicacionais como o seriado Chaves.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo de. **Folkcomunicação: de comunicação dos “marginalizados” a meio de expressão dos dominados**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, setembro de 2003.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001.

BENJAMIN, Roberto. Folclore In GADINI, Sérgio Luiz; WOLTOWICZ, Karina Janz (orgs). **Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões**. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.

_____. **Folkcomunicação: da proposta de Luiz Beltrão à contemporaneidade**. Revista Latinoamericana de Ciências da Comunicação, 8-9, 2011.

BOLAÑOS, Roberto Gómez. **Sin Querer Queriendo**. Espanha: ed. Aguilar, 2006.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1986.

FERNANDES, Guilherme Moreira. **Aproximações teóricas e empíricas entre a Folkcomunicação e os Estudos Culturais**. Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 1

HALL, Stuart. **“The work of representation”**. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HEILBORN, Maria Luiza. **Entre as tramas da sexualidade brasileira**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 14, nº 1, janeiro-abril/ 2006.

MARQUES DE MELO, José. **Folkcomunicação** In GADINI, Sérgio Luiz; WOLTOWICZ, Karina Janz (orgs). Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.

RENÓ, Denis Porto. **O seriado El Chavo del Ocho como um produto folkcomunicação que reflete a sociedade mexicana descrita por Octávio Paz**. Revista Internacional de Folkcomunicação 7.14, 2009.

SANTOS, Adriana; SALES, Roseni; FERREIRA, Raquel. **A audiência do “Chaves”: motivos, usos e gratificações**. Revista Alterjor: jornalismo popular e alternativo, São Paulo, ano.06, vol.02, nº 12, junho/dezembro de 2015.

SHMIDT, Cristina. **Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina**. Revista Bibliocom, vol. 1, nº 1, novembro/dezembro de 2008.

_____. **Teoria da Folkcomunicação** In GADINI, Sérgio Luiz; WOLTOWICZ, Karina Janz (orgs). Noções básicas de Folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa, Editora UEPG, 2007.

O LIVRO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Data de aceite: 01/06/2021

Gabriela Garcia de Godoi Moreira

Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Bolsista de graduação pelo Vestibular Social
<http://lattes.cnpq.br/8829380864897828>

RESUMO: A presente pesquisa busca apresentar a produção de livro de artista enquanto suporte e ponte para a expressão da identidade, afetividade e memória, dessa forma contribui para a educação que valoriza também as vivências fora do ambiente escolar. A pesquisa parte das características desse suporte que enfatizam seu uso enquanto construção identitária, definições de elementos que compõem a identidade pós-moderna e análise de produções pessoais anteriores e a de alunos da E. E. Culto à Ciência em minha regência durante o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência.

PALAVRAS-CHAVE: Livro de artista; Identidade; Afetos.

THE ARTIST'S BOOK AS AN IDENTITY CONSTRUCTION

ABSTRACT: This research seeks to present an artist's book production as a support for the expression of identity, affectivity and memory, thus contributing to education that values experiences outside the environment of the school. Then I explain which characteristics of an artist's book emphasize its use as an identity construction, moving to the definitions of

elements that compose a postmodern identity, afterward the analysis of previous personal productions and productions by students of E. E. Culto à Ciência.

KEYWORDS: Artist's book; Identity; Affections.

Durante aulas de minha graduação as quais a proposta foi o livro de artista, percebi a recorrência de elementos que personificassem o autor, que de algum modo registrassem um vértice de sua identidade. Esses elementos foram variados, desde transcrições de poemas, letras de música ou frases de alguma produção cinematográfica até autorretratos, inserção de objetos de coleção particular ou de seu convívio (como o ramo de uma árvore de sua casa). Quando apliquei essa proposta na regência do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência essa linha de pensamento no processo de produção se repetiu na maioria das produções.

Dito isso, a importância de se olhar o livro de artista com esse viés de projeção da identidade, como uma construção narrativa dos afetos que compõem partes do indivíduo que o fez é perceptível. A identidade é frequentemente abordada no fazer artístico, nessa pesquisa trabalharemos essa questão pela perspectiva da identidade pós-moderna, memória e afetos

[...] identidade significa um conjunto de critérios de definição de um indivíduo e um sentimento interno composto de diferentes sensações, tais como sentimento de unidade, de coerência, de pertencimento, de valor, de autonomia e de confiança. Esses diferentes ingredientes afetivos e cognitivos representam os processos internos através dos quais o psiquismo organiza todas as informações que ele recebe em um todo coerente [...]” (MEDEIROS, 2008, p.34).

A princípio, o livro “A identidade cultural na pós-modernidade” de Stuart Hall trata da ideia de que as estruturas sociais conhecidas estão passando por mudanças e que essas afetam diretamente a percepção de identidade, que se divide em segmentos (classe social, gênero, sexualidade, etnia, e nacionalidade). Desta forma, o autor também afirma o quanto a identidade pessoal também está passando por uma “descentralização do sujeito”, ou seja, uma perda de si e de sua própria cultura em detrimento da influência de culturas externas. Pensando nisso, podemos dizer que a influência das culturas externas ao nosso meio originário permeiam o processo de identificação dos indivíduos. Ter em mente as influências culturais as quais somos submetidos é crucial para o entendimento de como nós (e nossos alunos) expressamos nossa identidade e no caso dessa pesquisa, como absorvemos os signos apresentados na produção do livro de artista que podem ser fruto dessa influência cultural.

A categorização adotada de obras que se configuram livro de artista utilizada é a que pressupõem determinadas posições em relação ao livro convencional. Para entendermos isso é preciso que estabeleçamos essencialmente dois posicionamentos: há aqueles que veneram sua configuração, seu todo, que se dá basicamente por páginas de papel consecutivas que incutem um determinado sentido de leitura e narrativa e que recusam as novas tecnologias ou a deformação de seu aspecto original. Silveira (2008) classifica esse posicionamento como um fetiche pelo formato e significado do livro, o que ele traduz como “ternura” ao livro.

“ternura é o gesto de preservação às conformações tradicionais, assim como aos valores institucionais do livro. É amor à forma livro, manifestada pelo zelo a essa forma, pela manutenção de sua tradição (de sua forma instituída), pela defesa de sua permanência perante as novas mídias ou pela preservação da leitura sequencial da palavra escrita. É carinho pela crença na verdade impressa. É o aceite e a dependência do fetiche” (SILVEIRA, 2008, p.5).

O outro posicionamento seria a de negação desse fetiche, ou seja, é o esforço de ataque à constituição e/ou significado do livro que se traduz como “injúria” ao livro.

“Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. É o comprometimento da verdade e/ou da verossimilhança, ou o uso dessa em detrimento daquela. Injúria implica perversão. É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche.” (SILVEIRA, 2008 p.5).

O livro de artista se relaciona com a identidade quando tende a ser um arquivo de

memórias reais ou ficcionais, uma confissão, relato íntimo. A narrativa do livro convencional, de sobreposição de folhas que pressupõem o delinear de um espaço-tempo, assim “Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e inteligência) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras.” (SILVEIRA, 2008, p.72). Dessa maneira, a manipulação/observação de um livro de artista pressupõe a percepção da narrativa intrínseca a esse formato e também a memória construída durante a leitura do mesmo, o que confere a narrativa visual.

Dessa forma, parto para a apresentação de produções pessoais, aqui usei papéis artesanais de diversas cores e materiais, principalmente papéis reciclados e ervas aromáticas como alecrim, hortelã e camomila. Usei também a flor de hibisco e corantes artificiais nas cores amarela, azul, verde e vermelha para compor esses papéis. Em cada um desses papéis de formatos variados desenhei recordações, ou melhor, registro de recordações, visto que utilizei fotografias como referência para a produção dos mesmos, aqui a memória é resgatada a partir do estímulo visual que essas fotografias afloram.



Figura 1. Livro de artista, 15,5 x 15,5 cm.

Foto: Acervo pessoal.

A caixa, apesar de ser construída para permanecer fechada, com as extremidades coladas e entrelaçada com o fio de barbante vermelho, em sua superfície há representações

de mãos entrelaçadas, pequenas, grandes, de pares diferentes e similares entre si. Os botões que estão dispostos e colados na superfície de fora são parte da coleção de botões minha e de minha mãe, a qual foi nutrida por anos. Esses botões são, sem dúvida, o aspecto que mais evoca minha afetividade pessoal no trabalho, apesar de ser uma experiência pessoal de colecionar botões, não é incomum que outros (sobretudo mulheres, afinal a costura é intimamente ligada a essa ação de colecionar botões e esse ofício designado na maioria das vezes às mulheres) se atenham a essa atividade.



Figura 2. Livro de artista, 15,5 x 15,5 cm.

Foto: Acervo pessoal.

O próximo trabalho apresentado tem como proposta utilizar cenas cotidianas e do meu convívio, para esse livro minha ideia principal foi a de fundir momentos e memórias, para tanto empreguei a sucessão de páginas de fotografias com um curto espaço de tempo de tiragem entre elas que pode ser entendida como um frame, palavra de origem inglesa equivalente a quadro quando se refere à animação quadro a quadro, que conseqüentemente remete ao *flipbook*.

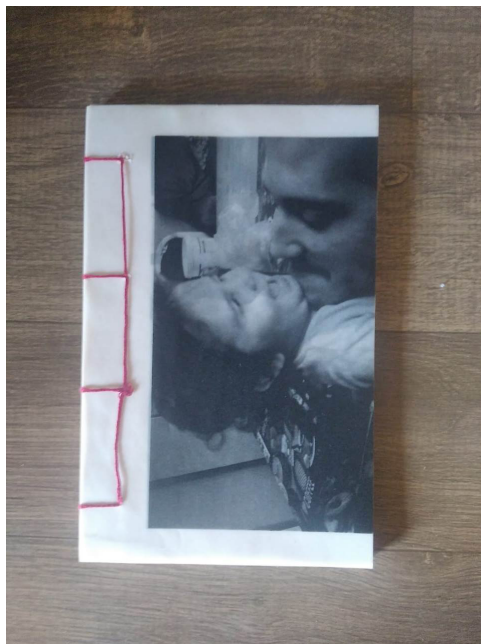


Figura 3. Livro de artista, 21 x 13,5 cm.

Foto: Acervo pessoal.



Figura 4. Livro de artista, 21 x 13,5 cm.

Foto: Acervo pessoal.



Figura 5. Livro de artista, 21 x 13,5 cm.

Foto: Acervo pessoal.

A regência de aulas para a produção de livro de artista foi com alunos membros do Clube Juvenil “Alunos Anônimos do Cultão” esse grupo faz parte do ensino em tempo integral da cidade de Campinas - SP, na E. E. Culto à Ciência, a proposta do clube é a de se discutir e pensar criticamente assuntos latentes na sociedade e o convívio dos integrantes onde todos podem sugerir temas e atividades. Durante nossas conversas, membros destacaram a importância do ambiente de acolhida do clube e que encontraram ali um espaço para a discussão de temas que não tem abertura no ambiente escolar ou pessoal.

Nas aulas além dos materiais apresentados e a explicação do que seria um livro de artista, contei com a produção de integrantes do grupo de artes do PIBID e de colegas da faculdade. O uso desses exemplares foi fundamental para o discernimento entre livro de artista e *sketchbook*, pois ambos têm funções parecidas como a de ser um espaço para o registro do processo criativo, mas apesar disso o livro de artista também é o espaço expositivo.

O trabalho abaixo foi realizado individualmente, o autor comentou que pensou em uma estrutura que se assemelhasse a um túnel, que seria a representação da visão e caminho traçado pela vida, que associado à escolha de cor, disposição de carvão e escolha do uso de uma letra um tanto rabiscada sugerem aspectos negativos e potencialmente difíceis de lidar.



Figura 6. Aluno da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas.

Foto: Acervo pessoal.



Figura 7. Aluno da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas.

Foto: Acervo pessoal.

Essas questões subjetivas, porém essencialmente humanas de se retratar um caminho árduo e limitante da vida onde depois de um espaço de tempo (no caso o comprimento do túnel) se vê a saída ou no caso, a fotografia de sua amiga que aqui é um fator que alivia e que impulsiona a saída desse espaço limitador é bastante considerável

nesse sentido.

A produção a seguir foi desenvolvido por um grupo de 3 alunos. Os alunos decidiram se agrupar e optaram por um formato que vem da ternura já mencionada de Silveira (2008), uma vez que é uma sucessão de folhas de papel uma sobre a outra. Apesar dessa escolha o grupo decidiu experimentar diferentes formatos, materialidades e cores de folhas de papel onde também as dispôs de maneira não perpendicular o que conferiu um aspecto assimétrico ao livro.

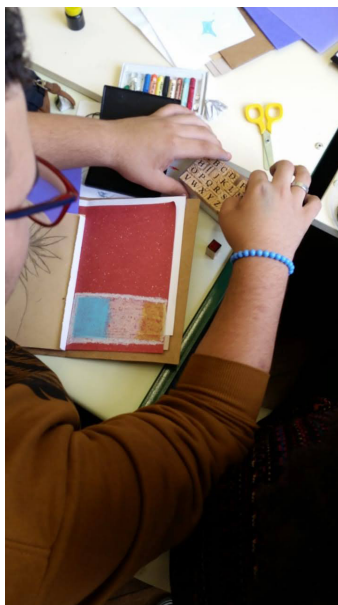


Figura 8. Alunos da E.E. Culto à Ciência, 2019, Livro de artista, Dimensões desconhecidas.

Foto: Acervo pessoal.

Suas páginas foram preenchidas por signos e imagens que fazem parte dos afetos de cada integrante, como trechos de letras de música, citações de autores e trechos de filmes. Assim como discorrido previamente, a relação da cultura hegemônica presente a partir da globalização se encontra aqui de maneira muito evidente a partir das frases de música pop entre outros elementos, assim podemos evidenciar a necessidade de se compreender essa rede de cultura que se movimenta.

Assim, essa proposta remete diretamente a ideia de educação com afeto segundo Meira e Pillotto (2010), que se refere sobre a relação de aluno e professor e a valorização das experiências dos alunos, seja em âmbito pessoal ou escolar e a exploração do suporte livro de artista enquanto sustentação de narrativa e expressão desses afetos e vivências, onde se construa um objeto artístico que seja significativo para os alunos e que traga consigo o fazer artístico que transporta conhecimento, o que acredito ser um fator importante

para o entendimento de artes em todos os seus aspectos dentro da educação.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11nd ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. ISBN 85-7490-402-3.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual** – proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MEDEIROS, João Luiz. ELEMENTOS DE ANÁLISE PARA A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES. In: MEDEIROS, João Luiz. (Org.) **Identities em Movimento: Nação, Cyberspaço, Ambientalismo e Religião no Brasil Contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 27-62.

MEIRA, Marly Ribeiro; PILLOTTO, Sílvia Sell Duarte. (2010). **Arte, afeto e educação: a sensibilidade na ação pedagógica**. Porto Alegre: Mediação.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, 319 p. ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>>. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

O MITO DE UMUKOSURĀPANAMI DA ETNIA DESSANA NO GRAFFITE DOS ARTISTAS CURUMIZ

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 08/03/2021

Kemerson de Souza Freitas

Universidade Federal do Amazonas- UFAM
Parintins – Amazonas

RESUMO: Este artigo propõe a análise do mural Umukosurāpanami, obra que retrata o mito Dessana, feito pelos artistas Curumiz, duo de grafiteiros da cidade Parintins-Amazonas, em que foi utilizando a metodologia de leitura de imagem de Panosfky (2009) que é a iconologia, método que apresenta três níveis que ajudam a compreender a forma e o conteúdo de uma imagem. A obra selecionada para pesquisa apresenta um significado intrínseco do contexto histórico artístico da cidade de Parintins, do movimento arte urbana, onde as influências artísticas urbanas e literárias da cultura da amazônica e indígena dos Dessana influenciaram a construção da obra, um processo poético que voltasse para um estudo histórico pela dimensão simbólica da obra, em que vale assim a interpretação, análise de composição e os significados deste mural.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura de Imagem, Arte Urbana, Mito Dessana, Curumiz.

THE MYTH OF UMUKOSURĀPANAMI OF THE DESSANA ETHNICITY IN THE GRAFFITI OF THE ARTISTS CURUMIZ

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the Umukosurāpanami mural, a work that portrays the Dessana myth, made by the artists Curumiz, a duo of graffiti artists of the city Parintins-Amazonas, in which Panofsky (2009) image reading methodology was used Iconology, a method that presents three levels that help to understand the shape and content of an image. The work selected for the research presents an intrinsic meaning of the historical artistic context of the city of Parintins, of the urban art movement, where the urban and literary artistic influences of the Amazonian and indigenous culture of Dessana influences the construction of the work, a poetic process that returned to a historical study due to symbolic dimension of the work, in which the interpretation, analysis of composition and the meanings of this mural are work.

KEYWORDS: Image Reading, Urban Art, Dessana Myth, Curumiz.

1 | INTRODUÇÃO

A produção artística da região amazônica propõe em falar em formas visuais, identidades da cultura do espaço e local onde o artista se encontra, poéticas que traduzem crenças, costumes, mitos e lendas, um regionalismo trabalhado diante da realidade em que vive o artista amazônico.

Os conteúdos presentes nas obras

destes artistas traduzem estes pontos citados, onde reflete seu imaginário, o imaginário amazônico de imagens criadas que representam a cultura do espaço onde o artista se encontra, para (LOPES, 2016, p. 28):

Um aspecto importante no processo de cognição é o da criação de imagens, não só no sentido individual, das imagens neurais e sensoriais, mas também coletivo, das imagens de representações culturais, ou seja, o universo simbólico a partir do imaginário social.

Da mesma forma que as obras representam um imaginário cultural, é também possível analisar até o momento na qual a obra foi construída entre influências da sua vivência cultural, social, artística. Na arte contemporânea, os artistas amazônicos constroem poéticas da sua realidade cultural em novas possibilidades que partem de novos suportes e formas de se produzir uma arte amazônica onde propriamente a identidade dessa cultura trabalhada é visada ao ribeirinho, do caboclo, do interior e do indígena. Entre essas possibilidades de produção de arte contemporânea, especificamente do estado do Amazonas, estão sendo feitas intervenções urbanas por alguns artistas que estão principalmente ligados ao graffiti, partindo para o meio urbano amazônico, que para Prosser (2009, p.17) o termo Intervenção Urbana, “é empregada para designar qualquer obra de arte ou manifestação de cunho artístico (estético, de protesto, de entretenimento ou outro) que ocorre no espaço público, modificando-o, intervindo sobre”.

A intervenção urbana pode ser compreendida como Arte Urbana, que pode envolver instalações, performance e trabalhos visuais como o graffiti. No Amazonas então, Arte Urbana está se popularizando entre os artistas urbanos, onde esse movimento artístico é visto com frequência na capital do estado, Manaus.

Do mesmo modo, a Arte Urbana, de frutos visuais e linguagens do Graffiti, se dispersa para o interior do estado do Amazonas, onde os artistas Curumiz da dupla Alziney Pereira e Kemerson Freitas, da cidade de Parintins-Amazonas, buscam através da Arte Urbana, das influências do *Graffite Fine Art*, produzir uma arte que fale destas identidades da cultura amazônica, onde partem da sua realidade, de sua vivência e de literaturas acerca do que será trabalhado na construção na produção do mural feitos nas ruas da cidade ondem vivem e fazem interferências urbanas, da influências de grafiteiros e muralistas famosos do Brasil e exterior.

Nesta pesquisa foi selecionado o mural Umukosurâpanami, feito no ano de 2018, onde este trabalho visa estudar essa obra em suas formas e conteúdo, onde os artistas constroem nessa obra seu imaginário sobre a mitologia dos índios Dessana, que para Loureiro (2015) o imaginativo do homem amazônico ligasse aos mitos, assim também os elementos da natureza. Para o homem amazônico, a arte visual exprime esse imaginário cultural amazônico, como as os mitos presentes nas produções artísticas amazonenses.

Assim, este trabalho visa fazer análise da obra Umukosurâpanami, e suas relações contidas nesta obra entre o contexto e o processo de sua produção e das relações com

os artistas Curumiz com o mito retratado. Para tanto, a pesquisa aborda conceitos sobre cultura amazônica utilizando Loureiro (2015) que traduz a cultura amazônica, suas relações com espaço e poéticas dessa cultura, e relações dos habitantes com o espaço inserido nessa cultura amazônica.

Também será discorrido sobre conceitos sobre Mitologia como do autor Mircea Eliade (1972) que apresenta conceitos sobre conto mitológico e a relações que os homens tem com esse conto, assim também, a pesquisa aborda sobre mitologia Indígena e principalmente sobre a mitologia dos Dessana através da obra Antes o Mundo Não existia do autor Tōrāmu Kehiri (1995), onde apresenta os contos mitológicos da etnia Dessana até a criação do ser Umukosurāpanami, objeto específico da criação do mural dos artistas Curumiz.

Da mesma forma, será tratado sobre Arte Urbana, conceitos e contexto histórico, e como esse movimento também se encontra também no estado do Amazonas, principalmente na cidade de Parintins, onde será discorrido sobre os artistas Curumiz e sua poética urbana.

E assim, para se fazer a leitura da obra Umukosurāpanami foi utilizado nesta pesquisa o método Iconológico de Panofsky (2009) para se fazer um estudo das formas e mundo simbólico que a obra apresenta em sua composição, fazendo uma interpretação detalhada do mural em estudo, uma pesquisa de caráter qualitativo, onde a análise será feita pelo autor que é também autor da obra, onde entra como pesquisador e pesquisa, uma análise através do artista que propôs a obra, e apresentará a obra em um estudo de método da história da Arte mas que também se entrelaça ao um processo poético.

2 | O MITO DESSANA DE UMUKOSURĀPANAMI

A mitologia está presente em várias culturas desenvolvidas pelo homem, construindo relações míticas com o lugar onde se encontra, ao se falar de mitologia podemos perceber que não há certa definição de seu conceito, visto que o mito foi utilizado em diversos povos, em que estes mitos foram usados de meios diferentes. O mito exprime uma verdade não lógica da visão do mundo, que segundo (RIBEIRO; LUNA; ALMEIDA, 2015, p. 1423). “Quando o mito é a forma que os grupos humanos possuem para demonstrar como eles percebem o mundo, bem como possuem características relacionadas à simbologia de uma determinada cultura”.

Sendo assim, ela exprime a cultura de um povo, seu modo de pensar entre passado e presente, de como o mundo se apresenta. Para um grupo que vive ativamente a mitologia, ela exprime sua história seu início como surge sua sociedade, assim também como surgiu a natureza e seus elementos e a origem do mundo na utilização de seres do mundo celeste que constituem a criação do princípio.

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais

em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje- um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o mundo existe, o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma criadora no “princípio” (ELIADE, 1972, p. 13)

Para tanto, é interessante notar que os mitos partem da narrativa da cosmogonia, de como o mundo se desenvolveu para estar como é visto hoje que para Eliade (1972, p. 20) afirma que “os mitos de origem prologam e contemplam o mito cosmogônico: eles contam como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”.

A importância da mitologia é vista principalmente nas culturas das etnias indígenas, onde o homem cria relações sagradas na volta com seus antepassados e seres sobrenaturais que criaram seu lugar, sua etnia, seu povo, segundo Guesse (2011, p. 09) “para os índios, atividades simples e “reais” do dia-a-dia adquirem o caráter mágico na medida em que recuperam os atos primordiais e sagrados, realizados no tempo do princípio pelos deuses, antepassados ou heróis”.

Isso também ocorre com a etnia dos Dessanas, grupo indígena do alto rio negro, onde suas crenças, e principalmente a mitologia tem relação essencial com o lugar onde se encontram e seu povo, em que são repassadas de geração pra geração sua cultura e de seus contos mitológicos. São histórias ricas em detalhes acerca sobre a criação do mundo, da humanidade.

Esses contos mitológicos dos Dessana podem ser lidos no livro Antes o mundo não existia, Mitologia dos Antigos Desana-Kehiripõra. O livro mostra que para os Dessanas, no princípio do mundo, não existia nada, e na qual, surge diante das trevas uma mulher que encobrida de enfeites criando o “Quarto de Quartzo Branco” (Uhtãboho taribu), essa mulher era Yebá Boró, a “Avó do Mundo”.

Yebá Boró levantou um balão que envolveu toda a escuridão, em que só havia luz em seu quarto, dando nome a esse balão de Umukowi, “Maloca do Universo” em que esse balão era o mundo. Pensou assim, colocar seres nesta maloca, mascando ipadu tirou-o da boca e transformou em homens, estes era os “Avós do Mundo”, tinham forma de trovões os “Homens de Quarto Quartzo Branco” ou “Irmãos do Mundo”.

Estes eram cinco, e Yebá Boró deu a cada um destes um quarto na grande maloca, estes seres ficaram encarregados da criação do mundo, da luz, os rios e a humanidade, mas os mesmos não fizeram, esqueceram do que a Avó do Mundo lhes disse, apenas ficaram morando em seus quartos.

Visto que os mesmos não tinham feito o que tinha pedido, Yebá Boró pressiona os Trovões e os mesmos então decidiram criar a futura humanidade, fazendo um grande *dabucuri* na qual a Avó do Mundo participou, mas não deu certo o ritual, pois a bebida que estavam tomando, o caapi, era forte demais, assim não conseguiram criar a futura humanidade. Yebá Boró viu que os cinco Trovões não iam conseguir criar a humanidade

decidiu um outro ser que tivesse capacidade de fazer isso.

Fumou seu cigarro enquanto pensava como seria esse outro ser, criou sendo um ser que não podia ver e nem tocar, envolveu seu pari e assim criou Umukosurãpanami “Bisneto do Mundo” de cima do cume, auxiliou o mesmo a criar Abe, o Sol, e assim nasce a luz no mundo, dando fim a escuridão, e terminado outras tarefas pedidas pela Avó do Mundo.

3 I CURUMIZ, ARTE URBANA NO INTERIOR DO AMAZONAS

A arte contemporânea se propõe em construir novas possibilidades para criações de obras de arte que saiam do tradicional, ou se pensar onde a arte não se fazia presente, nessa linha de pensamento, a Arte Urbana constitui um caminho para produzir intervenções artísticas onde o espaço da cidade é suporte para os artistas (PALLAMI, 2000, p. 24):

A arte Urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações de modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política.

A produção da arte urbana se faz presente em quase todas as cidades do mundo, um movimento artístico que estabelece nova possibilidade de onde pode se encontrar a Arte, faz que a mesma esteja mais próxima do público através dos muros, viadutos, prédios como as práticas artísticas que surgiram do graffiti ou faz dele estar como pratica da Arte Urbana. As possibilidades que surgem após o graffiti tradicional ou raiz, de *bombs*, *Tags* criaram um novo meio de se fazer arte reunindo várias técnicas, segundo Castro (2014, p. 28) “Estas “novas” tendências associadas à arte de rua propiciaram o cruzamento de técnicas, estilos e meios que deram origem a uma nova vertente artística que é reconhecida por muitos nomes: *Street Art*, *Neo Graffiti* ou *Pós Graffiti*”.

A Arte Urbana ou Pós – Graffiti se configuraram principalmente pela influência do hip-hop como afirma Portelinha (2013, p. 59) “O pós-graffite ou arte urbana nasce de outro movimento, o hip-hop, que nos últimos anos tem tido um enorme impacto na cultura e sociedade”. Alguns autores fazem uma pequena distinção ao se referir ao Pós-graffite e Arte Urbana, um se liga mais propriamente ao Graffiti que autores acham inadequado por não cobrir outras ramificações que surgiram do graffiti e outro engloba todas as ramificações que surgiram, como stencil, lambe-lambe, sticker, Mural, mas afinal estão ligados e relacionados através de um objeto, a lata de spray.

Os Artistas da Arte Urbana construíram espaços no meio artístico através destas ramificações e possibilidades como é caso do artista Bansky que faz estêncil de cunho político, Basquiat e Kathing Haring também estão neste meio de artistas que utilizaram as ruas e ganharam um espaço legítimo na Arte. No Brasil este movimento ganhou forças com grandes artistas que produzem no país e no exterior, como os grafiteiros Os Gêmeos, o Muralista Eduardo Kobra, Speto e entre outros.

Não tão distante, a Arte Urbana também se encontra no norte do Brasil, especificamente no estado do Amazonas, onde a produção de murais é visto e apreciado em viadutos e muros da cidade de Manaus, com poéticas visuais que abordam o lugar e espaço que é a floresta amazônica, entre a defesa do bioma e dos povos originários, pinturas de tribos indígenas que se encontram na região.

Em outro lugar do estado do Amazonas, no interior do estado, a Arte Urbana também chegou na cidade de Parintins¹, movimento novo onde artistas que produzem as intervenções artísticas na rua foram influenciados pelas obras de artes dos artistas de rua famosos no Brasil e no exterior, usando algumas práticas da Arte de Rua que vão do mural ao uso do estêncil.

Entre os artistas a dupla de jovens parintinenses conhecidos pelo codinome de Curumiz, formado por Alziney Pereira e Kemerson Freitas, que constituíram-se de uma poética em conjunto com o propósito de fazer intervenções visuais dentro do espaço público, conscientes da ideologia da Arte de Rua, do graffiti pelas influências artísticas que conheceram através da internet, redes sócias como os grafiteiros Os Gêmeos, Pichiavo e outros Duo de Artistas que produzem em conjunto que inflaram a ânsia de produzir juntos Arte Urbana na cidade especificamente os Murais.

A poética dos Artistas parte sobre a cultura amazônica, especificamente do Interior que para Loureiro (2015) é uma cultura que se construiu das relações que o homem cria com a natureza, o Interior é a parte da cultura rural onde também existe a cultura urbana, vista como no Amazonas que está e pertence a cultura amazônica.

A cultura amazônica, em que predomina a motivação de origem rural-ribeirinha, é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantem as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário- casas, barcos etc. (LOUREIRO, 2015, p. 77)

A cultura do Interior, do rural e ribeirinha, é a cultura da transmissão oral, de repassar suas tradições de geração pra geração, de valores ligadas a comunidade. Na arte amazonense é trabalhada essa cultura do interior, que exprime também o imaginário da cultura amazônica, um imaginário que foi construído através do espaço geográfico, do espaço social e obstáculos que a região apresenta, criada também pelo ponto de vista do europeu, mas também criada por relação do homem tem com a natureza.

Deste modo, a poética feita pelos artistas Curumiz visam em produzir obras que interpretem a cultura do interior, do imaginário rural-ribeirinho, no hibridismo de formas entre homem e natureza, com uma narrativa onírica própria dos artistas.

Os mitos são também são trabalhados por muitos artistas, segundo Loureiro (2015) as mitologias e os elementos da natureza estão ligados ao imaginário amazônico. Mitos de grupos indígenas que transbordam na cosmogonia de história de criações do mundo, são

¹ Polo regional a leste do Estado do Amazonas está localizada a uma distância de 369 km (em linha reta) e 420 km (por via fluvial) da Capital Manaus. O IBGE 2016 112, 716 habitantes.

interpretados em obras de arte, em que também são trabalhados pelos artistas Curumiz, pois o mito se apresenta no seu círculo cultural amazônico. Visto que os artistas Curumiz não são indígenas, não tem ligação tão vivente com os mitos como propriamente um indígena da etnia escolhida pra se retratada, apenas a retratação do mito que são escolhidos vem do interesse e conhecer ainda mais as mitologias das culturas indígenas que estão entrelaçadas na cultura amazônica aonde os artistas estão inseridos nessa cultura.

4 | ANÁLISE ICONOGRÁFICA, ICONOLÓGICA DA OBRA UMUKOSURÃPANAMI – O CRIADOR DA LUZ

O mural Umukosurãpanami está localizada no centro da cidade de Parintins, feita no ano de 2018, em um muro de uma casa, medindo 3 metros de altura e 4, 20 cm de largura. Em sua visualidade se faz necessário uma análise além das formas, a obra apresenta um conteúdo sobre a mitologia dos índios Dessana, focada especificamente em Umukosurãpanami, que sendo assim, será feito a análise da obra, da sua forma e conteúdo apresentado, do que se trata a obra, o que é o personagem Umukosurãpanami, sua importância para o mito Dessana, e a importância da obra para os artistas e que ela representa ao se fazê-la.

Nesta pesquisa será usado o método de análise de imagens desenvolvida por Erwin Panofsky (2009) que é a iconografia e a iconologia. Para Erwin Panofsky (2009, p. 47) “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”, já a Iconologia é uma iconografia que se torna interpretativa, se fazendo mais a fundo um estudo da arte, não ficando apenas em um exame estatístico preliminar (PANOSKY, 2009) na qual é um método de “interpretação que advém da síntese mais que dá análise [...] Panofsky (2009, p. 54).

O autor apresenta que o objeto apresenta a forma e o tema, sendo a forma é a sua configuração visual, e o tem pode ser compreendido através de três níveis que são o primário ou natural onde é identificado as formas puras como a linha, a cor, conhecidos aqui também como os motivos artísticos, o segundo nível ou convencional em que estão ligados os motivos artísticos aos assuntos e conceitos, e o terceiro nível que é o significado intrínseco ou conteúdo “a partir da qual permite ir além dos elementos e dos significados transparentes na obra” Antonio (2015, p. 186), em que esses níveis estão ligados a três processos de Interpretação de um objeto, que são a Descrição Pré- iconográfica, Análise Iconográfica e a Interpretação Iconológica.

5 | DESCRIÇÃO PRÉ – ICONOGRÁFICA

Na descrição Pré – iconográfica o processo da interpretação está ligado a familiaridade com os objetos e eventos em que compreende a forma, pela qual, em condições históricas diferentes, os objetos e eventos foram expressos pelas formas que

estão na obra Panosfky (2009), nessa etapa se faz a identificação das formas puras, em que através da observação pode-se descrever a obra e os motivos artísticos na obra. As formas da obra apresentam uma diversidade visual em que se apresenta uma figura masculina centralizada no mural, com gesto de lançar uma lança, com penas, com raios saindo da ponta, na qual a figura humana apresenta grafismo indígena em seu braço e rosto, nesta figura em seu corpo foi feita uma representação de galáxia sendo compostas por estrelas e planetas, que para os artistas esta figura desse uma imagem de sobrenatural e heroico como o ser do mito Dessana.



Figura 1. Curumiz, Umukosurãpanami, 2018. Fotografia, 40 x 77.39 cm.

Foto: Luciano Ribeiro

No fundo da obra há uma escala de cor amarelas, feitas em fachas circulares dispostas próximas um das outras, em que se observasse que parte da cor mais clara do ponto acima do círculo da cor branca, que partem de tons mais escuros ao mais claros da cor amarela, as linhas se apresentam com movimentos por cima destas fachas circulares, partido de pequeno pontos que se tornam linhas, os artistas pensaram na possibilidade das que linha desse movimento ao obra, como o mundo através da criação do sol começa então ter uma mobilidade da vida, partem da mesma ideia de Kandsisky sobre a linha, para Kandisky (1996,p. 61) “Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico”.

6 | ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Na análise iconográfica se faz necessária quando o objeto é o tema secundário ou convencional, na qual é construído por imagens, histórias e alegorias, assim a análise

iconográfica parte da constatação da representação dos elementos que constroem a obra, ligado aos motivos artísticos de como estão associados a uma ideia, em que esses motivos artísticos podem ser chamados de imagem, para Panosfky é necessário para ter uma boa análise iconográfica

Muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência pratica. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral. (PANOSFSKY, 2009, p. 58)

Neste processo da familiaridade com fontes literárias ou tradição oral, Panosfky apresenta a história dos tipos que segundo autor é “o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos” Panosfky (2009, p. 51)

Assim para o construção do mural Umukosurãpanami partiu das fontes literárias como o livro apresentado nesta pesquisa dos contos mitológicos dos Dessana, especificamente no ato em que o ser Umukosurãpanami é conduzido a criar a luz, o sol, em que no cume da montanha conduzido por Yeba Boro, com um bastão cerimonial *yewãigõã* (osso do pajé) criar então o sol no universo, o universo em que na obra foi feito no corpo do ser Umukosurãpanami em que esse hibridismo traz também um caminho para que o ser ali pintado tenha a sensação de um ser sobrenatural. O bastão representado na obra, está ligado a passagens descrita no livro

A avó do Mundo, vendo que o bastão estava erguido, cumpriu a sua palavra de guiar o seu bisneto. Ela enfeitou a ponta do bastão com penas amarradas, enfeites próprios deste bastão, masculinos e femininos, e esse adorno ficou brilhando de diversas cores: branco, azul, verde, amarelo. (KEHÍRI,1995, p. 24)

O bastão ali feito parte mais da concepção dos artistas de colocar apenas algumas cores e com raios para dar sensação de magico o bastão cerimonial. Outra fonte literária para construção da obra, foi as toadas de Boi Bumba de Parintins em que os bois Garantido e Caprichoso sempre apresentam em suas músicas e apresentações os contos das mitologias dos Dessana, pela questão da própria festa ter em seu conjunto da brincadeira, a representatividade indígena de falar das culturas étnicas indígenas do país, como a etnia Dessana. Entre as toadas que forma fonte literária foi a toada Sunia Paanami do Boi Garantido 2006, em que fala do ser Umukosurãpanami, uma poesia musical que descreve suas características de personalidade, sua criação e seus atos como propriamente a criação do sol, descrito como a luz, a luz do mundo criada.

Quando tudo era escuridão E no reinava a tristeza Fogo, terra, água e ar Uniram forças, para criar o Suniá Paanamí, Paanamí Eis o menino Sulã Filho de todos os trovões Dono de toda beleza Que trás nos olhos a força do coração Vem calar toda tristeza Lança então sua lança no ar Contra o nada profundo Criando a luz do mundo Criando a força mágica Do que não há A luz do vento, a mata virgem, a tempestade O curumim e a cunhatã, bicho, planta,

eternidade Terra mãe, toda harmonia e Liberdade Vem Sulã vem criar Rompe o silêncio da terra Do nada afasta o medo e o mal Traz a coragem e o sopro da vida Pra iluminar O poderoso Sula. (VERAS; MARINHO; BAGRE, 2006)²

O Mundo na toada que foi compreendido pelos artistas do que seria o universo, na obra foi representado pela pintura de galáxias feitas no corpo de Umukosurãpanami, o mundo que era só escuridão descrito na toada está também contido nessa pintura estelar do corpo do bisneto do mural. Umukosurãpanami é abreviado como Sunia Paanami, palavra mais próxima Língua Portuguesa, em outras toadas é apresentado como Emeko Surã Panami.

Outra fonte foi a obra de Feliciano Pimentel Lana (Kenhporã, “Filho dos desenhos do sonho) nascido na aldeia São Joao Batista, rio Tiquié, Filho de pai da etnia Dessana e mãe Tukano, faz pinturas de registro e ilustração dos mitos do indígena do alto Rio Negro. Na obra do artista em que serviu também de fonte apresenta Umukosurãpanami em cima da cobra-canoa em que para os Dessanas a humanidade foi criada ao longo do rio negro nascendo comunidades ao desta passagem da cobra-canoa.



Figura 2. Feliciano Lana, Cobra- Canoa da Transformação, 2016, Pintura, Acervo do MUSA – Museu da Amazônia, Manaus (AM)³

Na obra o artista traz uma visão de uma pessoa vivente desse mito, traça o ser em composição do natural, de um ser mortal, sem apresentar como um ser sobrenatural, Feliciano traz a composição de Umukosurãpanami e da obra em geral, na paisagem e referências do seu olhar do espaço amazônico, com um tom ainda magico mas natural. Diferente de Feliciano, os artistas Curumiz propuseram representar Umukosurãpanami apenas com cores preto e branco partindo da ideia de torna um ser sobrenatural.

2 <<https://m.letras.mus.br/gar/antido/1326244/>. Acesso em 23 de Maio de 2020

3 Disponível em: museudaamazonia.or.br/ Acesso em: 19 de Abril de 2020

7 | ANÁLISE ICONOLÓGICA

Na análise iconológica se apresenta quando o objeto de interpretação é o significado intrínseco ou conteúdo, nesta etapa, o autor aponta que é necessário ir além das fontes literárias como na iconografia, em que para o autor, “a interpretação iconológica requer algo mais que familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias” Panofsky (2009, p. 69). Diante disso a interpretação se vale da intuição sintética, onde familiariza com as tendências da mente humana, vinculada pela psicologia pessoal. Nesse ato de interpretação da iconologia, se faz análise do que autor chama de “história dos sintomas ou símbolos”, compreendido como a mente humana foi expressa por temas ou conceitos específicos, aqui se compreende o significado da obra apresenta, e as relações que os símbolos tem com a cultura que obra está inserida.

É uma interpretação subjetiva, onde pode partir de várias interpretações, mas que seja necessário estar de acordo com o contexto histórico e social, tempo e espaço da obra em questão para análise e interpretação, podendo ser “as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país em questão” Pifano (2010, p. 09).

Assim para entender e interpretar o mural Umukosurāpanami se faz necessário o período histórico que foi produzida, no caso, século XXI, especificamente no ano de 2018, no contexto social artístico do lugar, de produzir Arte Urbana na cidade de Parintins, em que, artistas da cidade sobre influências do graffiti produzido na Capital do estado do Amazonas, Manaus, onde é produzido poéticas que falam sobre a identidade e cultura indígena e o graffiti de São Paulo, do Os Gêmeos e muralismo do Eduardo Kobra, começam a produzir intervenções artísticas com poéticas que falam da sua realidade, da cultura amazônica.

Isso também ocorreu com os artistas Curumiz, que produzem através da experiência da arte urbana que tiveram através dessas influências artísticas e também da sua realidade, da cultura amazônica onde a identidade indígena se faz presente, mesmo não sendo indígenas, a cultura indígena se aproxima dos artistas diante deste círculo cultural amazônico.

Á experiência da realidade é sempre interposta uma espécie de véu, ou seja, uma teia simbólica que difere de cultura pra cultura. O homem não é somente um animal racional, mas precisamente um animal simbólico, essa é a lição de Cassirer. Seria esse “véu” (ou “lentes”), mediador da relação artista e realidade, diverso em espaço e tempo (e nem sempre consciente ao artista) que Panofsky quer entender, ou seja, a dimensão simbólica da obra. (PIFANO, 2010, p. 09)

A produção da obra reflete essas influências de construção de uma poética que partem da Literatura Dessana e o transforma em arte, uma partida de processo poético onde a arte e a literatura tem relações antigas como afirma (ROIPHE, 2010, p. 08) que

“diálogos entre a literatura e as artes plásticas existem desde a antiguidade greco-latina”.

Do mesmo modo, a obra em questão, apresenta elementos representativos da mitologia Dessana, onde o imaginativo dos artistas na obra se faz presente, na qual, a figura principal do indígena é identificado como Umokosurãpanami, construído na obra de forma heroica e com uma visualidade que transmita como ser poderoso, de capacidade criar a luz, o sol. As linhas no fundo representadas como a escuridão sendo vencida pela luz, e no corpo da figura indígena representa aonde a luz chega no universo inteiro. Na obra alguns elementos não foram pintados como é descrito no conto mitológico, como o bastão yewãigõã que contém apenas quatro penas que ornamentam este objeto, feitas das cores azul, verde e vermelha, não contendo os pingentes ou brincos ditos no mito, assim também, na obra não foi apresentado o processo que a ponta do bastão se transforma em uma figura humana, mas já o ato final da criação do sol, em que os artistas buscando sair do que era produzido antes do movimento de arte urbana na cidade, de produções artísticas com muitos elementos visuais, criaram esta obra em que poderiam apresentar de forma mais clara e com menos elementos visuais o ato da criação do sol.

Assim essa obra é a visão dos artistas sobre essa mitologia, uma obra que transmite a subjetividade dos Curumiz sobre o mito, a obra se tem importância pelo uso de novas técnicas utilizadas de uma nova tendência artística de expressar de forma imaginativa o interesse sobre as mitologias das tribos indígenas, como a da etnia Dessana.

8 | CONCLUSÃO

Ao se fazer análise e interpretação da Obra Umokosurãpanami dos artistas Curumiz, tem se a compressão de que o mural carrega formas e conteúdo de um processo poético que começa pela literatura do mito indígena Dessana e se dispersa para a rua, a obra foi construída com elementos visuais para que Umokosurãpanami alude ao um ser sobrenatural, com poderes e força para criação do sol. A obra apresenta um novo movimento ocorrendo na arte parintinense, movimento de influências poéticas visuais dos grafiteiros de Manaus e de São Paulo. Uma produção de arte contemporânea falando sobre a cultura indígena, da cultura dos Dessana, através da Arte Urbana, de uma nova ideologia artística e política de produzir arte e falar sobre cultura amazônica e suas identidades, de ocupar espaços urbanos com arte, onde o mito se torna objetivo dos artistas de produzir um mural de caráter efêmero e cheio de influências artísticas, literárias e musicais.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, Jacqueline Rodrigues. **O ver e o fazer: os Reis Magos e análise das imagens na história**. Temporalidade: Revista De História, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 182-198, jan./abr. 2015. Disponível em: www.fafich.ufmg.br/temporalidades. Acesso em: 15 mar. 2018

CASTRO, Ana Luisa Fernandes de. **Arte Urbana estudo exploratório da sua relação com as cidades e propostas de projeto prático para o porto**. Porto, 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Multimédia- Vertente Cultura e Arte). Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Porto, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1972.

GUESSE, Érica Bergamasco. **Da Oralidade à Escrita: Os mitos e a Literatura indígena no Brasil**. SILEL, nº 2, 2011, Uberlândia. Anais [...] Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 1-11.

LOPES, Rafael de Figueiredo de. **Imaginário e memória: interações sógnicas na arte amazônica contemporânea**. Revista Do Colóquio, v. 6, n. 10, Junho de 2016. Disponível Em: <http://periodicos.ufes.br.br/colartes/articles/view/12661> Acesso Em: 20 de Maio de 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginario**. Manaus: Editora Valer, 2015.

KANDISKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa: Edições 70, 1996.

KEHÍRI, Torãmu; PĀRŌKUMU, Umusi. **Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehiriporã**. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PIFANO, Raquel Quinet. **História da Arte como História das imagens: A iconologia de Erwin Panofsky**. Fênix- Revista de História e estudos Culturais. Vol. 7, ano VII, nº 3, p. 01-20. Setembro/ Outubro/ Novembro. 2010 versão *online*. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 25 set. 2017.

PROSSER, Elisabeth S. **Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba (2004-2009)**. 446 f. Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento) –Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: FAPESP, 2000.

PORTELINHA, Miguel de Almeida. **Arte Urbana: estratégias, contextos e técnicas**. 2013, 119 p. Dissertação (Mestrado em Designer e Cultura Visual) – IADE-U, 2013.

ROIPHE, Alberto. **Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo**. In: Revista Lumen Et Virtus, v. 1, nº, Janeiro de 2010, p.8-20. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/artigos/PD/albertorophi1.pdf Acesso em: 15 maio. 2020

RIBEIRO, Rosa Cristina; LUNA, Julia Falgeti; ALMEIDA, Bárbara Cristina Krungel. **A importância dos mitos para sociedade indígenas**. In: Congresso Internacional de história, 07. ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL, 36. SEMANA DE HISTORIA, 20. 2015, Paraná, Anais eletrônicos [...]. Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2015, p. 1421-1432. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/> Acesso em: 20 out. 202

CAPÍTULO 16

NOS CORREDORES DA CAIÇARA: “ENCAIÇAMENTOS” DA ARTE POPULAR PELA AMAZÔNIA

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 22/02/2021

Ericky da Silva Nakanome

Universidade Federal do Amazonas, Instituto
de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia
(ICSEZ)
Parintins – Amazonas
<http://lattes.cnpq.br/7306590906018709>

Adan Renê Pereira da Silva

Faculdade Salesiana Dom Bosco, Cursos de
Pós-Graduação
Manaus – Amazonas
<http://lattes.cnpq.br/1888827930222244>

RESUMO: O texto apresenta relações entre o Festival de Parintins e outras manifestações populares amazônicas: ciranda manacapurense, peixe-boi airãoense e Festrival de Juruti. Esforçamo-nos por falar de algumas “dispersões” das/nas festas amazônicas, destacando aquelas com as quais mantemos contatos “mais de perto”, por meio da metodologia (auto)etnográfica. Elegeram-se três recortes para análise, quais sejam, o elemento alegórico, um item feminino e os animais-totem. Os resultados conduziram a um neologismo, o “encaixamento”, intuindo destacar processos *sui generis* que acontecem na região amazônica e apontam para uma autonomia que se faz depois do atravessamento pelo molde bumbalesco. A contribuição parintinense torna-se uma “passagem” que auxilia a construção de festas tão ricas, singelas e potentes voltadas a

um povo “sedento” por cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE. Arte; Boi-bumbá de Parintins; Cirandas de Manacapuru; Ecofestival do Peixe-Boi; Festrival de Juruti.

IN THE CORRIDORS OF “CAIÇARA”: “ENCAIÇAMENTOS” OF POPULAR ART THROUGH THE AMAZON

ABSTRACT: The text presents relations between the Parintins’ Festival and other popular amazonian manifestations: “ciranda manacapurense”, “manatee airãoense” and Juruti’s Festrival. We endeavor to talk about some “dispersions” of / in the Amazonian festivals, highlighting those with whom we have “closer” contacts, through the (auto) ethnographic methodology. Three cuts were chosen for analysis, namely, the allegorical element, a female item and the totem animals. The results led to a neologism, the “encaixamento”, intending to highlight *sui generis* processes that take place in the Amazon region and point to an autonomy that takes place after crossing through the “bumbalesco” mold. The parintinense contribution becomes a “passage” that helps the construction of parties so rich, simple and powerful aimed at a people “thirsty” for popular culture.

KEYWORDS. Art; Parintins’ Festival; “Manacapuru’s Ciranda”, Manatees’ Eco-festival; Juruti’s Festrival.

1 | INTRODUÇÃO

Saudades. Paisagens. Artes. Três palavras que nos inquietam quando da escrita

desse texto. Frutos de nosso tempo e nosso espaço, deparamo-nos com a pandemia de Covid-19. Enquanto o mundo assiste atônito um vírus circular por suas entranhas, matando, prendendo ou levando embora sonhos de diferentes povos e culturas, criando intim(id)ações para uma nova realidade, a “parte” amazonense desse mundo sente a primeira palavra em toda a plenitude que comporta: “saudades”. Estamos em fevereiro na ocasião dessa escrita, época em que as festas já estariam em pleno vapor na criação e execução, sob as bênçãos de Santo Antônio, São Pedro e São João e demais encantarias. Saudades: dos ensaios, das expectativas, dos amores, das rivalidades!

Paisagens. Se não podemos viver, passamos a rememorar as imagens das luzes, dos cantos, das cores, dos desafios e das “pavulagens”¹. Ficam as paisagens dos “bois de pano”, das praias airãoenses, de tomar tacacá admirando o pôr do sol amazônico, da visão do banho do Miriti que precede a chegada ao “Parque do Ingá”, palco iluminado manacapuruense.

Artes. Palavra no plural que fala do diverso, do inexplicável, daquilo que foge ao racional e que só se entende emocionando-se, afetando-se. Artes que fazem o percurso no formato da boiúna, que singram os rios caboclos, que poetizam tipos humanos e ambientes. “Amazonização” que bebe nas fontes parintinenses e se ramifica.

Por meio destas notas, introduzimos nosso esforço para falar de algumas “dispersões” nas festas populares amazônicas, destacando três principais com as quais mantemos contatos “mais de perto”, partindo do Festival Folclórico de Parintins: o Festival de Cirandas de Manacapuru, o Ecofestival dos Peixes-Boi de Novo Airão e Festrival de Juruti. O universo das festas amazônicas é bem maior do que essas que citamos, mas, pelos limites possíveis a um capítulo de livro, debruçamo-nos sobre estas, de forma a refletir sobre rizomas² entre estes “mundos”. A pergunta que nos conduz é: como o Festival de Parintins espraia-se pela realidade da cultura popular amazônica e dialoga com as demais festas?

O recorte metodológico é o da vivência, obtido por meio dos diálogos entre os autores e com outros “fazedores”, variando entre uma proposta etnográfica clássica – de passeio pelas teias da cultura, entre sentidos e significados que permitem visualizá-las e compreendê-las (GEERTZ, 1989) – e da autoetnografia (ARRUDA, 2004), por falarmos dos processos criativos de que pessoalmente participamos.

2 | ARTES QUE SE ENCONTRAM: FESTIVAIS (QUE) SE APRESENTAM PARA GENTE QUE SE ALEGRA

Na base da cultura popular amazônica, a pluralidade. Boi-bumbá, ciranda, peixe-

1 Expressão regional que, em uma local tradução, significaria o sentimento de outra expressão popular: “meter-se a besta”.

2 De modo diferente de uma árvore, o rizoma faz conexões entre quaisquer situações. Bebemos na filosofia de Deleuze e Guatarri, cujo conceito de rizoma foi traduzido por Zourahichvili (2004, p. 98): “[...] nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito”.

boi, tribos emocionam pela gente que participa, sendo nas torcidas, nas danças ou nos ritmos. Um conjunto com o povo e para o povo que, de tanto gostar, costuma desenvolver manifestações próprias em seus territórios municipais. Assim, o coletivo de “festas populares” torna-se riquíssimo. Nas palavras de Silva e Castro (2018, p. 83-84):

Apenas para exemplificar a expressiva quantidade de festas populares, atermos-nos aqui a mostrar algumas delas classificadas como “expressões culturais” no Amazonas: boi-bumbá de Parintins, Cará de Caapiranga, Peixe-Boi de Novo Airão, Cirandas de Novo Aripuanã, Minifestival da cidade de Manacapuru (com disputa também de cirandas), Boi-bumbá de Nova Olinda, Boi-bumbá de Fonte Boa, entre muitas outras que existem não só no interior, como também na capital.

Poderíamos expandir a lista com festas que ocorrem em outros estados do norte, como o Çairé, no Pará, o Festival de Caracará, no sul de Roraima, e a lista não pararia de aumentar. O “pioneiro” neste formato de disputas certamente é o parintinense, cujos bumbás foram fundados em 1913, conforme discursos de ambas as agremiações. Ao chegarem no Amazonas, Roque Cid e Lindolfo Monteverde nos dariam dois “presentes de santo”. Posteriormente, Caprichoso e Garantido passariam a encantar o mundo.

Se é na concretude do que faz o artista que a arte se apresenta (GOMBRICH, 2013), apresentamos parte das manifestações da cultura popular - em ordem temporal - saindo de Parintins e abrangendo Manacapuru, Novo Airão e Juruti.

Ocorrendo geralmente no fim de junho e início de julho, o Festival Folclórico de Parintins recebe maciça visitaçãõ nacional e internacional. Retrato multiétnico, destaca contribuições de europeus, negros e indígenas, com foco para a “caboclitude” que resulta dos elementos. A peça protagônica é o boi-bumbá: Caprichoso e Garantido disputam entre si pela vitória, revivendo o “auto” da morte e ressurreiçãõ do boi (BRAGA, 2002).

No Amazonas, especula-se que os bois chegaram por intermédio de negros maranhenses que migraram durante o período áureo da borracha. Pelo lado do boi Garantido, o criador teria sido Lindolfo Monteverde, pelo do Boi Caprichoso, Roque Cid. Os primeiros registros existentes do boi-bumbá na cidade de Parintins aparecem no raiar da primeira década do século XX, difundidos na oralidade popular e traduzidos em inúmeras versões no decorrer do tempo (NAKANOME; SILVA, 2019).

O elemento indígena ganha preponderância, mesclando-se a figura “romântica” com os debates mais atuais de visibilidade e protagonismo. Em 2019, o líder indígena Davi Kopenawa discursou durante uma das noites da festa. Os bumbás também vêm dando centralidade para as raízes afro (NAKANOME; SILVA, 2019) procurando enfatizar a perspectiva decolonial de uma proposta ousada de arte.



Figura 1. Davi Kopenawa em noite de apresentação do Caprichoso, ladeado por Ericky Nakanome, presidente do Conselho de Artes, Edmundo Oran, apresentador, e o pajé Netto Simões, 2019.

Foto: Aleilson Cruz.

A plena emoção que o folguedo desperta extrapola a esfera do “lógico”. É neste viés que se pode ver o fenômeno artístico em toda sua força, ao se intuir a arte como um elemento que foge plenamente do racional, mesmo que se explique em algum sentido por ele (COLI, 1995).

Para se deslocar de Manaus a Parintins, o meio de transporte mais popular é o barco. Já de Manaus a Manacapuru, após inauguração da Ponte sobre o Rio Negro, o acesso é por via terrestre. Peguemos então uma “lotação”³ e partamos para a “terra das cirandas”, Manacapuru.

A “Princesinha do Solimões”, como carinhosamente é chamada a cidade, comporta a disputa entre três agremiações: a Ciranda Flor Matizada, a Ciranda Tradicional e a Ciranda Guerreiros Mura. Esta também é a ordem de criação: da pioneira Flor Matizada, passando pela “irmã do meio” – a Tradicional -, chegando à “caçulinha” Guerreiros Mura. Silva e Bentes (2018, p. 15-16) fazem as apresentações:

A Ciranda Flor Matizada, nos tons lilás e branco, é a ciranda do Centro. Seu galpão localiza-se quase ao lado do Parque do Ingá (local onde as cirandas

3 “Lotação” é o nome dado a um grupo de quatro pessoas, além do motorista, que paga para ser transportado a Manacapuru ou a Novo Airão (e outras cidades próximas a Manaus). No caso de Novo Airão o valor é maior, porque é mais distante de Manaus. Pode-se também ir de ônibus, neste caso, tendo-se de ir para a rodoviária de Manaus ou esperar próximo da Ponte sobre o Rio Negro.

se apresentam). Reivindica para si a tradição de pioneira. Estrofes como “nosso povo/nossa dança/minha cultura vou mostrar/essa é nossa ciranda/tradição de Manacá” deixam transparecer que a antiga Ciranda do Nazaré faz questão de se fincar no lugar que almeja como seu: o de berço das cirandas manacapuruenses. A segunda a nascer, a Tradicional, localiza-se no bairro da centenária festa de Santo Antônio, razão de ser do seu nome (Tradicional, como a festa). Pauta-se pela manutenção de temas que versem sobre a localidade, sobre Manacapuru. Nas cores vermelho, dourado e branco, é a que mais “sofre” para chegar ao Parque do Ingá com suas alegorias, motivo que lhe rendeu o epíteto de “Ciranda Fundo de Quintal”. Entretanto, em meio às adversidades, a antiga Ciranda do Seffair propicia agradáveis espetáculos, com suas temáticas voltadas à própria história da Princesinha do Solimões. Fechando a tríade, eis a Ciranda do Povão: Guerreiros Mura da Liberdade. Oriunda do bairro da Liberdade, antigo Chaparral, a Ciranda faz questão de reivindicar sua humildade, denominando-se, além de “Ciranda do Povão”, como “pitiús”, “ciranda do Chaparral”, entre outras denominações. Nas cores azul, vermelho e branco, as origens remontam ora à bandeira do Amazonas, ora às antigas fardas das escolas estaduais [...].

A origem da ciranda remonta a Portugal. No Amazonas, como preleciona Nogueira (2008), ela também remeterá a seringueiros nordestinos que aqui chegaram (como o fora com o boi-bumbá) na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. No interior do estado, o primeiro destaque cirandeiro será Tefé (a 200 quilômetros de Manacapuru), especialmente no solo fértil das escolas públicas. Se os bumbás remetem a 1913, Nogueira (2008) evoca o registro de Mário Andrade de 1927, durante viagem do folclorista pelo Solimões, para localizar no tempo o fenômeno cirandeiro. Andrade se depara com personagens do imaginário local, batizando a manifestação de “Ciranda Amazônica” e identificando-a como a junção de várias danças e cordões de bichos.

Se em 2019 o Festival Folclórico de Parintins completou 54 apresentações de arena - no bumbódromo -, em Manacapuru, a ciranda se instala por volta de 1980, por intermédio do professor José Silvestre do Nascimento e Souza e da professora Maria do Perpétuo Socorro de Oliveira, convidados pelo então prefeito Pedro Rates, pelo fato de terem se tornado referências em Manaus e em Tefé no que tange à ciranda. Eles passaram a organizar um festival que acontecia no aniversário da cidade, 16 de julho (NOGUEIRA, 2008). Em 1997, a Prefeitura de Manacapuru patrocinará o primeiro Festival de Cirandas de Manacapuru.

Debruçando-nos sobre o Ecofestival de Novo Airão, tem-se que, quase pareado, em termos temporais, com o Festival de Cirandas, as fontes escritas sobre a festa são escassas. Em formato similar aos dos outros festivais, espetacularizado e em local específico, a primeira apresentação na “Lagoa dos Peixes” (local da apresentação, tal qual o são “bumbódromo” e “cirandódromo”) ocorre em 1993. Recebendo influências também do Festival do Peixe Ornamental de Barcelos (uma das famílias constituidoras da agremiação Peixe-Boi Anavilhanas é natural de Barcelos), a festa é marcada pelas cores verde e preta (Jaú) e verde e branca (Anavilhanas). Conforme falas do vice-presidente do Peixe-Boi Jaú

e também artista, Carlos Maciel Filho, em 1989 já havia festival, mas ainda não como nos moldes atuais.

Silva e Oliveira Júnior (2019) registram que, no formato inicial, vários grupos se apresentavam, com danças que chegaram a incluir um boi-bumbá, o “Mina de Ouro”. À época, políticos pediram que fosse feita uma competição específica, o que coincidiu, por exemplo, com o já criado Parque Nacional do Jaú e uma percepção mais aguçada do potencial do arquipélago de Anavilhanas. Com a ameaça de extinção do peixe-boi, gerada pela matança do animal, o foco passou a ser as duas agremiações. Elas, como se pode perceber, carregam o nome dos dois Parques.

Já no Pará, na cidade de Juruti, a cena desenrola-se com foco nas tribos Munduruku e Muirapinima. O primeiro encontro das duas tribos ocorreu em 1995, durante o X Festival Folclórico. Nos eventos precedentes eram apresentadas quadrilhas, bois-bumbás e outros grupos folclóricos. A primeira “tribo” fundada foi a dos Munduruku, em 1993. Um grupo de jovens, liderados por Adercias Batista, Carmen Barroso, Tim Tones Batista e Edvander Veiga, ao constatarem as deficiências no quadro cultural do município e a necessidade de tornar a apresentação mais atrativa, decidiu criar a Tribo Munduruku, com foco nas crenças, lendas e rituais dos antigos habitantes de Juruti. Para esses jovens, a riqueza cultural de um povo parte do conhecimento das origens. Os Munduruku pertenciam ao tronco tupi e ficaram conhecidos como os mais beligerantes da região, hostilizando todos os grupos vizinhos. Eram numerosos e indivíduos de alto porte, ficando conhecidos como *paiquicês* (ou seja, “cortadores de cabeça”). As cores da tribo moderna, defendida pelos jovens jurutienses, são o vermelho e o amarelo. A professora Aurecilia Andrade, em 1995, criou a Tribo Muirapinima, em homenagem aos indígenas que habitavam a região da Vila Muirapinima, dando nome à tribo concorrente (MONTEIRO, 1999).

3 | “ENCAIÇARAMENTO”: BOIS, CIRANDAS, TRIBOS E PEIXES-BOI EM DISPERSÕES

“Encaičaramento” é proposta não colonizada, oriunda de nossos saberes locais. Traduz um termo que julgamos acontecer na relação das festas amazônicas com a parintinense. Traremos exemplos (não exaustivos) que visam desenvolver nossa leitura artística dos processos que se dispersam.

Encaičaramento fala de um conteúdo que se imiscui em outro. Vem de “caiçara”, uma palavra polissêmica cujo sentido escolhido é o regional, aquele que se aproxima do “boi”, esse ser encantado, que brilha nos olhos amazônidas. A caiçara é construída quando a fazenda enche, limitando o território. A água “engole” a terra e a fazenda vai diminuindo a ponto de o gado precisar ser retirado e levado para a terra firme. Faz-se um encurralamento, de modo que a boiada só pode passar com um boi atrás do outro, por meio de um corredor fino de aproximadamente um metro, levando os animais para o barco. Este local que “curraliza” o boi, para levá-lo à terra firme, é a caiçara. Ela leva o animal à

liberdade, mesmo que, para isso, ele tenha que ficar encurralado por um tempo⁴.

A escolha deste termo metaforiza os processos de construções populares que se fazem em torno também do boi. Este animal, significado mi(s)ticamente (ASSAYAG, 1995), é conduzido na caiçara para poder dispersar-se em/por novas terras. O boi – agora o bumbá – “encaixara” as outras festas. Veja-se bem: “encaixarar” outras manifestações folclóricas não significa que elas apenas replicam o formato parintinense. De forma alguma. Significa que a magia parintinense “rizomatiza-se” nas culturas populares, de forma a entrelaçar e guiar também outras propostas pela região amazônica, até que essas festas explodem por si artisticamente. Para ilustrar o encaixamento, propomos três reflexões em torno de elementos comuns: alegorias, itens individuais e animal-totem. Cremos que algum leitor mais atento tenda a identificar, para nossa proposta, um sinônimo de “hibridismo cultural”. Não se trata disso.

Ainda que possamos entender a aplicação do conceito de Cancíni (1998) em *Culturas híbridas*, de que haveria uma mistura das manifestações culturais que fariam, por exemplo, a ciranda, o peixe-boi e as tribos apresentarem-se da forma como se apresentam por meio dessa mistura, nossa tese tem um sentido mais emotivo e artístico: extrapola-se o “misturar as culturas”, queremos englobar o *emocionar-se* que Parintins consegue obter.

O primeiro exemplo é elucidativo: o uso das alegorias. No regulamento do Festival Folclórico de Parintins, as alegorias correspondem ao item de julgamento 16, definidas como “estruturas artísticas”⁵ que funcionam como suporte cenográfico para a apresentação, tendo como méritos beleza, criatividade e originalidade e, como elementos comparativos em relação à agremiação contrária, acabamento, execução, estética e porte. Este modo de serem avaliadas encontra-se também nos regulamentos de outras festas.

Em geral, a alegoria ocupa nos festivais a função de cenário, gigantesca, cenotécnica, com base de ferro e, se possível financeiramente, com movimentos, de forma a aproximar-se da “antropofagia estética bumbalesca”. Como prova dessa aproximação com os bumbás, emergem as características de certas figuras representadas alegoricamente. Veja-se, ilustrativamente a “cobra grande”, bastante comum nas apresentações: como os bois as apresentam - cobras com sobranceiras curtas que se alargam com uma ponta “de chifre”, queixos com “tentáculos”, tais quais os animais da cultura chinesa, e escamas pontiagudas como um dragão oriental, essa concepção própria reverbera nas demais festas dos interiores amazônicos, as quais adotam este modelo estético. Comparem as imagens 2 e 3.

Em 2018, quando desenvolveu o tema “Sabedoria Popular: uma revolução ancestral”, o boi-bumbá Caprichoso trouxe um módulo alegórico que representava a lenda do boitatá - uma imensa boiúna, cobra grande que “incendiava” no meio da arena por intermédio de

4 Para maiores informações sobre a caiçara, consultar <https://www.youtube.com/watch?v=WoTOq1ogL7Y>, acesso em 22 fev. 2021.

5 O Festival foi criado por muitas mãos, não necessariamente artistas no sentido acadêmico. Entende-se que “estruturas artísticas” aproxima-se do artista autodidata, que utiliza o termo em um sentido não teorizado pela Academia.

fogos de artifício:



Figura 2. A lendária boitatá, alegoria de Juarez Lima e equipe, 2018.

Foto: TV Acrítica.

No mesmo ano, em agosto, a Ciranda Flor Matizada desenvolveu o tema “Poranduba”, trazendo a cobra genitora do mundo na visão Sateré-Maué, “Unhamangará”:



Figura 3. Unhamangará, alegoria do artista Pizano, 2018.

Foto: Idenílson Leal Photography.



Figura 4. Borboleta trazendo porta-estandarte da Tribo Munduruku, alegoria do artista Carivardo e Equipe, 2019.

Foto: Wigder Frota.

Nesta primeira comparação, percebe-se a tentativa explícita de aproximação da Ciranda e do Festribal com o universo parintinense, ora por um critério de julgamento parafraseado, ora pelo uso do elemento alegórico que em muito se assemelha ao festival 2018. Cobras e borboletas que inca(e)ndeiam são elementos que funcionam, que enchem os olhos, que exigem uma participação criativa do caboclo amazônico que vê nelas quase como uma constante da paisagem. A movimentação e os fogos emocionam.

No caso, ambas trazem o imaginário amazônico e, pela força com que a magnitude alegórica encanta, são escolhidas para trazerem itens individuais, seja ela a cunhã-poranga (a bela indígena do boi), a porta-cores (na ciranda) ou a porta-estandarte (tribos). Não basta “mesclar” elementos, é preciso “emocionar”, “encher os olhos”, como o fez Parintins em junho.

O segundo exemplo são os itens individuais, especialmente os femininos. No boi-bumbá, como principais tem-se a sinhazinha da fazenda, cunhã-poranga, porta-estandarte e rainha do folclore. As estéticas das fantasias, o formato de evolução⁶ e mesmo as definições em regulamento são claramente encaixadas por Parintins, sendo “levadas” para Manacapuru, Novo Airão e Juruti. Compare-se um dos itens, a porta-estandarte, iniciando pelo regulamento dos Bumbás de Parintins (2019, on-line):

PORTA-ESTANDARTE. Individual. DEFINIÇÃO: Símbolo do Boi em movimento. MÉRITOS: Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e

6 Chama-se evolução ao momento em que o item feminino concorre para os jurados, para obtenção de nota.

alegria. ELEMENTOS COMPARATIVOS: Indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte.

Agora, passemos ao Festival de Cirandas de Manacapuru, onde o item se chama “porta-cores”, conforme Regulamento (2019, on-line):

PORTA CORES. Individual. DEFINIÇÃO: Cirandeira que conduz o símbolo da Ciranda contendo as cores da agremiação, bem como a temática defendida, devendo expressar amor e zelo ao pavilhão. MÉRITOS: beleza plástica, bailado típico da Ciranda de Manacapuru, desenvoltura, leveza, simpatia e carisma. ELEMENTOS COMPARATIVOS: beleza plástica, expressão corporal, leveza, Indumentária, fantasia, estandarte da Ciranda, bailado típico da Ciranda de Manacapuru, simpatia, carisma, evolução e representatividade.

No Regulamento do Ecofestival dos Peixes-Boi de Novo Airão (2019, p. 7):

PORTA ESTANDARTE. Definição: Símbolo do peixe-boi em movimento. **Méritos:** Beleza, Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria. **Elementos Comparativos:** Beleza, indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte.

Se a comparação fosse estendida, não notaríamos muita diferença em relação ao regulamento do Festival. Copiados quase que *ipsis litteris*, não se precisa de muito esforço para inferir que Manacapuru, Novo Airão e Juruti encaixaram-se por Parintins no que se espera do item feminino. Mas não fica só nisso. O fato de elas terem que se deslocar até a cabine dos avaliadores para dançarem, a incorporação de momentos-chave, a representatividade, contexto de apresentação e até mesmo materiais e estética das fantasias são semelhantes ao que Parintins faz. Poderíamos estender as comparações para os outros itens femininos, o que infelizmente não teremos oportunidade neste espaço:



Figura 5. Porta-estandarte do Boi Caprichoso, Marcela Marialva. Fantasia do artista Mário Oliveira, 2018.

Foto: Portal do Marcos Santos.



Figura 6. Porta-cores da Ciranda Tradicional, Meire Matos. Fantasia do artista Marcelo Dias, 2019.

Foto: Tacy Fotografias.



Figura 7. Porta-estandarte do Peixe-Boi Jaú, Panmila Passos. Fantasia do artista Adriano Assis, 2017.

Foto: Gustavo Mahé.



Figura 8. Porta-estandarte da Tribo Munduruku, Pollyana Vieira. Fantasia do artista Rodolfo Gomes, 2019.

Foto: Wigder Frota.

O formato parintinense permite que o item chegue próximo da galera, os fundamentos do julgamento exigem das meninas o desenvolvimento em ato do amor pelo/a bumbá/ciranda/peixe-boi/tribo. As imagens escolhidas deixam transparecer no rosto o que se diz. O molde é parintinense.

Por fim, o último elemento que elegemos para ilustrar nossos argumentos é o do animal-totem (esse animal que se torna sagrado como um objeto de adoração), os quais, em todas as festas “morrem e ressuscitam” e cuja centralidade inicia-se em Parintins. No caso do boi-bumbá, o boi: excelso para várias culturas (ASSAYAG, 1995), no auto que rege a festa, adaptada para o contexto amazônico, o pajé o ressuscita depois de malfadadas tentativas. Em relação à ciranda, Andrade (1976 *apud* SILVA; BENTES, 2018) viu a encenação da dança no episódio de morte e ressurreição do pássaro carão, no Alto Solimões. No peixe-boi, o animal-totem é o próprio mamífero, cuja morte e ressurreição é contada na lenda que obrigatoriamente é encenada todo ano, sendo um item concorrente. Por fim, em Juruti, o “animal-totem” pode ser encarado como o próprio ser humano, exemplificado em vários ritos em que o pajé ressuscita outros indígenas, em conformidade com as diferentes culturas.

Com estas reflexões, esperamos deixar evidentes aquilo que chamamos encaixamento. Entendemos que o neologismo faz jus à atividade do artista, do crítico

da arte. Se não se pode dar conta de todo o fenômeno, por ser ele extrapolador da racionalidade e do científico, a “emoção regionalizada que se dispersa”, partindo do boi-bumbá amazônico, segue o “corredor para a caiçara” atingindo os demais festivais amazônicos.

4 | CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

O texto buscou falar de algumas “dispersões” nas festas populares amazônicas, destacando três delas com as quais mantemos contatos “mais de perto”, partindo de Parintins. Para explicar eventos que julgamos específicos, o termo “encaixamento” ilustra o que se “aprisiona” para depois se “libertar”. Este percurso metafórico de criação popular traduz modos de caminhar das inúmeras festas amazônicas, as quais nos sentimos à vontade para dissertar por nosso envolvimento.

Estes “jeitos de fazer” das artes na cultura popular mostram-se de extrema riqueza para reflexões e teorizações. Eles convidam o povo, um outro elemento em comum das festas, chamado de “galeras”. São aglomerações humanas “emocionadas” no Festival parintinense. Dos “trejeitos parintinenses” dispersam-se modalidades em verdadeiros “rizomas”, emoldurando outras produções que, a posteriori, adquirirão a cara de suas cidades e gentes. Rizomas que seguem a geografia amazônica das águas, em encaixamentos que ocorrem nas festas ribeirinhas de cidades às margens dos rios. Fluxos de brincantes, matérias que chegam, tudo é aquático: daí vidas que são “banhadas” a emergirem no povo em múltiplas dimensões, em formações identitárias várias. Que venham novas dispersões e “encaixamentos”!

REFERÊNCIAS

ARRUDA, José. Tese e Antítese: a autoetnografia como proposta metodológica. In: VII Congresso Português de Sociologia: sociedade, crises e reconfigurações. Porto, **Anais eletrônicos...** 2012. Disponível em: http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0270_ed.pdf. Acesso em: 09 mai. 2020.

ASSAYAG, Simão. **Boi-bumbá: festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. Coleção Primeiros Passos. 131p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. "Boi de Negro": origens do reconhecimento afro ao Boi de Parintins por intermédio da Arte. In: 28 Encontro Nacional dos Pesquisadores Nacionais em Artes Plásticas. Cidade de Goiás, *Anais...* 2019. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro____NAKANOME_Ericky_da_Silva_e_SILVA_Adan_Ren%C3%AA_Pereira_da_116-130.pdf. Acesso em: 09 mai. 2020.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas amazônicas**: boi-bumbá, ciranda, sairé. Manaus: Editora Valer, 2008.

MONTEIRO, Walbert. **A festa das tribos...** TV Liberal, on-line: 1999.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MANACAPURU. Secretaria Municipal de Cultura. **Regulamento do Festival de Cirandas de Manacapuru**. Manacapuru, 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVO AIRÃO. Secretaria Municipal de Turismo. **Regulamento do Ecofestival do Peixe-Boi de Novo Airão**. Novo Airão, 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS. Secretaria Municipal de Cultura. **Regulamento do Festival Folclórico de Parintins**. Parintins, 2019.

SILVA, Adan Renê Pereira da; CASTRO, Ewerton Helder Bentes de. **A construção identitária dos cirandeiros do Festival de Cirandas de Manacapuru**. São Paulo: Dialogar, 2018.

ZOURABICHVIU, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CAPÍTULO 17

TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS: FAZERES MUSICAIS EM NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 08/03/2021

Alice Villela

Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
São Paulo - SP

<http://lattes.cnpq.br/7316679516223615>

Este trabalho se origina de minha pesquisa de pós doutorado junto ao Departamento de Antropologia da USP intitulada “Taquaras, Tambores e Violas: relações entre musicar e localidade na construção de narrativas audiovisuais” realizada sob a supervisão da Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji, a quem agradeço a interlocução, e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) Processo n. 2017/21063-1. A pesquisa integra o Projeto Temático: “O Musicar Local: Novas trilhas para a Etnomusicologia” (Processo Fapesp 2016/05318-7) com sede na Unicamp e coordenação da Profa. Dra. Suzel Ana Reily.

RESUMO: Este trabalho analisa alguns elementos presentes no processo da construção da série documental *Taquaras, Tambores e Violas* que aborda a construção de instrumentos musicais e performances musicais brasileiros. A análise de elementos ou forma estética é realizada em diálogo com o uso do filme na etnomusicologia, trazendo questões e reflexões sobre a importância de se pensar na forma de construir narrativas por meio do audiovisual em diálogo com os contextos etnográficos pesquisados. O fazer audiovisual é pensado

aqui como uma “tecnologia da interatividade” (APPADURAI, 1996) e uma forma de musicar (SMALL, 1998) que captura, por sua vez, outras formas de engajamento com a música ou musicares.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa audiovisual. Fazer musical. Documentário. Etnomusicologia. Musicar.

TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS: MUSICAL PRACTICES IN AUDIOVISUAL NARRATIVES

ABSTRACT: This text analyzes certain aspects presents in the production process of the documentary series *Taquaras, Tambores e Violas* about the construction of musical instruments and Brazilian musical performances. The analysis of the aesthetic form is carried out in dialogue with the use of film in ethnomusicology, bringing questions and reflections on the importance of thinking about how to construct narratives through audiovisual in dialogue with the researched ethnographic contexts. Audiovisual making is thought here as a “technology of interactivity” (APPADURAI, 1996) and a form of musicking (SMALL, 1998) that captures other forms of engagement with music.

KEYWORDS: Audiovisual narrative. Musical practice. Documentary. Ethnomusicology. Musicking.

1 | INTRODUÇÃO

A série *Taquaras, Tambores e Violas*,

veiculada pelo canal fechado CineBrasilTV¹, é um projeto de teor documental realizado pela produtora Laboratório Cisco² sobre a construção de instrumentos musicais artesanais e performances musicais brasileiros. A série registrou um total de 26 processos de confecção de instrumentos musicais artesanais de norte a sul do Brasil, além de dezenas de mestres e festas, onde os instrumentos são tocados.

O fazer audiovisual que filmou diferentes práticas musicais está no centro desta reflexão que pretende observar como a série constrói narrativas audiovisuais acerca dos universos musicais retratados. A produção audiovisual é pensada teoricamente como uma “tecnologia da interatividade” (APPADURAI, 1996) e uma forma de musicar. Tecnologias são compreendidas de forma ampla, englobando saberes, corporalidades, objetos, mídias, imaginários, e nesta proposta a produção fílmica é pensada como uma tecnologia de interatividade que coloca em relação a equipe de filmagem e os sujeitos do filme. Musicar é a tradução da palavra “*musicking*”, cunhada por Christopher Small (1998), e refere-se, de maneira ampliada, a qualquer forma de engajamento com a música; assim, musicar-se ao participar de uma performance musical, mas também ao ouvir música gravada, ao falar sobre música ou ao filmar música. Neste trabalho, nos interessa destrinchar a *forma estética* por meio da qual a série documental se vale nas etapas de produção audiovisual. A proposta é colocar este fazer audiovisual em diálogo com o uso do filme na pesquisa etnomusicológica como forma de colaborar para a reflexão no uso metodológico das ferramentas de gravação de imagem e som nos trabalhos, bem como seu aporte na expressão do conhecimento produzido.

O interesse etnomusicológico por filmes não é recente. Artur Simon (1989, p. 38) afirma que as primeiras experiências de uso do filme pela etnomusicologia na Europa datam dos anos 1960. Embora o uso dos equipamentos tenha se popularizado através do mundo, o que possibilitou que muitos pesquisadores tenham realizado registros e produções fílmicas, poucos estudiosos e realizadores publicaram reflexões metodológicas e teóricas a este respeito. Para Hugo Zemp (1984, p. 82), o primeiro estudo global sobre o emprego do filme pela etnomusicologia foi publicado em 1976 na revista *Ethnomusicology* e foi recentemente traduzido para o português; é de autoria do etnomusicólogo estadunidense Steve Feld 2016 [1976].

Além de um levantamento bastante completo a respeito da produção de filmes

1 A série foi produzida com recursos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil, criado pela Lei nº 11.437, Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. A série foi exibida pelo canal de televisão CINEBRASILTV - dedicado à produção audiovisual independente nacional, disponível para assinantes de todo o Brasil. No link: <http://taquaras.laboratoriocisco.org/> é possível ter mais informações sobre a série e assistir a clipes dos filmes.

2 O Laboratório Cisco é um grupo audiovisual fundado em 2003 por três integrantes e sócios: Coraci Ruiz, Julio Matos e Hidalgo Romero, com sede na cidade de Campinas- SP. O foco do trabalho é a realização de filmes em sua maioria sobre a temática das culturas populares e dos direitos humanos, que se alternam entre projetos pessoais de cada um, propostas coletivas e parcerias com outras pessoas e grupos. Assim, foram realizados alguns curtas, médias e longas metragens, performances audiovisuais, clipes musicais, DVDs de espetáculos e uma instalação videográfica. Para mais informações: <http://www.laboratoriocisco.org/>.

abordando o fazer musical nos últimos dez anos, ou seja, entre as décadas de 1960 e 1970, o autor faz menção a periódicos, instituições e pesquisadores importantes que se utilizaram do filme como meio de divulgação e pesquisa em etnomusicologia, além de dedicar parte do artigo a uma análise crítica em relação à natureza dos filmes produzidos. Para Feld, há uma questão conceitual que precisa ser tratada e que consiste numa certa confusão a respeito do que torna o filme interessante. O autor chama atenção para o fato de que muitos etnomusicólogos tomam o filme como possibilidade de registro objetivo da realidade e o empregam na ilustração da pesquisa ou no auxílio das atividades didáticas de ensino, correndo o risco de tomarem as imagens como “reais”, ignorando os procedimentos da linguagem cinematográfica, como “tipos de seleção”, propósitos dos realizadores, etc. Em diálogo com Feld, a aposta deste texto é a de que olhar para o processo de produção audiovisual protagonizada por uma pequena produtora de documentários possa trazer justamente o olhar para os procedimentos da linguagem cinematográfica e, no limite, para a forma como a representação dos universos musicais é construída.

2 | COMO A SÉRIE CONSTRÓI REPRESENTAÇÕES ACERCA DO UNIVERSO MUSICAL RETRATADO

O meião do Tambor de Crioula (MA), o pandeirão no Bumba Meu Boi (MA), a maraca do Toré dos Kariri-Xocó (AL) e o tambu do Batuque de Umbigada (SP) são alguns dos instrumentos e manifestações populares filmadas pela série. A série produziu duas temporadas de 13 episódios, cada filme com 26 minutos de duração, tendo sido geradas mais de 300 horas de material bruto. O conteúdo dos episódios mostra o trabalho do artesão na confecção de instrumentos musicais em todas as suas etapas, depoimentos de mestres e praticantes das performances musicais participativas (Cf. TURINO, 2008) e a própria performance onde o instrumento é tocado. Não há especialistas fornecendo depoimentos nem cartelas explicativas³; tudo o que sabemos é fornecido pelas imagens e pelas palavras dos sujeitos portadores dos saberes-fazer associados àquele universo específico retratado. Tampouco a presença da equipe transparece na relação com os sujeitos filmados, ou seja, não há nenhum grau de reflexividade nos produtos audiovisuais.

Embora não haja explicações nem narrações, a ideia é que o sentido do filme não fique demasiadamente aberto, como em muitos trabalhos com proposta observacional⁴; afinal, trata-se de um conteúdo para a TV que deve capturar o espectador. Então, quais recursos a série utiliza para mediar a relação do espectador com as imagens? A ideia é que a narrativa seja conduzida pela confecção do instrumento num processo quase que didático, pois acompanha, etapa a etapa, a sua manufatura; essa narrativa é o que orienta

3 A única informação adicional consiste em um mapa localizando onde o episódio foi filmado, na abertura de cada filme.

4 Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (2009), define seis tipos ou modos de documentário, o modo observacional seria aquele que enfatiza o engajamento direto no cotidiano das coisas ou pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta.

e norteia o espectador no universo abordado. Paralelamente a isso, cada episódio narra os passos para a construção da performance musical (preparação do espaço, da comida, arrumação das pessoas, etc.) e que culmina com a realização da festa, retratada sempre no final de cada episódio.

Portanto, a montagem paralela que segue as estruturas da festa e da confecção do instrumento são os recursos narrativos que orientam o espectador. No mais, a série propõe que o público se relacione com as imagens e sons apresentados. O modo como propõe filmar e apresentar as performances musicais participativas, com uma câmera subjetiva tentando aproximar a experiência de quem assiste à de quem presencia a festa, celebração ou ritual, a afasta bastante de um formato imaginado a respeito do que seja um filme para a TV (com conteúdo extremamente raso e uma narrativa repleta de mediações para tornar mais fácil a apreensão do espectador). Por todas essas características, é possível dizer que a série se aproxima, em certo sentido, dos documentários com interesse etnográfico, e que, além disso, os resultados permanecem com uma marca autoral significativa⁵. Embora veiculada a um canal de TV, a série também pode interessar a especialistas do campo da antropologia e da música, além, é claro, dos próprios sujeitos filmados e comunidades visitadas.

Peter Crawford, no texto “Film as discourse: the invention of anthropological realities” (1995), divide os produtos audiovisuais do cinema antropológico em sete categorias, de acordo com diferenças na forma, conteúdo, proposta, audiência, métodos e grau de relevância antropológica. A série em questão poderia ser situada entre o que ele define como “documentário etnográfico”, e o “documentário etnográfico televisivo”. O primeiro é um filme que tem uma relevância específica para a antropologia mas que é de algum modo parte de uma filmagem documental em geral. São filmes de formato ampliado (*large format*) feitos idealmente para o cinema e destinados a uma audiência ampliada, o que significa, especialistas e não especialistas. O segundo é um filme feito para uma companhia de televisão com a intenção de atingir a audiência não especializada; o autor se refere a estes filmes como “small format films” (CRAWFORD, 1995, p. 74).

3 | FAZERES MÚSICAIS NA SÉRIE: PROPOSTA, OBJETOS E ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM

Nas palavras do diretor, Hidalgo Romero⁶, a **definição da proposta** é uma etapa

5 A produtora realizadora da série se define como uma produtora de documentários e a parceria com o canal de TV pretende assegurar o conteúdo autoral da produtora. No site do canal, lê-se: “O CINEBRASILTV traz ao grande público uma linguagem cinematográfica refinada. Aqui é o olhar do autor, ciente da força de comunicação da imagem, quem conduz o espectador crítico a refletir sobre as transformações culturais brasileiras”. O canal apresenta “[...] documentários autorais investigativos, que trazem ao espectador o que a grande mídia se furtou a fazer. Séries ficcionais inéditas que refletem comportamentos, conflitos e relações humanas. Séries documentais que resgatam tradições das curvas do Brasil profundo”. (Fonte: <http://www.cinebrasil.tv/index.php/sobre-nos>).

6 As informações acerca da concepção da série apresentadas nesta seção foram obtidas em entrevista do diretor do projeto a mim concedida em maio de 2018.

inicial muito importante na qual a forma fílmica é delineada, sendo definida antes mesmo do início das filmagens, a partir de uma pesquisa prévia realizada pelo diretor acerca do universo a ser retratado. São três os elementos-chave que dão forma à *proposta* da série:

- Filmar todas as etapas da construção dos instrumentos escolhidos, não importando o grau de complexidade envolvido;
- Filmar e apresentar, simultaneamente à construção do instrumento, o fazer musical, contexto e performance musical em que o instrumento se insere;
- Não incorporar especialistas ou vozes que se situem fora dos contextos retratados.

Os instrumentos musicais artesanais são apresentados em processo de fabricação; a performance musical em que se insere, em processo de preparação e realização; e o contexto etnográfico é apresentado por imagens da cidade, das casas e ateliês onde os artesãos trabalham. Cada tomada fílmica é uma camada e parte da complexa rede do musicar associado a determinado instrumento. A música aqui é apresentada antes como *processo* do que como *produto*, são ações protagonizadas por muitas mãos e vozes, que vivem, falam, cantam e tecem relações com outras pessoas, com lugares e com objetos, matérias primas dos instrumentos.

A **definição dos objetos** é outra etapa importante da constituição da proposta audiovisual e é algo que se espera ter claro antes de começar a filmar, inclusive de maneira detalhada em projetos enviados a instituições e agências de fomento. A palavra *objeto* é, segundo o diretor do projeto, um termo usado no campo do documentário para se referir “às coisas ou às pessoas com as quais o documentarista vai se relacionar”. Exemplos de *objetos* no filme: personagens reais, produtos materiais e imateriais da ação humana, materiais de arquivo, manifestações da natureza, etc. Na série em análise, os *objetos* filmados são: artesãos, mestres assim designados e participantes da performance musical, instrumentos musicais, cidades, ateliês, paisagens, festas (preparação do espaço, figurino, comida, ritual, etc.).

Outro elemento importante a ser definido é a **estratégia de abordagem** de cada *objeto* definido como tal. No campo do documentário, explica o diretor que *estratégia de abordagem* se refere a como o documentarista se relacionará com cada objeto eleito. Exemplos neste sentido são modalidades de entrevista, reconstituição ficcional, construção de paisagens sonoras e/ou imagens abstratas, etc.

O *artesão* é abordado *executando ações* em vias da construção do instrumento; tais ações têm o efeito de o proteger de constrangimentos da presença da câmera ao dar depoimentos e contar histórias. Pausas e silêncios são incorporados à montagem final modo a propiciar que o espectador crie uma certa intimidade com o ambiente retratado. As lentes escolhidas para estas situações tem pontos focais definidos (50 milímetros ou 24

milímetros)⁷ de modo a permitir super closes e planos detalhes das ações.

Os *mestres e participantes das performances musicais* são abordados em *entrevistas musicais*, que consistem em entrevistas clássicas em que o entrevistado é registrado diante da câmera em tripé⁸ e nas quais são acompanhados dos instrumentos que praticam ou se utilizam da sua voz para entoar cantos associados às performances participativas retratadas. Outra *estratégia de abordagem* dos mestres e praticantes dos fazeres musicais é a *observação* de sua presença e ações nas performances musicais; esta estratégia é orientada pela filmagem observacional da festa.

Os *instrumentos* são abordados em *todas as etapas de seu processo de fabricação*, em planos que explorem as texturas e plasticidade dos materiais empregados; as *idades* são exploradas a partir de *elementos significativos* tanto para o realizador quanto para os sujeitos filmados (exemplos: feiras, entrada das cidades, ruas, canaviais, etc.) em *planos detalhes* e *planos de conjunto*⁹. Os ateliês são filmados na tentativa da apreensão da subjetividade dos artesãos; portanto, registram-se objetos, fotos, ferramentas em *plano detalhe*. A *paisagem* é filmada em *plano de conjunto* e em *grande escala em movimento* feitas por drone. Por fim, a *festa* é registrada em *todas as suas etapas*, da preparação do espaço e da comida até a performance musical propriamente dita, e em *vários de seus elementos*, vestimentas, ritualística, espaço, etc. As referências para a filmagem da festa se constituem basicamente do cinema de observação (principalmente para as etapas de preparação) e da filmagem sensorial/ experiencial que privilegia a experiência musical na performance participativa (VILLELA e ROMERO, 2018).

4 | APONTAMENTOS FINAIS

A série *Taquaras, Tambores e Violas*, embora não tenha sido gestada no âmbito de um projeto de pesquisa acadêmica, é uma produção documental que podemos considerar de interesse etnomusicológico pois documenta temas e fazeres musicais que classicamente foram estudados pela etnomusicologia. A definição da proposta, dos objetos e da estratégia de abordagem conformam um arcabouço da ordem da forma estética a partir da qual a série propõe se relacionar com os fazeres musicais dos artesãos e praticantes das performances musicais das mais diversas regiões do Brasil. A forma estética está em consonância com a preocupação em registrar com acuidade cada saber-fazer como processos e ações de produção de música e em diálogo com os sujeitos. E, de maneira também instigante, a forma estética está em consonância com os contextos etnográficos retratados, nos quais se aplica com precisão a noção de *musicking* de Small (1998), em que tomam lugar processos

7 Lentes em que você escolhe onde põe o foco e todo o resto fica fora de foco.

8 Na verdade, o diretor afirma utilizar o monopé e não o tripé nas entrevistas para incorporar balanços e pequenos movimentos que geram o efeito de menor distanciamento entre entrevistador e entrevistado do que a câmera fixa no tripé tradicional.

9 Planos de conjunto são tomadas em que é possível registrar diversos elementos com certa distância daquilo que se documenta.

e redes de relações que colaboram para os fazeres musicais filmados, todas formas de engajamento com a música. O artesão que não toca música assim como o mestre, e, guardadas as devidas funções, todos são importantes na produção de um contexto em que a música é o fio a partir do qual estão todos emaranhados.

Portanto, forma estética não se aparta de escolhas orientadas pelos contextos etnográficos, que, nos filmes de pesquisa, podem se integrar ao *roll* de escolhas teórico-metodológicas. O que o estudo da série nos oferece é a possibilidade de pensar a forma estética do filme de maneira integrada aos demais aspectos da investida fílmica. Não há conteúdo apartado da forma, não há forma sem conteúdo. E, por isso, as imagens fílmicas nunca são a “realidade bruta” sendo expressa, como nos alertou Feld 2016 [1976], porque, se ela é expressa, é por meio de uma forma que foi pensada, lapidada e escolhida. É justamente esta relação e esse diálogo entre forma fílmica e contextos etnográficos que nos permite pensar a produção audiovisual também como uma forma de musicar, como uma forma de engajamento com a música que proporciona, por sua vez, novos engajamentos ao espectador junto aos universos musicais retratados.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CRAWFORD, Peter Ian. Film as discourse: the invention of anthropological realities. In: CRAWFORD, P; TURTON, D. (Orgs). **Film as ethnography**. Manchester: Manchester University Press, 1992.

FELD, Steven. Etnomusicologia e comunicação visual. **Revista GIS**. Tradução de Érica Giesbrecht. São Paulo, vol. 1, no. 1, 2016 [1976], pp. 239-279.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2009.

SIMON, Arthur. The Eye of the Camera. On the Documentation and Interpretation of Music Cultures by Audiovisual Media. **The World of Music**. Vol 31, no. 3, Film and video in ethnomusicology, 1989. pp. 38-55.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

TURINO, Thomas. **Musical as Social Life**: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VILLELA, Alice & ROMERO, Hidalgo. Quando a roda acontece: o audiovisual como tradução da experiência na performance musical participativa. **ANAIS do SIPA - Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia**. Unicamp, 10 a 12 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.sipa.ifch.unicamp.br/node/118>.

ZEMP, Hugo. Le cinéma en ethnomusicologie: notes et remarques. **Bulletin de l'AVA**, 16/17, 1984. pp. 82-94.

VÍDEOS INDÍGENAS COMO CONTRANARRATIVAS HISTÓRICAS: BREVES CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE *JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM*

Data de aceite: 01/06/2021

Karlíane Macedo Nunes

Universidade Federal de Sergipe
Aracaju, Sergipe

RESUMO: Do universo de mais de cem filmes produzidos no âmbito do *Vídeo nas Aldeias* a partir de 1980, por indígenas de diferentes etnias, este artigo elege *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008, 32 min), do povo Huni Kuin, para discutir as estratégias de elaboração de narrativas indígenas capazes de questionar a história oficial e atuar como contranarrativas históricas. Destaca a apropriação de tecnologias audiovisuais pelos Huni Kuin para resgatar discursos, memórias e imagens, reelaborando-as, atualizando-as e fazendo-as circular, construindo, assim, novos regimes de visibilidade. Para tanto, as principais referências teóricas adotadas são oriundas da abordagem interdisciplinar dos estudos culturais em diálogo com o pensamento decolonial latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Vídeo nas Aldeias. Cinema indígena. Contranarrativas históricas.

ABSTRACT: The NGO *Vídeo nas Aldeias* has produced, since 1980, more than a hundred videos in partnership with different indigenous groups. From this universe, I choose *Já me transformei em imagem*, from Zezinho Yube (Huni Kuin, 2008, 32 min), to discuss indigenous narratives elaboration strategies which is capable

to question official history and to act as historical counter-narratives. This article highlights the technology appropriation by Huni Kuin people in order to rescue speeches, memories and images, reworking, updating and putting them in circulation as audiovisual products; and, in this way, building new visibility regimes. Therefore, the main theoretical references adopted are derived from the interdisciplinary approach of cultural studies in dialogue with Latin American decolonial thinking.

KEYWORDS: *Vídeo nas Aldeias*. Indigenous Cinema. Historical counter-narratives.

1 | INTRODUÇÃO

Uma série de eventos históricos culminou, a partir dos anos 1980, na emergência da chamada mídia indígena no Brasil, em que os povos indígenas de diferentes etnias passam a protagonizar os processos de construção de suas imagens e narrativas por meio de ferramentas audiovisuais. Dentre essas experiências, destaca-se a proposta da ONG *Vídeo nas Aldeias* (VNA), que promoveu a realização de oficinas de produção audiovisual em diversas aldeias e hoje conta com um catálogo de mais de cem vídeos indígenas. O coordenador do projeto, Vincent Carelli, e alguns anos mais tarde, Mari Correa, afirmam que o objetivo desse trabalho era apoiar o fortalecimento das identidades indígenas em um contexto de lenta conquista de direitos¹.

¹ Informação do site *Vídeo nas Aldeias* (<http://www.videonasaldeias.org.br>), acessado em 31 de julho de 2020.

Inicialmente ligado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e alinhado a um modelo indigenista, a experiência buscou enfatizar as relações interculturais com os índios, opondo-se às políticas paternalistas do período da ditadura. (CARELLI; GALLOIS, 1995)

Uma parte desse material foi organizado em um DVD intitulado *Cineastas Indígenas*, como parte de um programa do Ministério da Educação para dar suporte ao atendimento da Lei 11.645/2008, que tornou obrigatório o ensino de história e cultura indígenas nas escolas brasileiras, tendo sido distribuída a 3 mil escolas do ensino médio em todo o Brasil. A coleção inclui vídeos produzidos pelas etnias Kuikuro, Panará, Huni Kuin, Ashaninka e Xavante (algum tempo depois entraram para esta Coleção também DVDs das etnias Mbyá-Guarani e Kisêjê).

Ainda que a proposta dos VNA tenha um objetivo comum para todos os grupos, os vídeos indígenas são muitos diferentes entre si, tanto nas estratégias de realização quanto nos resultados. Ao assistir a todos os vídeos da referida coleção para uma pesquisa mais ampla², chamaram-me especialmente a atenção os filmes que se destacam por três aspectos: 1) aqueles voltados para a realização de rituais ou que tratem da cosmovisão dos grupos (constituindo-se em ricos exemplos de outras formas de pensamento, conhecimentos e saberes que desafiam a lógica do pensamento dominante); 2) aqueles que tratam das culturas indígenas na atualidade, destacando os encontros entre as culturas, a interculturalidade (são vídeos que desconstróem, assim, o estereótipo da “pureza cultural” que congela as culturas indígenas no passado histórico); 3) aqueles que trazem a história das etnias a partir de suas próprias perspectivas, muitas vezes, questionando a história oficial e funcionando, assim, como uma espécie de contranarrativa histórica.

Assim, elegi o vídeo *Já me transformei em imagem* (Zezinho Yube, 2008, 32 min), para discutir os modos como os povos indígenas vem construindo na atualidade, por meio do audiovisual, discursos alternativos em torno de suas histórias e narrativas. Este artigo mobiliza uma abordagem interdisciplinar de análise, cujas referências teóricas são oriundas dos estudos culturais em diálogo com os estudos decoloniais na América Latina.

2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O cinema, enquanto componente da cultura contemporânea, constitui-se em um importante espaço para pesquisas de diferentes áreas, dentre eles os chamados estudos culturais, que privilegiam sua “disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos são inseridos em uma matriz social e produzem consequências em todo mundo”. (STAM, 2003, p. 250) Além disso, interessam-se por todos os tipos de texto e não apenas por aqueles considerados eruditos, e com isso, buscam demarcar tanto os momentos de manipulação hegemônica quanto de resistência.

Dessa forma, os estudos culturais operam no sentido também de abrir espaço

² Minha tese de doutorado intitulada *Imagens indígenas em movimento: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani* (UFBA, 2017).

para vozes marginalizadas e grupos sub-representados, situando o cinema no espectro das práticas culturais, considerando-o enquanto sistema de representação e significação, de onde se expressam diversas vozes sociais e perspectivas culturais. Se é através da elaboração de narrativas que a cultura produz e reproduz seus significados, então o cinema constitui-se numa poderosa ferramenta de circulação de valores e de construção de identidades.

Como alternativa para escapar de uma abordagem centrada exclusivamente nos estereótipos, a obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006), de Ella Shohat e Robert Stam, colabora para uma atenção especial às relações de poder e às orquestrações de vozes sociais, situando o cinema como prática cultural. O trabalho destes autores tem como suporte a teoria pós-estruturalista, segundo a qual o acesso ao real se dá somente via linguagem e representação.

Como sugerem Shohat e Stam (2006), análises discursivas podem contribuir para a compreensão da orquestração de vozes sociais e para o entendimento das práticas significadoras do cinema, não devendo, no entanto, prescindir das mediações propriamente cinematográficas, ou seja, das convenções incorporadas pelo cinema para produzir sentido. Neste caso, o vídeo analisado é um documentário, gênero que mantém vínculos profundos com o mundo histórico, sendo capaz de acrescentar, como afirma Bill Nichols, novas dimensões à “memória popular e à história social”. (NICHOLS, 2010, p. 27). Vale destacar também a discussão em torno dos vínculos possíveis entre cinema e história, a partir de José Barros (2008), que destaca os usos de filmes tanto como fontes históricas quanto como “agentes da história”.

Foram mobilizados ainda os olhares críticos ao conhecimento de matriz europeia que deu origem às ciências sociais na América Latina, lançados por autores latino-americanos como Aníbal Quijano (2005), Santiago Castro-Gomez (2005), Porto-Gonçalves (2006) e Edouard Glissant (2005) que empreendem esforços para – em diálogo com os grupos subalternizados pelo discurso dominante, as minorias e os movimentos sociais – fomentar vias de descolonização do pensamento dentro e fora das Universidades.

Assim, o repertório teórico mobilizado destaca aspectos do gênero documentário, o seu vínculo com o mundo histórico e o seu sentido de articulação de vozes sociais, mas também adota a perspectiva interdisciplinar dos estudos culturais, buscando relacionar não apenas disciplinas mas também narrativas e discursos antigos e contemporâneos em torno dos povos indígenas para entender os processos de elaboração de contranarrativas históricas por meio dos vídeos produzidos no âmbito do Vídeo nas Aldeias, em geral, e em *Já me transformei em imagem*, em particular.

3 | RESULTADOS ALCANÇADOS

No documentário de curta-metragem *Já me transformei em imagem* (2008, 32’),

o diretor Zezinho Yube narra a história do povo Huni Kuin³ – elaborada por indígenas e adotada em diversas publicações da região -, que é dividida em cinco tempos: 1) Tempo das Malocas, anterior ao contato com o homem branco; 2) Tempo das Correrias, quando ocorreu o contato com o homem branco no período de exploração da borracha e do caucho, no final do século XIX; 3) Tempo do Cativeiros, marcado pelo trabalho semiescravo no seringais entre 1910 e 1970; 4) Tempo dos Direitos, caracterizado pela luta em prol da demarcação da terras a partir de 1970; 5) Tempo Presente: os dias atuais, tempo de cultura e tecnologia, “onde é possível tanto o reencontro com os tempos antigos quanto a escolha de caminhos de um tempo por vir”. (ARAÚJO, 2010, p. 64-69)

3.1 Construção da narrativa: personagens, diálogo e visibilidade

Organizado a partir de materiais diversos, o documentário mescla depoimentos e entrevistas com as pessoas da comunidade e imagens de arquivo, conduzidos por uma narração na primeira pessoa do plural (que, como se saberá, é do diretor do filme Zezinho Yube). Esse uso criativo da voz *over* rompe com a hierarquização que marca o seu uso clássico, especialmente nos primeiros filmes etnográficos. Como se sabe, este recurso de estilo foi utilizado dentro de uma lógica binária que separa o narrador do narrado, estabelecendo relações hierárquicas em que apenas o primeiro ocupa a posição de quem explica, de quem detém o conhecimento.

No vídeo em questão, Yube faz um uso diferenciado da voz *over* quando traz uma narração que detém o conhecimento da história narrada e, ao mesmo tempo, insere-se na narrativa como membro que compartilha e que faz parte de tal história. Isso evidencia dois aspectos marcantes em muitos vídeos produzidos por cineastas indígenas no âmbito do VNA, e, de modo especial, no vídeo em questão: uma intimidade entre o realizador e os personagens que, por sua vez, relaciona-se com o tom de conversa e proximidade entre todos os envolvidos, destacando o filme como produto de uma coletividade (no caso, as comunidades envolvidas).

Aos depoimentos, acrescentam-se imagens de arquivo (fotografias e cenas de documentários) de diferentes tempos, acompanhadas da narração *over* na primeira pessoa do plural, que vai costurando a fala dos entrevistados, e que, uma vez conduzida por Zezinho Yube, indica os papéis por ele ocupado: cineasta e membro da comunidade (indígena-cineasta).

Desde a etapa de preparação do documentário, a comunidade é convidada a participar: os temas escolhidos para serem trabalhados nos filmes, que devem atender aos interesses do grupo, os personagens, etc. Nesse sentido, há ainda o respeito à tradição, que vê os membros mais velhos da comunidade como aqueles que possuem o conhecimento a

3 Huni Kuin significa “gente verdadeira” na língua Hãtxa Kuin (família linguística Pano) e é assim que este povo se autodenomina. Também são conhecidos como Kaxinawá, que significa “gente de morcego”. Somam aproximadamente 10.000 pessoas e vivem em dozes terras indígenas no estado do Acre, todas demarcadas e situadas nos rios Breu, Jordão, Tarauacá, Muru, Humaitá, Envira e Purus. (ARAÚJO, 2010, p. 54-55)

ser compartilhado com os membros do grupo e com o público externo.

Em *Já me transformei em imagem*, Yube escolheu dois anciãos pajés para compartilhar seus conhecimentos, memórias, reflexões, práticas atuais e projetos para o futuro. Bixcu e Agostinho são testemunhos vivos do Tempo do Cativoiro, quando seu povo foi obrigado a abandonar seus modos de vida para trabalhar como mão-de-obra semiescrava nas colocações para a exploração da borracha.

Além deles, foram escolhidos como personagens sujeitos cujos papéis na atualidade são muito importantes para a comunidade e para o diálogo dos Huni Kuin com a sociedade não-indígena: o professor e o cineasta, figuras no mundo social Huni Kuin que tem suas atuações ligadas à necessidade de uma educação escolar diferenciada e à reelaboração de imagens e narrativas de um ponto de vista próprio, ambos interessados em valorizar suas diferenças culturais e epistêmicas. Ambos interessados em entender sua história e como ela se relaciona com a sociedade nacional. Ambos interessados em abrir janelas de diálogo mais horizontal com a sociedade externa que, por desconhecimento e por preconceito (resultantes da construção histórico-discursiva que projetou sobre eles um imaginário perverso), insiste em anulá-los enquanto sujeitos.

Os membros da comunidade mobilizados como personagens indicam o trânsito de saberes e poderes ao longo da história e enfatizam a multiplicidade de sujeitos em ação dentro da cultura Huni Kuin: se de um lado, há o respeito ao conhecimento dos mais velhos - sobretudo no que tange os temas da ancestralidade, das mitologias e de aspectos da tradição -, representados pelos pajés Agostinho e Bixcu; do outro, é inegável a atuação dos novos atores sociais, como agentes agroflorestais e de saúde, o professor e os próprios cineastas. Ao acionar essa enunciação polifônica, Zezinho Yube maximiza o potencial do vídeo, desloca saberes e poderes, unindo dimensões políticas e socioculturais. Esses personagens são vozes que colaboram com a enunciação, todos co-autores.

Assim, o processo de realização do vídeo mobiliza uma série de relações e negociações e integra-se ao cotidiano da comunidade. Construído coletivamente através de múltiplas vozes, constitui-se em um instrumento de elaboração de narrativas que envolve os jovens realizadores e demais membros das aldeias.

3.2 Imagens de arquivo, apropriação e desconstrução

Além das entrevistas e depoimentos, o vídeo em questão recorre também a imagens de arquivos, de modo a materializar a memória dos antepassados que surge a partir das palavras dos pajés e também como um modo de reelaborar a experiência histórica Huni Kuin. O material utilizado é oriundo basicamente de dois filmes: o documentário etnográfico *Fishing expedition and ensuing festival* (1952), do alemão Harald Schultz, e o brasileiro *No país das Amazonas* (1921), de Silvino Santos, em parceria com Agesilau Araújo.

O primeiro deles, de acordo com Araújo (2019) a partir de pesquisa desenvolvida por Marcius Freire (2011), foi realizado pelo *Instituto do Filme Científico*, que tinha como

um de seus objetivos a valorização de filmes etnológicos, sustentada na convicção de que as populações indígenas não mais poderiam ser registradas num futuro próximo (ou seja, assumiam a ideia de que esses povos estavam fadados ao desaparecimento). Schultz trabalhou no Serviço de Proteção ao Índio (SPI) entre os anos de 1939 e 1947, sob a orientação de Marechal Rondon, tendo realizado diversos filmes etnográficos, impregnados dos ideais positivistas vigentes à época. (ARAÚJO, 2019)

O filme em questão documenta a pesca tradicional Kaxinawá, feita a partir de folhas secas e piladas, que se transformam numa bola que é dissolvida no rio, matando os peixes. Ao mobilizar essas imagens para cobrir o seu comentário, juntamente com os depoimentos dos entrevistados, Yube ressignifica-as, demonstrando a contradição: um documentário etnográfico produzido em 1952 constrói uma narrativa sobre os Kaxinawá com imagens e discursos do passado, quando naquele ano em que o filme estava sendo produzido o grupo vivia justamente o Tempo do Cativo, trabalhando como mão-de-obra semiescrava. A realidade mostrada pelo documentário alemão opta por ocultar a violência e a experiência de destruição simbólica e material pelas quais eles vinham passando.

A segunda apropriação imagética de *Já me transformei em imagem* vem do primeiro longa-metragem rodado inteiramente no Amazonas, *O país das Amazonas*, de 1921: um importante documento visual do período, com destaque para Manaus (cenas do trabalho no porto e de estabelecimentos comerciais e industriais da época), de outras atividades amazônicas - como a pesca do peixe-boi, a colheita do fumo, a extração do látex -, e ainda imagens dos povos Huitoto e Parintintins. Trata-se de um filme produzido em alinhamento com o projeto desenvolvimentista do período: dirigido pelo cineasta português Silvino Santos, em parceria com Agésilau Araújo, filho de José Gonçalves de Araújo, proprietário da J.G. de Araújo & Cia Ltda⁴, grande financiadora do filme, que o realizou para ser exibido na Exposição Internacional do Centenário da Indústria, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922, para atuar como propaganda da empresa e divulgar o potencial da região amazônica. (ARAÚJO, 2019)

A utilização de imagens oriundas de um filme produzido nesse contexto para narrar a história do povo Huni Kuin - que sofreu todas as consequências dessa onda desenvolvimentista a partir da exploração da borracha - é mais uma demonstração da ressignificação que foi dada a essas imagens quando apropriadas em *Já me transformei em imagem*. Apropriação esta que, somada aos demais elementos de composição do filme, realiza um apanhado histórico para a compreensão do presente Huni Kuin e para outras leituras da história do Brasil. Ao articular essas imagens de arquivos, apropriam-se de uma herança⁵ discursiva binária e excludente para, a partir dela, deslocar-se do lugar de objeto para sujeito de suas narrativas, ressignificando-as e produzindo sentidos diferentes

4 Empresa atuante no beneficiamento, industrialização e exportação da borracha e de outros produtos amazônicos, como o pirarucu, a copaíba e a castanha. (MELLO, 2010, p. 26 apud ARAÚJO, 2019)

5 A noção de herança para Jacques Derrida passa pela ideia de que ela precisa ser aceita para ser relançada de outro modo: é pelo deslocamento e pela crítica que pode acontecer a transformação. (DERRIDA, 2004, p. 12-13)

do instituído.

De imagens produzidas com o intuito de apenas registrar as imagens de populações que supostamente não sobreviveriam à modernidade, de imagens produzidas para “vender” a Amazônia e suas riquezas naturais, faz-se uma torção que traz à tona a violência da invasão dos seringalistas, a captura, as proibições e o trabalho forçado a que foram submetidos, elaborando uma narrativa capaz de produzir uma reflexão mais complexa sobre a história do período⁶.

Desse apanhado histórico, torna-se possível a compreensão dos aspectos que caracterizam o Tempo Presente dos Huni Kuin, cuja dimensão política mobiliza o potencial para essas imagens atuarem numa perspectiva de contranarrativa, como um agente da história alternativo à história oficial que, como se sabe, foi construída a partir de incontáveis equívocos no que diz respeito aos povos indígenas em geral.

3.3 História, estereótipos e contranarrativas

Sabe-se que o conhecimento dominante foi construído a partir de uma perspectiva eurocentrada e voltada para as necessidades do padrão de poder capitalista, colonial/moderno e estabelecido a partir da América. Conforme Aníbal Quijano:

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 2005, p. 126)

Esconder e reprimir todas as formas de expressão de conhecimentos que encontraram no continente foi uma das estratégias dos colonizadores para legitimar como conhecimento apenas aquele de matriz europeia. Porto-Gonçalves (2006) chama a atenção, na atualidade, para a importância da produção de conhecimentos na América Latina a partir de “uma perspectiva emancipatória nesse momento histórico em que velhos protagonistas - os indígenas e os afrodescendentes - entram em cena, reinventando-se agora com mais visibilidade”. (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 41)

Conforme explica Quijano, a visão eurocêntrica sustenta-se em dois mitos fundadores: o primeiro associado a essa ideia de que a história da humanidade partiu de um estado de natureza que culmina na Europa; e o segundo ligado ao trabalho de naturalizar as diferenças entre Europa e não-europeus, como se essas não fossem resultado de uma história de poder baseada no aniquilamento dos “diferentes”. (QUIJANO,

6 A violência dos seringalistas na região amazônica entre o Brasil, a Colômbia e o Peru é um dos temas abordados em *O abraço da serpente* (2015), do cineasta colombiano Ciro Guerra e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Já em 2016, o cineasta brasileiro Danilo Arenas lançou o documentário *Huni Kuin, os últimos guardiões*, pelo selo La Madre Docs.

2005) No caso brasileiro, o discurso da História única, absoluta, total e verdadeira taxou as populações indígenas como sociedades frias, sem história e fadadas à extinção, uma vez que, inevitavelmente, “evoluiriam” à condição “padrão” (ou seja, eurocêntrica e “civilizada”).

José Ribamar Bessa Freire (2010, p. 18) afirma que a historiografia nacional, com o propósito de imaginar a comunidade nacional, organizou muitos esquecimentos, sobretudo no que concerne à imagem dos povos indígenas. O autor destaca alguns equívocos da herança moderno/colonial que perduram no imaginário da nação ainda hoje. São eles: 1) a noção do índio genérico⁷, que reduz diferentes culturas a uma entidade supra-étnica; 2) a visão de que as culturas indígenas são atrasadas, em uma perspectiva que não reconhece os saberes, a literatura, as ciências, as artes e as religiões indígenas; 3) a imagem dos grupos indígenas como culturas congeladas, que fixa o índio na imagem do selvagem nu, que vive no meio da floresta e que produz estranhamento a qualquer imagem contrária. Essa noção equivocada nega aos índios a interculturalidade e todas as transformações por quais eles passaram e continuam a passar ao entrar em contato com outras culturas; 4) a ideia de que os índios estão encravados no passado, obliterando o fato de que eles integram, em números crescentes e espaços diversos, a sociedade brasileira atual.

O desafio do século XIX foi o de elaborar um sentimento de pertencimento para o país recém-independente politicamente, a partir de uma base histórica comum e de símbolos nacionais. É a partir desse momento que a elite brasileira passa a idealizar a imagem dos povos nativos como heróis clássicos. Assim, ao mesmo tempo em que os indígenas iam sendo elaborados como símbolo da identidade nacional, tinham sua existência política e histórica anulada por esse discurso.

Edouard Glissant (2005) relaciona os mitos fundadores e a História (com H maiúsculo, como destaca), enfatizando a necessidade de promover uma crítica ao conhecimento científico construído nos moldes dessa história total, inteira, absoluta e universal, que não apenas justifica como nutre os lugares de poder dominantes, promovendo a exclusão dos “outros”. (GLISSANT, 2005, p. 74)

Para este autor, a guinada de posição necessária para a descolonização do saber e do poder passa pela produção de “um épico novo e contemporâneo”, a partir da relação e de uma economia da noção do “ser” de modo a viabilizar a valorização do “sendo”, dos “sendos possíveis do mundo”. Tal sugestão problematiza a ideia de uma história homogênea e contínua: ao contrário, o que se busca com ela aproxima-se da ideia de “sentido histórico”⁸,

7 De acordo com o critério de autodeclaração por situação de domicílio, o censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indica a existência de 817.963 indígenas, o que corresponde a 0,4% da população brasileira (IBGE, 2012). Esse total divide-se em aproximadamente 230 etnias diferentes, segundo Garnelo. (2012, p. 12)

8 No texto *Nietzsche, a genealogia e a história* (1979), Foucault retoma o filósofo alemão em sua crítica à história tradicional e argumenta em defesa do que chamam de “sentido histórico” e “história efetiva” (*Wirkliche Historie*), que, para escapar da metafísica, não deve apoiar-se em nenhum absoluto. Ao contrário, deve ter um olhar capaz de distinguir, repartir, dispersar, um olhar que “(...) deixa operar as separações e as margens – uma espécie de olhar que dissocia e é capaz ele mesmo de se dissociar e apagar a unidade deste ser humano que supostamente o dirige soberanamente para seu passado”. (FOUCAULT, 1979)

ocupada com as possibilidades das relações, da extensão, do movimento, de modo que o novo não é “o que falta para descobrir (...); mas aquilo que nos falta ainda fragilizar para disseminar”⁹. (GLISSANT, 2005, p.82-83)

Assim, é fundamental que haja um deslocamento do lugar de enunciação, entendido aqui em sua materialidade e trazendo para a discussão a “geograficidade do social e do político”. Trata-se de um deslocamento de caráter espaço-temporal: além da necessidade de se trazer outros espaços e outros lugares de fala para dentro da história, é necessário também pensar a partir de outras temporalidades, simultâneas e silenciadas. (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 38-39)

Para escapar das concepções essencialistas, é necessário ressaltar o caráter cultural dessa diversidade como invenção de cada povo e como estratégia política de uma construção capaz de fissurar a pretensa homogeneidade do discurso dominante. Um movimento que busque superar a colonialidade do saber e do poder precisa não apenas reconhecer como também promover a criação de espaços que dialoguem com os diferentes conhecimentos, experiências e saberes¹⁰. (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 46)

Nesse sentido, considerando a ausência de uma historiografia propriamente indígena de um lado; e do outro os efeitos nefastos de uma historiografia dominante que se baseou, durante muito tempo, na ideia de que as populações indígenas seriam povos sem história é que *Já me transformei em imagem* cumpre ainda um papel de filme que é também um “agente da História”. É quando o cinema corresponde a uma “ação” – que interfere na História como campo do saber e como História realizada pelos homens na sua vida social, na explicação de José D’Assunção Barros (2008). Para ele, o cinema tem esse potencial de agir sobre a História, se apresentando como um campo de resistência a diversos poderes instituídos: é quando, mais do que objeto de estudo, o filme integra a função de sujeito da História.

(...) se o cinema com sua produção fílmica pode ser examinado como “instrumento de dominação” e de imposição hegemônica, ele também pode ser examinado como meio de “resistência”. Daí que as fontes ligadas ao Cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para a compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser vistas como documentação significativa que traz e revela dentro de si múltiplas formas de resistências, diversificadas vozes sociais (inclusive as que não encontram representação junto ao Poder Instituído), e de resto os variados padrões de representação relativos a uma sociedade. (BARROS, 2008, p. 48-50)

De acordo com Manuela Carneiro da Cunha, a história indígena existe de diversas

9 Para Glissant, essa busca está vinculada a um novo modo de ser e de conhecer, através de uma forma, que é a passagem para esse conhecimento e que causa desconforto. (GLISSANT, 2005, p. 83)

10 Citando González Casanova (2006), o autor destaca que a constituição dos territórios nacionais modernos foi levada a cabo por um projeto homogeneizador, que previa uma língua, uma religião, um sistema de pesos e medidas. Foi somente no período neoliberal e com a queda do muro de Berlim em 1989 que, com a intensificação da relação entre saberes e territórios, iniciou-se a abertura de espaços mais amplos para reconfigurações territoriais e epistêmicas. (CASANOVA, 2006 apud PORTO-GONÇALVES, 2006)

maneiras e está presente em muitos episódios de resistências, ignorados pela história oficial, mas gravados na memória popular por meio de narrativas, lendas e cantos. De modo que “a percepção de uma política e de uma consciência histórica em que os índios são sujeitos e não apenas vítimas só é nova eventualmente para nós. Para os índios, ela parece ser costumeira”. (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 12)

Em *Já me transformei em imagem*, o povo Huni Kuin enfrenta o lugar de povo vencido que lhe foi reservado pela história oficial, apropriando-se de arquivos fílmicos alinhados aos propósitos dominantes e ressignificando esse material, em diálogo com o contexto histórico dominante, mas incluindo-se enquanto sujeitos dessa história. Somou a essa estratégia a valorização dos relatos dos depoentes em diálogo com as gerações mais novas, que tem o papel de produzir discursos e transmitir esses conhecimentos (a exemplo do professor e do cineasta).

É no tempo presente, que é também tempo de apropriação imagética e tempo da cultura que as escolas e associações do povo Huni Kuin utilizam essas novas ferramentas para fortalecer seus costumes e transmiti-los às futuras gerações. A esse respeito, o pajé Agostinho declarou: “Eu acho bom. Eu já me transformei em imagem. Mesmo que eu morra, vocês vão me assistir, os meus netos e as novas gerações. O filme já foi assistido em vários lugares do mundo. Assim como os filmes de outros povos. O filme também incentiva outras terras Huni Kuin”.

É uma apropriação da própria história que, em diálogo com o conhecimento e história dominantes, apontam ainda para um modo de apropriação da própria cultura, termo esse que inexistia na língua Huni Kuin antes do contato, e que foi usado para situá-los dentro de um discurso etnográfico. Mas como anunciou Agostinho¹¹, sim, eles têm uma cultura e o tempo presente é o momento de revivê-la, celebrá-la e usá-la para garantir seus direitos e serem conhecidos.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma instância enunciativa elaborada a partir de materiais diversos para contar a história desse povo, *Já me transformei em imagem* ressignifica, por meio do audiovisual, a experiência histórica Huni Kuin, tornando-a capaz de atuar politicamente enquanto um processo discursivo alternativo à história oficial. Ao invés de simplesmente questionar o contexto de produção dos dois documentários utilizados (*Fishing expedition and ensuing festival* e *No país das Amazonas*), toma esse material como herança, apropria-se dela, rasurando-a numa operação que desvincula o significante e significados originais e coloca as representações construídas em torno deles em movimento, fazendo do vídeo não um espaço de ressentimento, mas um lugar potente de criação.

¹¹ Em novembro de 2017, ao participar do *I Encontro de Mulheres Medicina Indígenas* em Rio Branco, Pará Kaxinawá me informou sobre o falecimento do pajé Agostinho.

Já me transformei em imagem é um exemplo da pertinência da apropriação indígena de tecnologias audiovisuais para realização de vídeos como ferramentas de elaboração de narrativas próprias. A história narrada considera os elementos do mundo Huni Kuin e mobiliza entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo como operadores discursivos capazes de costurar memórias, promover diálogos entre gerações, buscando uma reunião de lembranças, narrativas, hábitos, modos de fazer e cantos que estavam dispersos. Desse modo, o vídeo funciona como material didático e como instrumento de mediação, que gera reflexões, elabora discursos nativos e se lança como um repertório imagético-sonoro-histórico-cultural, capaz de estabelecer um profícuo diálogo com muitos dos temas que vindo sendo trabalhados no campo das Humanidades.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. C. Z. (Org.). **Cineastas Indígenas**: um outro olhar. Guia para professores e alunos. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, J. **Cineastas Indígenas, documentário e autoetnografia**: Um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. São Paulo: Margem da Palavra, 2019.

BARROS, J. D. Cinema e História: entre expressões e representações. In: BARROS, J.D e NÓVOA, J. (Org.). **Cinema-História**: Teoria e representações sociais no cinema. 2 ed. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

CARELLI, V; GALLOIS, D. Vídeo e diálogo cultural: experiências do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes Antropológicos**, (2), Antropologia Visual, PPGAS/UFRGS, 1995.

CARNEIRO DA CUNHA, M. **Índios no Brasil**. História, direitos e cidadania. Coleção Agenda Brasileira. São Paulo: Editora Claro Enigma, 2012.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: Lander, E. (Org.) **A Colonialidade do saber**: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 2005.

DERRIDA, J. “Escolher sua herança”. In: **De que amanhã...**Diálogo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, J. R. B. A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios. In: ARAÚJO, A. C. Z. **Cineastas indígenas**: um outro olhar. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2010.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2010.

PORTO-GONÇALVES, C. W. **De saberes e de territórios**: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. Niterói, 2006. Disponível em http://www.posgeo.uff.br/sites/default/files/texto_carlos_walter.pdf.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, E. (Org.). **A Colonialidade do saber**: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

SHOHAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: CosacNaif, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Já me transformei em imagem**. Dirigido por YUBE, Zezinho. Produção: Vídeo nas Aldeias. Edição: Ernesto de Carvalho. Acre, Brasil, 2008. DVD (31min.), son., color

CAPÍTULO 19

A BARQUINHA DE MESTRE DANIEL: ETNOGRAFIA DA MÚSICA DE UMA TRADIÇÃO RELIGIOSA AYAHUASQUEIRA AMAZÔNICA

Data de aceite: 01/06/2021

Daniel Castro Montoya Flores

<http://lattes.cnpq.br/1216521348675898>

Sérgio Nogueira Mendes

<http://lattes.cnpq.br/6740952862202692>

RESUMO: No ano de 1945 em Rio Branco, capital do estado Acre, o músico maranhense Daniel Pereira de Mattos fundou a doutrina religiosa, popularmente, conhecida como Barquinha. O hinário é um conjunto de cânticos que são utilizados dentro de seus rituais. Neste trabalho coletamos informações sobre as origens, desenvolvimento e o cotidiano desta tradição cultural, com o objetivo de se produzir uma etnografia da música local, baseada nos pressupostos sugeridos pelo pesquisador Anthony Seeger (2004).

PALAVRAS-CHAVE: Barquinha. Ayahuasca. Música, Religião, Comunidade.

MESTRE DANIEL'S BARQUINHA: AN ETHNOGRAPHY OF MUSIC FROM AN AMAZONIAN AYAHUASCA RELIGIOUS TRADITION

ABSTRACT: In 1945 in Rio Branco, capital of the state of Acre, the musician from Maranhão, Daniel Pereira de Mattos, founded the religious doctrine, popularly known as Barquinha. The hymnbook is a set of songs that are used within their rituals. In this work we collect information about the origins, development and daily life of this cultural tradition,

with the aim of producing an ethnography of local music, based on the assumptions suggested by the researcher Anthony Seeger (2004).

KEYWORDS: Barquinha. Ayahuasca. Music. Religion. Community.

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda um fenômeno social que ocorre na primeira metade do século XX, em plena selva amazônica: uma tradição religiosa sincrética oriunda da síntese de elementos do catolicismo popular, espiritismo, umbanda, xamanismo, entre outros e que utiliza a Ayahuasca em seus rituais. Esta doutrina cristã popularmente conhecida como Barquinha, foi fundada pelo maranhense Daniel Pereira de Mattos, em Rio Branco, capital do estado Acre no ano de 1945. Atualmente, em virtude de dissidências e ramificações, diversas comunidades surgiram em torno desta linha religiosa. O presente trabalho tem o objetivo de investigar, à luz da musicologia e de outras disciplinas correlatas, este fenômeno musical e social que alimenta a fé e a religiosidade dos membros destas comunidades.

A música é um elemento de fundamental importância na Barquinha. Segundo a tradição, o conjunto de cânticos entoados em seus rituais é recebido espiritualmente pelos membros da missão de Mestre Daniel, através de um fenômeno mediúnico. É possível afirmar

que estas mensagens melodiosas, sagradas para os fiéis, são o cerne deste segmento religioso, pois toda a sua ritualística gira em torno destes cânticos. As relações entre essa música dita mediúnica e esta tradição é o eixo central das análises produzidas nesta investigação. Está em análise aqui a simbiose que ocorre entre as experiências humanas, os sincretismos, as influências culturais e o ato de receber hinos, que segundo a crença local, são as revelações divinas que seriam enviadas aos fiéis em forma de canções, cujos textos são a base da fé e da doutrina deste segmento religioso.

Na presente pesquisa busquei traçar um panorama da música da Barquinha. Por meio do trabalho etnográfico realizado, descrevo aspectos gerais deste objeto de estudo. Pretendo com isso contribuir para o preenchimento de uma lacuna que hoje existe em torno de um tema que, aos poucos, vem ganhando espaço no mundo acadêmico: o universo das religiões ayahuasqueiras e, em particular, o que vem sendo chamado de “Música brasileira de Ayahuasca” (LABATE e PACHECO, 2009). Neste livro, os autores abordam o relevante papel que a música exerce no contexto destas tradições religiosas, por meio de uma pesquisa, que abrangeu duas doutrinas daimistas, o Santo Daime e a União do Vegetal (UDV), entretanto os autores deixam a Barquinha de fora desta análise, alegando pouca experiência de campo e dificuldade de acesso aos salmos: “Tais exclusões implicam uma perda; esperamos que futuros trabalhos possam preencher essa lacuna” (LABATE e PACHECO, 2009, p. 19). Quanto à metodologia, optei pelo método da observação participante, ou seja, acompanhando o dia-a-dia das comunidades, frequentando os rituais e entrevistando membros de diversos grupos ligados a esta linha religiosa com o intuito de se realizar uma etnografia da música da Barquinha tal como proposta por Anthony Seeger (2004). Realizei a maior parte do trabalho de campo em torno da comunidade do Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte. Visitei também duas de suas filiais, uma localizada em Brasília-DF e outra em Niterói-RJ. Além disso, fiz algumas visitas ao Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz e ao Centro Espírita Daniel Pereira de Matos, ambas localizadas em Rio Branco-AC. Foi coletados dados e documentos que me ajudaram a compreender melhor a formação e desenvolvimento desta tradição cultural e as questões de interesse desta investigação.

Adiante, o trabalho está organizado, basicamente, em três partes. Na primeira seção, faço uma breve contextualização sobre a Barquinha. Na segunda parte, descrevo aspectos do universo musical deste seguimento religioso, assim como a função e importância da música nos rituais da Barquinha. Por fim, faço as considerações finais e conclusões.

2 | CONTEXTUALIZAÇÃO

Mestre Daniel também conhecido como Frei Daniel é o fundador da doutrina religiosa, popularmente conhecida como Barquinha. Segundo Sandra Lúcia Goulart (2004), Daniel Pereira de Mattos nasceu em 1888, no estado do Maranhão, no município de São

Sebastião da Vargem Grande, a 170 km de São Luís. Foi marinheiro durante vários anos, e através de uma viagem de instrução da Marinha conheceu o Acre aonde veio a residir no ano de 1907. Mestre Daniel ficou conhecido como um homem habilidoso que exercia 12 profissões: construtor naval, carpinteiro, marceneiro, pedreiro, artesão, poeta, sapateiro, padeiro, cozinheiro, músico, barbeiro e alfaiate (ARAÚJO, 1999). Como músico, tocava violino, trompete, violão e clarineta. (MERCANTE, 2012). Conta-se que era boêmio e sofria problemas de saúde em razão do alcoolismo, e por este motivo teria ficado bastante enfermo. Foi diante deste momento difícil que Raimundo Irineu Serra, fundador de uma tradição religiosa conhecida como “Santo Daime”, ofereceu a Daniel um tratamento com um chá considerado sagrado pelos adeptos desta doutrina, a ayahuasca.

No ano de 1945, Daniel foi residir em Vila Ivonete, uma região remota da cidade de Rio Branco no Acre. Lá teria iniciado sua jornada missionária, prestando caridade às pessoas que batiam à sua porta em busca de ajuda. Eram caçadores, seringueiros, viajantes, crianças e todo tipo de gente que ouviam falar da sua fama de bom rezador e curador. Construiu uma capelinha de taipa e palha em homenagem a quem ele considerava o mentor de sua missão: São Francisco das Chagas (São Francisco de Assis).

Conforme os relatos obtidos, com o passar do tempo a comunidade se estruturou, e aos poucos foi crescendo o número de adeptos. Ao longo dos anos, Mestre Daniel e seus seguidores, foram recebendo os hinos. Daniel Pereira de Mattos faleceu em 08 de setembro de 1958. Conta-se que, em virtude da morte do líder espiritual, a comunidade formada por seus inúmeros seguidores, passou por momentos difíceis de dúvidas e incertezas com relação ao futuro do grupo. No entanto, decidiram dar continuidade ao trabalho missionário de seu Mestre.

Por meio da bibliografia consultada durante a pesquisa, vi que o contexto histórico que engloba as comunidades ligadas à Barquinha é permeado por dissidências e ramificações. Estou chamando aqui de dissidências os grupos que se formaram por meio de algum tipo de conflito entre os membros e que desencadeou tais rompimentos. E chamo de ramificações as comunidades que se originaram “amigavelmente” como forma de estender os trabalhos espirituais de um determinado Centro para outras localidades. Atualmente, são inúmeras comunidades que tem ligação com a missão religiosa fundada por Mestre Daniel. As mais conhecidas são: o Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz, o Centro Espírita Daniel Pereira de Matos e o Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte, ambas localizadas na cidade de Rio Branco no Acre.

Destes três Centros surgiram diversas outras comunidades dentro deste contexto de dissidências e ramificações. São inúmeros grupos que, de uma forma ou de outra, têm ligação com a missão religiosa fundada por Daniel Pereira de Mattos. Observa-se, portanto, nesta longa trajetória, o mesmo fato recorrente na própria história da humanidade: o inevitável processo de expansão e dissidências com o passar do tempo, no interior de inúmeras religiões. A questão revela um problema conceitual desta pesquisa, afinal de

contas, o que é a Barquinha de fato? Quais são os limites que demarcam o território daquilo que está sendo chamado de Barquinha aqui? Durante o trabalho de campo, notei que este é um tema polêmico, repleto de opiniões, muitas vezes, discordantes entre os membros dos diversos Centros da Barquinha. Muitos questionam acerca da legitimidade de grupos dissidentes que vão se formando ao longo do tempo.

Esta pesquisa não tem a finalidade de solucionar a problemática citada acima, em busca de uma definição concreta daquilo que deve ser os limites conceituais em torno do objeto de estudo. Trata-se de uma questão complexa que, por si só, pode ser tomada como tema de outros trabalhos. O fato é que a Barquinha não se refere a um grupo (Centro) institucionalizado e fácil de ser reconhecido, mas de uma forma abstrata de se fazer referência à tradição religiosa fundada por Mestre Daniel. Uma semente plantada e cultivada por 12 anos metaforicamente falando. Do broto semeado, cresceu a árvore que se desenvolveu ao longo dos anos, gerando os seus frutos.

3 | A MÚSICA DA BARQUINHA

A música é um elemento fundamental na missão de Mestre Daniel. Por meio dela, esta tradição religiosa se desenvolve, criando-se e recriando-se ao longo do tempo. Em todos os Centros visitados durante o trabalho de campo, observei que a maioria dos rituais são permeados por música. Por meio dos cânticos executados durante os cultos, a doutrina da igreja é transmitida aos adeptos ao longo do calendário ritualístico. Como foi dito no início, o objetivo desta investigação é descrever características desta música, percebidas durante a pesquisa. A ferramenta escolhida para realizar este intento foi a “etnografia da música” (SEEGGER, 2004). Segundo o autor:

A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores o tenham feito. Algumas análises se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Provavelmente, todos estão envolvidos seja qual for a tradição. Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música. (p.256)

Neste texto, Anthony Seeger sustenta a tese de que transcrição musical, etnografia e antropologia têm objetivos distintos. A primeira representa a escrita dos sons, a segunda tem o objetivo de descrever os povos (etnias) a partir do ponto de vista de quem observa (pesquisador), enquanto a terceira é uma disciplina acadêmica que teoriza sobre sociedades humanas. De modo que, a etnografia da música não deveria ser considerada uma antropologia da música:

(...) já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim. (p.239)

No intuito de se chegar a uma definição acerca do termo “música”, o autor parte do ponto de vista que não se deve confundir música com som. Qualquer objeto pode produzir algum tipo de som. Os rádios emitem sons sem a ação humana, só que isto seria uma reprodução do produto musical, algo virtual. Música, necessariamente, seria interação, uma forma de comunicação de membros de uma comunidade por meio da manipulação dos sons, de modo que, diferentes grupos podem organizar os sons de maneiras distintas de acordo com a sua cultura. Isso nos ajuda a entender, de uma forma geral, por que a música possui características diferentes entre as civilizações humanas. Entre as comunidades da Barquinha, por exemplo, observamos diferenças significativas no fazer musical de cada Centro.

A partir desse raciocínio, Seeger critica o divisionismo que se estabeleceu nas pesquisas etnomusicológicas. Ele afirma que a relação entre música, *performers* e audiência não podem ser desvinculadas durante as investigações. Isto estaria dividindo o campo de estudo: uns focam em analisar o som, enquanto outros se debruçam sobre as questões culturais e sociais. Ainda que um grupo de estudiosos, a exemplo de Alan Merriam (1964) e Bruno Nettl (1983), sustente que as pesquisas devem fundir o antropológico e o musicológico, diferentes conceitos sobre o que é música têm produzido resultados diversos e segregados. Na tentativa de “unir” o campo dividido, Seeger sugere outra abordagem às pesquisas, partindo de pressupostos salutares para se realizar uma etnografia da música, questões gerais que aproximem o pesquisador e o seu objeto de estudo e não desvinculem música, *performers* e audiência do seu contexto.

Em vez de perseguir a definição do que a etnomusicologia deveria ser, vamos observar as questões gerais sobre música (...) O que acontece quando as pessoas fazem música? Quais são os princípios que organizam as combinações de sons e seu arranjo no tempo? Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles (as) o fazem? Qual a relação da música com outros processos nas sociedades ou grupos? Quais efeitos as performances musicais têm sobre os performers, a audiência e outros grupos envolvidos? De onde vem a criatividade musical? Qual o papel do indivíduo na tradição, e o da tradição na formação do indivíduo? (...). Quais questões são focalizadas e como tentamos respondê-las depende da combinação de interesses pessoais e profissionais ou da orientação cultural. (...) interessados em fisiologia poderão estudar as

mudanças fisiológicas nos performers e na audiência; aqueles interessados no desenvolvimento das crianças poderão estudar a socialização delas através da música; (...) interessados em religião poderão estudar a relação do evento com ideias sobre o cosmos e a experiência do transcendente. (...). Cada abordagem pode contribuir para nossa compreensão dos eventos musicais, e cada uma pode contribuir com outra disciplina (psicologia, sociologia, economia, antropologia, folclore, musicologia, ciência política) através do estudo da atividade musical. (p.240 - 241)

Ao sugerir tais caminhos, o autor disponibiliza diretrizes fundamentais para a pesquisa etnomusicológica. Fica a critério de cada estudioso selecionar, ou, interpretar as questões a seu modo de acordo com os interesses particulares. No caso desta investigação, escolhi algumas destas vias, as quais tem relação direta com o contexto estudado, para direcionar uma etnografia da música da Barquinha. Durante as entrevistas em campo apliquei algumas das questões propostas acima.

- **“Funções” e “usos” da música na (da) Barquinha**

Adiante, exponho primeiramente algumas reflexões sobre funções da música no contexto da Barquinha, conforme identificado na investigação. Em seguida, faço uma abordagem sobre algumas características desta expressão artística tão relevante para esta tradição religiosa por meio da análise musical. Esta seção tem o objetivo de apresentar ao leitor o resultado dos esforços empregados em campo na tentativa de descrever, em poucos parágrafos, aspectos gerais desse universo musical.

A música é um elemento de fundamental importância na missão de Mestre Daniel. Através dela esta tradição religiosa se desenvolve, criando-se e recriando-se ao longo do tempo. Em todos os Centros, visitados durante o trabalho de campo, constatei que a maioria dos rituais é permeado por música. Por meio dos cânticos executados durante os cultos, a doutrina da igreja é transmitida aos adeptos ao longo do calendário ritualístico.

- **A função de expressão emocional.**

Em geral, nos mais diversos contextos sociais, o homem vem utilizando a música como um veículo para expressar ideias e sentimentos. Em seus estudos, Alan Merriam (1964) encontra evidências consideráveis que indicam que a música pode funcionar como meio de expressão emocional. Citando um dentre os vários trabalhos de Burrows, no qual este autor descreve uma série de “funções” da música dos Tuamotus¹, Merriam, expõe um excerto no qual Burrows enfatiza a importância da música no sentido de:

Estimular e expressar emoções nos performers e transmiti-las aos ouvintes. A emoção pode ser a exaltação religiosa, como no canto da criação e no canto do sagrado pássaro vermelho; pesar, como nos lamentos; saudade ou paixão, como nas canções de amor; alegria em movimento; (...) e uma variedade de outras emoções nas danças; exaltação do ego em cânticos

¹ Trata-se de um povo que habita no Arquipélago Tuamotu ou Ilhas Tuamotu na Polinésia francesa, localizado no sul do Oceano Pacífico.

de glória; despertando para uma nova coragem e vigor, como nos cantos animadores; e sem dúvida outros ... Subjacente a tudo isso, em maior ou menor grau, está a função geral de estimular, expressar e compartilhar emoções. Esta função está envolvida mesmo nas canções de trabalho. De acordo com o modo de pensar nativo, algo mais do que emoção - a saber, magia ou poder sobrenatural - é transmitido nos encantamentos; mas, do ponto de vista europeu, a função efetivamente desempenhada ainda é a de transmitir emoção.² (1933: 54-56)

Dentro do universo das religiões ayahuasqueiras, é possível observar claramente esta função destacada por Merriam. Beatriz Caiuby Leite e Gustavo Pacheco (2009) desenvolveram uma pesquisa abordando dois segmentos religiosos oriundos da região amazônica, o Santo Daime e a União do Vegetal (UDV), descrevendo as relações destes grupos com a música. É notória a importância que a música exerce dentro destes rituais.

O papel preponderante que a música ocupa no cotidiano destas religiões, na produção dos significados religiosos e na construção do corpo e da subjetividade dos adeptos – como, por exemplo, pela intensificação de mirações, da eclosão de sentimentos diversos, como tristeza, êxtase e comunhão (...) (p. 18)

Devemos alargar nossa perspectiva para entender a música (...) como uma atividade ritual com especificidade própria e que em muitos momentos transcende o conteúdo verbal. Ao lado de seu aspecto de mensagem verbal, isto é, de enunciado do verbo divino, hinos e chamadas possuem também o importante papel de induzir, por meio dos sons, certos estados emocionais multissensoriais que permitem a transcendência da dimensão verbal da experiência espiritual. (p. 98)

Nestes excertos, os autores enfatizam a importância da música nestes rituais ayahuasqueiros, não somente como um veículo do conteúdo verbal contido nos cânticos (aspecto doutrinário), mas também como uma ferramenta que amplifica as experiências espirituais dos fiéis dentro dos cultos religiosos destas tradições. Na Barquinha não poderia ser diferente. A música tem papel fundamental na trajetória de seus membros dentro do segmento religioso, na medida em que ajuda a promover visões místicas (mirações), introspecções, aprendizados, curas, entre outras experiências, que muitas vezes marcam profundamente a vida das pessoas. Em campo, obtive muitos relatos que confirmam o que foi dito. Além disso, tive a oportunidade de tomar o daime, participar das sessões (outro modo como estas pessoas costumam denominar estes rituais) e vivenciar, na prática, tais experiências que esta tradição religiosa propicia para os seus membros.

É possível afirmar, conseqüentemente, que a música influencia diretamente no

2 Stimulating and expressing emotion in the performers, and imparting it to the listeners. The emotion may be religious exaltation, as in the creation chant and song of the sacred red bird; grief, as in the laments; longing or passion, as in the love-songs; joy in motion; (...) and a variety of other emotions, in the dances; exaltation of the ego in chants of glory; stirring to new courage and vigor, as in the enlivening chants; and doubtless others. Underlying all of these in greater or less degree is the general function of stimulating, expressing, and sharing emotion. This function is involved even in the work songs. According to the native way of thinking, something more than emotion—namely, mana or supernatural power—is conveyed in the incantations; but from the European point of view the function actually performed is still of imparting emotion.

processo de criação de vínculos entre as pessoas e estas práticas religiosas. Muitos dos membros da Barquinha relataram que, inicialmente, começaram a frequentar os seus cultos pelo fato de terem apreciado a música local. Isto acontece, tanto com os músicos (*performers*), como com os demais membros (audiência) (SEEGER, 2004). Em campo, entrevistei alguns músicos da Barquinha. O trabalho que estas pessoas exercem é voluntário, ou seja, não recebem nenhum tipo de salário ou recompensação material no exercício de suas atividades como musicistas nestas comunidades. Os compromissos religiosos destes grupos ocupam mais da metade do calendário anual. Geralmente, uma sessão “comum” tem duração média de 3 horas. Datas festivas podem se estender por 12 horas, em um trabalho verdadeiramente extenuante.

Nas entrevistas, escolhi e apliquei algumas das questões sugeridas por Anthony Seeger (2004). Por exemplo, na pergunta direcionada ao músico Antônio (nome fictício): qual a razão que o levava a dedicar-se à função de músico na Barquinha? - *“Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles(as) o fazem?”*(SEEGER, 2004, p.240). Neste questionamento obtive a seguinte resposta:

Bem, estou na Barquinha há mais de 15 anos... No início eu me encantei com aquelas mensagens bonitas, as valsas melodiosas e daí comecei a frequentar os trabalhos, pois gostava de ouvir os salmos. Depois, com o tempo fui chamado para tocar junto com os músicos... eu já tocava um pouco de violão na época. No fundo, no fundo eu gosto de tocar na igreja, me realizo com isso, apesar de ser um trabalho puxado. Tem épocas que é uma correria, nas romarias por exemplo, saio do trabalho as seis horas (18 horas), vou correndo pra casa, tomar banho se arrumar e correr pra igreja pra arrumar os equipamentos, dar uma passada no som e deixar tudo pronto pra começar a romaria às sete horas (19 horas). Imagine, fazer isso diariamente durante 34 dias seguidos como no caso da Romaria de São Francisco?! Mas, para mim é um privilégio poder fazer esse trabalho nesta casa de oração, pois amo fazer música, além disso, é dessa maneira que eu posso contribuir com as obras de caridade que prestamos aqui na igreja.

Devemos levar em consideração que, além da excessiva carga horária que os membros da Barquinha cumprem ao longo do calendário anual, todos possuem outros vínculos sociais, como trabalho, família, estudos, entre outros, de modo que precisam conciliar tudo isso com suas atividades religiosas. Tudo indica que existe um considerável esforço por parte destas pessoas para perseverarem no seguimento destes compromissos e, muitas vezes, a música é um elo importante neste contexto.

- **As funções de validação das instituições sociais e rituais religiosos e contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura**

Se de alguma forma a música influencia a vida dos indivíduos da Barquinha, de um modo mais pungente, ela pode ser considerada como elemento estruturante desta tradição religiosa em si, ou seja, mais um papel da música que foi identificada no contexto

da Barquinha. Com relação a este tipo de função que a música exerce nas diversas culturas humanas, diz Merriam:

Os sistemas religiosos são validados, como no folclore, por meio da recitação de mitos e lendas em canções, bem como por meio de músicas que expressam preceitos religiosos. As instituições sociais são validadas por meio de canções que enfatizam o que é adequado e impróprio na sociedade, bem como aquelas que dizem às pessoas o que fazer e como fazer. Essa função da música, entretanto, precisa ser mais estudada e expressa de forma mais concisa. (Tradução minha)³ (1964, p. 224 – 225)

Analisando a trajetória histórica do CEOCPE, tem-se uma clara noção do que estamos sendo afirmado aqui. Em campo, observando a rotina deste Centro, constatei que o repertório executado na igreja está em constante transformação, pois com o passar do tempo os médiuns vão recebendo novos cânticos, novas mensagens, novas melodias que vão ampliando e constituindo o conjunto doutrinal da casa.

O primeiro salmo recebido no CEOCPE tem uma história interessante que exemplifica bem o que está sendo dito aqui. Em entrevista, Dona Chica Gabriel relatou como isso ocorreu:

Aquele hino da Virgem Mãe adorada... aquele hino não fui eu ... digamos assim ... que propriamente recebi, quem recebeu foi o Toinho. Agora só que ... ele não se lembrava da melodia ...aí ele disse que só... um pouquinho assim no coro né... Aí eu mandei que ele solfejasse... se lembrasse e tal né... aí ele disse: mãe a última estrofe a senhora que tem que compor, me disseram que a senhora quem tem... aí eu disse: "tá bom então vamos ver"... aí justamente é a última... foi eu que escrevi e digamos assim, depois né... aí veio a melodia... aah!!... foi muito bom, foi logo nos primeiros dias que eu vim pra cá ... eu fiquei muito feliz.

Segundo Dona Chica Gabriel, este primeiro hino teria vindo para confirmar e testificar a sua missão, pois o desafio de estar à frente de um novo Centro da Barquinha gerou, naturalmente, tensão e dúvidas para ela e para o grupo incipiente. Isto foi crucial para o futuro da comunidade, na medida em que serviu de conforto e motivação para Dona Chica e seus seguidores perseverarem na continuidade do compromisso religioso. O hino foi recebido por Antônio Campos (Toinho), seu filho homem mais velho, sendo que a última estrofe foi recebida pela própria Irmã de Caridade. Segue abaixo um trecho do referido salmo:

3 Religious systems are validated, as in folklore, through the recitation of myth and legend in song, as well as through music which expresses religious precepts. Social institutions are validated through songs which emphasize the proper and improper in society, as well as those which tell people what to do and how to do it. This function of music, however, needs to be further studied and more concisely expressed.

Uma Prova de Amor

Valsa

Recebido por: Antonio Campos do Nascimento e Francisca Campos do Nascimento

A
♩ = 90

Oh! Vir - gem Mãe a - do - ra - da mãe de nos - so Sal - va - dor

9 **B**

Vós mea - ben - çoi a mim e aos meus ir - mãos nes - ta mis - são de a - mor

(Partitura 2)

Oh! Virgem Mãe adorada
Mãe de nosso Salvador
Vós me abençoais, a mim e aos meus irmãos
Nesta missão de amor

} Refrão

Hoje estou contrita
Na inspiração do amor
Me entrego junto com os meus irmãos
Pra continuar esta missão de amor

Minha caminhada é feliz
Para os pés do Salvador
A Virgem Mãe está à frente
Mãe de doçura e amor

Para mim não tem noite e nem dia
Nesta missão de amor
Para fazer a caridade
Em nome do Salvador

Quem me deu este salmo bendito
Foi o Fundador para que eu afirmasse
Junto com os meus irmãos
Nesta missão de amor

Este salmo bendito
É uma prova de amor

De que estou com Deus
E estou com o fundador

Outro cântico que corrobora o que está sendo sustentando aqui é o hino intitulado “Uma eterna peregrinação”, recebido por Alcimar Campos do Nascimento, filho de Dona Chica Gabriel e atual presidente do CEOCPE. Coloco a seguir um trecho do referido hino:

Uma eterna peregrinação

Bolero

Recebido por Alcimar Campos do Nascimento

♩ = 50

A Am A7 Dm E7/G# E7 Am

São qua-ren - ta di - as de pe - ni - tên - cia que Je - sus fir - me cum - priu

9 Am A7 Dm E7/G# E7 Am Am Am/G

Pa - rare - ba - ter o i - ni - mi - go quea - té pão lheo - fe - re - ceu Mas Je - sus lhe dis - seas -

20 F Dm E7 E7/G# Am **B** Am A7 Dm

sim nem só de pão vi - ve - rá o ho - mem Va - mosa - do - rar Oh! meus ir - mãos a Je - sus

30 E7/G# E7 Am Am A7 Dm E7/G# E7 Am

Cris - to Re - den - tor Pe - din - do ao Mes - si - as o per - dão que e - leó nos - so Sal - va - dor

(Partitura 3)

São quarenta dias de penitência que Jesus firme cumpriu

Para rebater o inimigo que até pão lhe ofereceu

Mas, Jesus lhe disse assim:
Nem só de pão viverá o homem } Bis

Vamos adorar, Oh! Meus irmãos
A Jesus Cristo redentor
Pedindo ao Messias o perdão
Que ele é o nosso salvador } Refrão

As palavras que vem do senhor é o que vai nos sustentar

Se tivermos a contrição de quem está a nos esperar

Com a força do amor supremo }
Ao inimigo vamos expulsar } Bis

Depois de toda tentação que Jesus veio suportar
Tu vais embora Satanás, aqui não é o teu lugar
Está escrito em letras santas }
Que só a Deus devo adorar } Bis

Segundo os relatos de Dona Chica Gabriel e seu filho Alcimar, a referida mensagem veio num momento em que a Irmã de Caridade estava com planos de implementar mais um novo compromisso no calendário da Casa, a quaresma. Os entrevistados disseram que o hino veio para confirmar e selar esta nova atividade na rotina de trabalhos do CEOCPE. Estas informações, obtidas em campo, reforçam a hipótese aqui posta: a música pode ser considerada um dos elementos que movimentam o processo de estruturação e validação da ritualística e da cosmologia da Barquinha.

• Rotina de atividades (Função litúrgica)

A função mais evidente da música na Barquinha observada no trabalho de campo refere-se ao seu papel dentro de cada ritual. Praticamente, todas as atividades religiosas desenvolvidas nestas comunidades são constituídas de música. Por exemplo, a cerimônia de batismo de uma criança é composta por um culto dentro do templo, em que são cantados alguns hinos cuja temática é referente ao batismo, representando assim uma espécie de ato preparatório para a realização do batizado. Por sua vez, nos trabalhos de cura são cantados hinos de cura, nos trabalhos de instrução são executados hinos de instruções, e assim por diante.

Na Barquinha observa-se que existe uma viva dinamicidade quanto ao desenvolvimento de sua ritualística ao longo do tempo. Sena Araújo (1999), ao fazer uma laboriosa etnografia no Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz, produziu importantes dados sobre o contexto histórico da formação da Barquinha, além descrever características dos rituais desta tradição.

Das práticas religiosas que compõe a Barquinha, podemos dizer que esta tem características do xamanismo indígena, da umbanda, do círculo exotérico da comunhão do pensamento e do catolicismo popular. A Barquinha está sempre em construção porque seus marinhoiros dão continuidade ao trabalho iniciado por Daniel nessa doutrina eclética, na qual elementos de práticas religiosas são incorporados ou retirados de acordo com ordens provenientes do invisível. (1999, p.74)

Neste livro: *“Navegando sobre as ondas do Daime: História, cosmologia e ritual da Barquinha”*, fruto do mestrado de Wladimir Sena Araújo em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas, o autor elabora uma teoria para explicar esta notável capacidade

que a Barquinha tem de se modelar ao longo do tempo e do espaço.

Pensamos que se trata de uma cosmologia em construção. De cosmologia em construção denominamos um conjunto de práticas religiosas que tendem a formar uma doutrina específica, em que existe uma grande velocidade na incorporação e retirada de elementos simbólicos das práticas religiosas ou filosóficas que, combinadas, compõem sua cosmologia. (1999, p.74)

Os trabalhos realizados no Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte foram se estruturando gradativamente. E este processo de desenvolvimento ainda continua. A líder da comunidade orienta o desenvolvimento dos trabalhos de acordo com a experiência que adquiriu ao longo de vários anos dedicados à missão, e também conforme as necessidades que vão se apresentando durante a caminhada. Obviamente, vários outros fatores interferem também no processo de formação desta cosmologia.

Por sua vez, os hinos, salmos e pontos que são cantados nos trabalhos da Barquinha têm outra função fundamental para este segmento religioso. É por meio das mensagens contidas nestes cânticos que os diversos compromissos religiosos, realizados ao longo do calendário ritualístico, se desenrolam. De um modo geral, os rituais da Barquinha se apresentam, basicamente, de duas formas: o culto e as festas. No primeiro caso, os cultos dentro do templo representam a forma mais comum, quando a irmandade se senta ao redor de uma mesa em forma de cruz. Uma pessoa, o puxador, conduz a execução do cântico do hinário, enquanto os demais membros presentes entoam o coro em uníssono e, geralmente, os músicos fazem um acompanhamento rítmico-harmônico, conforme a figura 1.



Figura 1: Um dia de culto no interior do templo no ano de 2017

A segunda forma são os rituais festivos, conhecidos como “Bailado”, momento em que são cantados os pontos ao som dos atabaques e instrumentos harmônicos,

movimentando os participantes que bailam, girando em torno do salão (figura 2).



Figura 2: Festejo de Santa Ana (Naná) no Centro Espírita Obras de Caridade Príncipe Espadarte em 2008.

4 | CONCLUSÕES

Ao longo do texto, expus os resultados, e reflexões produzidas por meio desta investigação. Seguindo os pressupostos de Anthony Seeger (2004), em campo investi esforços para se produzir uma etnografia da música da Barquinha a fim de se contemplar as relações entre a música e a formação e constituição da doutrina deste seguimento religioso. Identifiquei pelo menos três funções do fazer musical dentro do contexto estudado.

Primeiramente, observei que a música pode agir diretamente no processo de vinculação entre os indivíduos e a Barquinha. Isto fica claro nos relatos obtidos e na própria experiência campal que indicaram duas evidências disto: por conta do poder de encantamento inerente a esta arte, a música atua como um grande atrativo para os neófitos; além disso, ela é uma ferramenta que amplifica as experiências místicas dos indivíduos da Barquinha durante os trabalhos espirituais com a ayahuasca. A segunda função percebida é referente á influência da música no processo de formatação da ritualística e da cosmologia de cada comunidade da missão de Mestre Daniel. Isto foi percebido quando os relatos dos entrevistados revelaram que o hinário está em constante transformação. Ao longo dos tempos os médiuns, estariam recebendo novos salmos que podem suscitar tanto a implementação de outras atividades religiosas, que vão sendo incluídas na rotina de trabalhos de cada comunidade, como novidades no conjunto doutrinal, revelações espirituais e etc.. Por último, notei que cada atividade religiosa da Barquinha possui

seus respectivos cânticos, de modo que por meio da performance musical os rituais se desenrolam.

Ao término desta investigação fica claro que há muito trabalho a ser feito, na tentativa de se produzir uma etnografia da música da Barquinha, pois trata-se de uma realidade extremamente complexa e dinâmica, um campo de estudo vastíssimo que exige um denso trabalho de pesquisa. Além disso, temos que levar em conta que qualquer reflexão produzida aqui em torno do tema, é apenas o ponto de vista do pesquisador e não a realidade em si. Além disso, é uma temática pouco estudada, ou seja, existe pouco material bibliográfico abordando-a. Longe de querer esgotar as reflexões sobre este tema, esta investigação tem o propósito de dar os passos iniciais desta exploração.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Wladimir S. Navegando nas Ondas do Daime: história, cosmologia e ritual na Barquinha. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

GOULART, Sandra L. Contrastes e Continuidades em uma Tradição Amazônica: as religiões da ayahuasca. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Unicamp, 2004.

LABATE, Beatriz Caiuby. Música Brasileira de Ayahuasca / Beatriz Caiuby Labate, Gustavo Pacheco. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

MERCANTE, Marcelo S. Imagens de cura: Ayahuasca, imaginação, saúde e doença na Barquinha. – Rio de Janeiro Editora: FIOCRUZ, 2012.

MERRIAM, Alan P. Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música . (Sinais Diacrônicos: música, sons e significados). S. Paulo: USP (Soma – Grupo de Pesquisa de Som e Música em Antropologia – FFLCH - Dep. Antropologia), 2004.

ROQUE SEVERINO: UM AUTÊNTICO PROCESSO CRIATIVO MANAUARA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Data de aceite: 01/06/2021

Luiz Augusto Martins

<http://lattes.cnpq.br/9584210881085113>

Amanda Aguiar Ayres

<http://lattes.cnpq.br/6520348071882912>

Jackeline dos Santos Monteiro

<http://lattes.cnpq.br/3414230331296517>

Guilherme Alves Carvalho

<http://lattes.cnpq.br/5829068915567676>

Diogo Sousa e Silva

RESUMO: Este artigo reflete o teatro do oprimido no processo de criação do projeto, “Roque Severino” em conjunto com o Portal Mever e o projeto Arte e Comunidade da Universidade do Estado do Amazonas que é hoje referência para o norte do país. O estudo apresenta a experiência desenvolvida em contexto de ensino via telepresença. Durante plena pandemia em 2020, o propósito é por luz na tessitura dramática, que foi processada a partir do trabalho de mesa de outras duas dramaturgias. Em uma perspectiva de ensino-aprendizado, inspirada na pesquisa-ação, debruçarmos em reentrâncias que pudessem contribuir com a desconstrução de estruturas opressivas. Inspirados no universo dos dramaturgos brasileiros João Cabral de Melo Neto e Dias Gomes, respectivamente nas obras “Morte Vida Severina” e “O Berço do Herói”, empreendemos a revisita às mensagens escritas há mais de 50 anos por esses autores

para nos atualizarmos dramaturgicamente. Assim, foi possível produzir a tessitura de uma única obra que nos permite falar dos disparates atuais que alarmam o Brasil. Um desmedido bombardeio de fake news, a privação da própria liberdade resultante do descaso do poder frente à avassaladora realidade pandêmica. Em um contexto em que sair de casa transformou-se em uma espécie de emigração por uma trajetória que pode custar a própria vida; e por último as inumeráveis e cruéis estatísticas de morte que são criminosamente minimizadas ou menosprezadas, e não menos importante a acirrada luta pela terra que desde 70 anos atrás parece em nada ter mudado. A proposta de criação teatral aqui não é só desafiadora a nível dramático, mas a nível de preparação de atores e encenação, uma vez que a plataforma de disposição da obra é a tela dos computadores, celulares e tablets de cada um dos internautas que serve de palco. Este estudo procura analisar a criação deste texto em seu o processo de trabalho rodeado pela estética do oprimido, a dramaturgia da encenação, das musicalidades e sonoridades.

PALAVRAS-CHAVE: Telepresença - Encenação - Sonoridade - Musicalidade - Teatro do Oprimido-Dramaturgia.

ROQUE SEVERINO AND THE
AESTHETICS OF THE OPPRESSED:
CREATIVE PROCESS AND
COMPOSITION IN TELEPRESENCE IN
THE AMAZON PANDEMIC CONTEXT

ABSTRACT: This article reflects the theater of

the oppressed in the process of creating the project, “Roque Severino” in conjunction with the Portal MeVer as well with Art and Community project at the State University of Amazonas, which is today a reference for the north of the country. The study presents the experience developed in the context of teaching by telepresence. During a full pandemic in 2020, the purpose is to put light in the dramaturgical craft, which was processed from two other dramaturgies. In a teaching-learning perspective inspired by action research when looking at recesses where we can deconstruct oppressive structures. Inspired by the universe of Brazilian playwrights João Cabral de Melo Neto and Dias Gomes, respectively in the works “Morte Vida Severina” and “O Berço do Herói” we undertake a revisit of the messages written more than 50 years ago by these authors to update dramaturgically, and produce a dramaturgy that could allow us to talk about the current nonsense that alarms Brazil. A massive bombardment of fake news, the deprivation of freedom itself resulting from the neglect of power in the face of the overwhelming pandemic reality. In a context where leaving home has become a kind of emigration through a trajectory that can cost your life; the innumerable and cruel death statistics that are criminally minimized or underestimated, and finally but not least the fierce struggle for land that seems to have changed nothing since 70 years ago. The proposal for theatrical creation here is not only challenging at the dramaturgical level, but at the level of preparation of actors and staging, since the platform of disposition of the work is the screen of the mobilephone, tablets, computers of each of the internet users that will serve as a stage. seeks to analyze the creation of this text in its work process surrounded by aesthetic of the oppressed, the dramaturgy of staging, musicalities and sounds.

KEYWORDS: Telepresence - Staging - Sound - Musicality - Theater of the Oppressed - Dramaturgy.

INTRODUÇÃO

O presente artigo, reflete sobre a importância do desenvolvimento de processos criativos, em contexto de confinamento social e estabelece diálogos com Augusto Boal, e outras fontes inspiradoras, às quais foram surgindo durante a composição da obra artística *Roque Severino: Todo dia morre gente que antes nem vivia*. O estudo apresenta a experiência desenvolvida em um contexto artístico-pedagógico, mediado pelas tecnologias contemporâneas, via telepresença, durante a pandemia em 2020. A proposta cênica apresentou desafios não somente em nível dramaturgico, mas, também, na perspectiva de encenação. Uma vez que o processo de montagem se realizou respeitando todas as medidas de isolamento social, de modo a viabilizar a interação com cada artista atuando de sua casa. O estudo procura, também, analisar a criação desse trabalho na dimensão das sonoridades: a criação musical para a cena, a investigação da ação vocal, apoiada pela análise ativa e a importância do processo deste estudo.

O CONTEXTO DO PROJETO

Em uma parceria entre professores, acadêmicos da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), o Projeto Arte e Comunidade, o Portal MeVer (www.mever.com.br), o

curso de teatro da UEA, enfrentaram o desafio significativo de encontrar soluções para a realização do período letivo acadêmico de 2020, em meio ao contexto pandêmico, instaurado pelo COVID-19, que assola a humanidade até o atual momento.

O curso de teatro da Universidade em questão, desde 2013, tem realizado distintos processos e arranjos para reestruturar seu currículo acadêmico. O corpo docente deste curso busca partilhar de uma estrutura horizontal de ensino-aprendizado. Assim, trabalhamos com a transdisciplinaridade, para traduzir os anseios deste novo projeto pedagógico que se encontra em estado embrionário e laboratorial. Desta forma, ao considerar o momento atípico de isolamento social, bem como a urgência de pautar as dimensões que pulsam no atual cenário Amazônico, a obra *Roque Severino* foi composta por meio de uma proposta transdisciplinar que possibilitou a integralização de dez disciplinas, sete professores e mais de vinte estudantes do curso de Teatro da UEA, e possibilitou formar um coletivo artístico de quase quarenta pessoas que uniu Floresta Amazônica, Brasília, Portugal, São Paulo e o Rio Grande do Sul.

A iniciativa foi inspirada no que tangencia essencialmente a artesanaria teatral e a indissociabilidade das dimensões abarcadas em seu fazer: pesquisa, criação e realização, cujos aspectos sociais e culturais estão amalgamados em todo processo que um projeto cênico profissional mobiliza. É importante sinalizar, também, que é de nosso interesse ressaltar o experimentalismo, como parte do processo que leva à descobertas na produção contemporânea teatral. Percebendo até onde esta experiência cênica pode ser expandida, tensionando fundamentos basilares do teatro como a presença cênica através do uso da tecnologia e da aplicabilidade do conceito de telepresença.

Este artigo narra, o desenvolvimento deste projeto, que integraliza o ensino universitário teatral ao exercício da pesquisa e aos desdobramentos profissionais e sociais por ele mobilizados; apresenta, ainda, a perspectiva de professores de teatro, alunos do curso de graduação e artistas que desenvolveram esta experiência.

O processo aqui apontado demonstra ineditismo pela dimensão de frentes criativas que mobilizou, o questionamento e a investigação sobre o aspecto da presença cênica, bem como os recursos e as temáticas enfatizadas em sua abordagem criativa. Assim, o ensino universitário desempenhado pela UEA, atrelado ao ensino formal e não-formal, o qual figura como um estágio profissional. Promovido pelo portal Mever, a rede de relações tecida conjuntamente com o Projeto Arte Comunidade e a extensão deste espetáculo para sua inclusão em meio profissional. Por meio da obtenção de apoio e fomento em nível municipal, promoveu imenso benefício aos alunos envolvidos neste processo durante um contexto pandêmico. Possibilitando assim, o desenvolvimento de um caminho direto entre a universidade e a vida profissional de maneira efetiva.

Como podemos reinventar o ensino teatral universitário quando é inviabilizado o encontro entre as pessoas? Como podemos imaginar o exercício da teatralidade, indissociável, até então, da presença, em um contexto em que o mundo inteiro se relaciona

apenas virtualmente? Seria esse um momento mandatário de repensar os procedimentos clássicos de criação, de se pensar e exercer o trabalho teatral?

Essas foram as questões centrais que possibilitaram impulsionar um grupo de professores, da UEA, a se reunirem em 2020, para realizarem o desenvolvimento de um currículo acadêmico de caráter transdisciplinar e teórico-prático. Durante as reuniões de Colegiado foram observados nas primeiras seis semanas de ensino mediado por telepresença, grande número de evasão, trancamento, ausências e desistência entre os discentes. Devido a causas muitas vezes relacionadas ao choque psíquico e social relativo aos impactos causados pela pandemia, bem como uma forte descrença frente à proposta de ensino-aprendizagem que seria oferecida diante do momento histórico.

Em contraponto, o ensino universitário da UEA conta com uma forte vertente de extensão, em que atividades acadêmicas são realizadas em estreita parceria com as comunidades locais e com atuação de laboratórios de pesquisa, que são coordenados por professores universitários e realizados conjuntamente com alunos orientados por aqueles. Uma grande vantagem foi que o projeto Arte e Comunidade, já havia pautado a discussão a respeito da Curricularização da Extensão, o que subsidiou a implementação do projeto com a efetividade com a qual gozou.

Provocados pela coordenadora do projeto Amanda Ayres, os professores Luiz Augusto Martins e Gislane Pozzetti aceitaram o desafio de integralização proposto. No entanto, uma terceira camada que efetivava o caráter de ensino não-formal e reforçava os pressupostos da extensão. Foi a parceria firmada com Guilherme Carvalho, que possibilitou inserir o Portal Mever ao projeto e dar apoio à proposta transdisciplinar que vislumbrávamos.

Durante o processo de conexão das disciplinas, professores, artistas e alunos, dedicaram-se em média vinte horas semanais para o desenvolvimento e realização do projeto. O organismo funcionava da seguinte maneira: uma vez por semana, o coletivo reunia-se para uma roda de conversa, acompanhado dos direcionamentos pontuados pelo diretor convidado, pelas professoras Amanda Ayres e Gislane Pozzetti, também produtora executiva do projeto. Duas vezes por semana, os ensaios eram conduzidos pelo professor Luiz Augusto que trabalhava o texto, a voz e as modulações que figuravam na composição da paisagem sonora pelos tipos presentes na obra. Utilizando-se de metodologias da análise-ativa para o trabalho do texto: jogo improvisacional, analogia da adaptação e incorporação na dramaturgia; para a criação de composições originais e rearranjos musicais, uma parceria direta com o diretor musical convidado Diogo Cerrado foi estabelecida. O grupo encontrava-se (em formato telepresencial), uma vez por semana, para realização do ensaio geral conduzido por Guilherme Carvalho e coordenado pela professora Amanda Ayres. Neste mesmo dia de ensaio, juntamente com a professora Vanessa Bordin, o diretor Guilherme Carvalho trabalhava com núcleos específicos de criação de personagens e o nível interpretativo dos atores. Além disso, uma vez por semana, os alunos eram instruídos

pela professora Vanessa Bordin, em colaboração com o diretor convidado, a criarem máscaras, objetos e formas animadas. Mais tarde o projeto contou com a inserção da professora Francenilza Viana, que também participou como atriz. Da professora Fátima Souza que auxiliou na perspectiva dramaturgica, além de desempenhar a fundamental função de mediação entre coxia e palco. E do professor Jhon Weiner de Castro, atual coordenador do curso de Teatro da universidade que desempenhou a função de iluminador.

Como procedimento delineador metodológico, o primeiro passo organizacional, foi a estruturação de um calendário que previa oito semanas para a execução do projeto e propunha como ações centrais: **01** - Criação dramaturgica; **02** - Distribuição, criação e desenvolvimento de personagens; **03** - Criação e desenvolvimento de bonecos, figurino, cenário e formas animadas; **04** - Criação de sonoplastia inédita para o espetáculo. Para uma melhor gestão do projeto, como um todo e maior efetividade de execução, juntamente com os demais alunos, a equipe foi organizada em grupos de trabalhos que ficavam ao critério e escolha de cada um dos alunos, de acordo com interesses e disciplinas que estivessem cursando. Vale lembrar que todo o projeto se realizou de forma telepresencial, mediada pelo uso de ferramentas como *GoogleMeet*, e para a apresentação pública do espetáculo, fez-se uso do *Streamyard* o qual comporta, por vez, até dez usuários. Entretanto, contávamos com um elenco de dezenove atores, além do diretor artístico/ editor e do sonoplasta - que teriam de estar durante todo o espetáculo, juntamente com outros oito atores em um esquema de revezamento que demandou imenso planejamento e estruturação. Uma sala virtual do *GoogleMeet* servia como camarim para toda a equipe.

Necessário se faz, à título de contextualização, oferecer ao leitor uma sinopse das obras produzidas e apresentadas. Em “O berço do Herói” Dias Gomes narra a história do soldado Roque, que havia sido dado como morto depois de ter desaparecido numa guerra na Itália. Depois de 20 anos, o então mártir aparece vivo, retorna e descobre que a sua cidade, a escola, e o batalhão agora tem o nome de Cabo Roque. Toda a cidade vive da memória de Roque e imensos avanços são gerados na cidade, em especial no campo do comércio e turismo. Então o prefeito traça um plano maléfico para matar o reaparecido Cabo Roque, já que os poderosos da cidade - o prefeito, o Sinhozinho Malta, a viúva e o padre - se valiam deste falso mito.

Em “Morte e Vida Severina”, João Cabral de Melo Neto, numa obra poética com traços dramáticos, conta a história de Severino, aquele que emigra passando por Caatinga, agreste, Zona da Mata, até chegar ao Recife, fazendo o caminho da serra ao litoral. Entre seus monólogos, Severino dialoga com os irmãos da morte que carregam um Severino morto; dialoga, ainda, com a Mercadora da Morte que vive do lucro que a morte oferece; encontra-se com outra morte, onde as mulheres e os homens choram, e cantam pelo morto, para enfim, chegar na cidade do Recife onde a vida renasce.

Partindo dos textos *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *O Berço do herói*, de Dias Gomes, a dramaturgia evidenciou a história de Santo Roque, herói do

exército nacional, morto em combate pela pátria. O mito é ressaltado anualmente quando suas cinzas, guardadas em um relicário, peregrinam pelas cidades da Amazônia. No ano de pandemia (2020), o seringueiro Severino recebe a missão de realizar a travessia e levar as cinzas do santo herói da cidade de Autazes para a cidade de Terfé: o berço do Herói. Em sua travessia, Severino encontra um pajé que lhe conta da morte de indígenas, encontra carpideiras que vivem a chorar por mortos, vítimas da Pandemia e encontra a Mercadora da morte que faz de seu ofício essas sucessivas desgraças. O inesperado acontece: Santo Roque ressuscita e, assim, o homem por trás do mito se apresenta como uma falsa verdade. Os poderosos da cidade que sobreviviam da existência deste mito (uma viúva, um coronel, um padre, um prefeito e um industrial marqueteiro) descobrem seu retorno e tentam esconder a verdade. Severino descobre tudo e resolve revelar para a população de Terfé que na verdade o Santo Roque era uma farsa. O Coronel Sinhozinho Malta diz que o Severino é um louco que quer prejudicar a história do Santo. Severino é apedrejado e Roque foge. Expondo também duas faces de reações políticas em torno da verdade, quais sejam: a que revela sob riscos e a que prefere a abstenção e a covardia. O trabalho buscou despertar uma série de reflexões e críticas pautadas no contexto histórico e político, vivenciado na atualidade. Ao desenvolver um processo de criação colaborativo, viabilizamos a interação via chat, de modo que os espectadores, também tivessem a oportunidade de serem criadores dessa obra aberta.

A poética da obra aberta tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente'. Pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poder-se-ia objetivar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois a ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa [...] hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' da obra como fator inevitável, erige-se em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 1968, p. 41-42)

Tanto a abertura da obra, como o uso da mediação tecnológica via telepresença, não se configuraram apenas no aspecto de oferecer maior relação interpretativa ao espectador, mas uma relação conceitual mais ampla. Essa interação envolve novas formas de pensar e fazer teatro que promovem também a criação de novos estilos de encenação. A superação da estrutura hierárquica e opressiva do texto, confere maior autonomia à cena, e oferece ao teatro à oportunidade de reconquistar a sua dimensão de acontecimento multidimensional – espaço temporal – audiovisual, apresentando-se “em processo” e não mais exatamente como obra acabada. Muitas são as nossas reflexões e desdobramentos a respeito do uso da telepresença no processo de composição cênica e é possível aprofundar a discussão

por meio das pesquisas realizadas por AYRES (2013) e CARVALHO (2011).

A FUNDAMENTAL IMPORTÂNCIA DO DESENVOLVIMENTO DE PROCESSOS CRIATIVOS: O DIÁLOGO COM AUGUSTO BOAL E OUTRAS FONTES INSPIRADORAS

A montagem de *Roque Severino* buscou dar acesso a mecanismos que possibilitassem o desenvolvimento de um processo de criação diferenciado. A fim de estabelecer novas formas de comunicação, explicitar pensamentos sensíveis e conhecimentos autênticos produzidos e refletidos colaborativamente pelos participantes. Mesmo em um contexto desafiador de imprevisibilidade, como o imposto pela pandemia em 2020. Nesse contexto, Augusto Boal (2009) nos apresentará duas dimensões importantes que consideramos pertinente destacar aqui. A primeira diz respeito a um contraponto entre analfabetismo, da escrita e leitura, e o analfabetismo estético. O autor, ao lamentar o grande número de analfabetos presentes nos países pobres e ricos e o poder de isolamento, repressão, opressão e exploração que ele provoca, enfatiza:

Mais lamentável é o fato de que também não sabiam falar, ver, nem ouvir. Esta é igual ou pior, forma de analfabetismo: a cega e muda surdez estética. Se aquela proíbe a leitura e a escritura, está aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores. (BOAL, 2009, p.15)

Boal (2009) apresenta, sua argumentação no sentido de que a “castração estética” vulnerabiliza o sujeito, ante a possibilidade de exercer a sua cidadania, e fragiliza a absorção das mensagens impostas pela mídia e pelos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, por não ter acesso aos mecanismos, procedimentos e ferramentas que possibilitam o desenvolvimento de processos criativos, esse sujeito apresenta maior dificuldade não somente de produzir. Como também de refletir criticamente sobre as mensagens e imposições difundidas pela classe dominante, detentora dos meios de comunicação de massa presentes no cotidiano da sociedade.

Assim, confiamos na fundamental importância de estimular o desenvolvimento de processos estéticos dos e nos sujeitos. A fim de trabalhar as suas capacidades criativas, bem como a possibilidade de explicitar os seus pensamentos, as suas formas de compreender o mundo, seus desejos, enfim, de se expressar. E assim, estimular novas formas de comunicação, imbuídas também do pensamento sensível competente a todos os seres humanos. Boal (2009) enfatiza ainda que “o pensamento sensível é arma de poder”, quem o tem, domina. Por essa razão, os opressores se impõem na dominação dos meios de comunicação de massa, espaço no qual circula o pensamento autoritário e manipulador. Nessa perspectiva, se apresenta a importância de nos desafiarmos a produzirmos os nossos próprios processos de criação:

O produto artístico – obra de arte – deve ser capaz de despertar ideias, emoções e pensamentos semelhantes aos que levaram o artista à sua criação. O processo estético desenvolve nossas capacidades perceptivas e criativas atrofiadas, aumenta o nosso poder de metaforizar a realidade. Somos todos artistas, mas poucos exercem suas capacidades. Há que fazê-lo! Não podemos ser apenas consumidores de obras alheias porque elas nos trazem seus pensamentos, não os nossos; suas formas de compreender o mundo, não a nossa. Seus desejos, não os nossos. Elas podem nos enriquecer; mais ricos seremos produzindo, nós também, a nossa arte, estabelecendo, assim, o diálogo. (BOAL, 2009, 119)

Além de Augusto Boal, Paulo Freire (1981), na obra *Ação Cultural para Liberdade e Outros Escritos*, também apresenta elementos importantes que dialogam com a nossa linha de pensamento. Segundo o autor, diferentemente dos animais irracionais, nós, seres humanos, acrescentamos a nossa vida a existência de criar, de estar no mundo, de transformá-lo e ser ao mesmo tempo transformado por ele. Para Freire (1981) existir é um modo de vida que é próprio ao ser capaz de transformar, de produzir, de decidir, de criar, de recriar, de comunicar-se. Ele destaca ainda que os seres humanos, como sujeitos da *práxis*, ao impregnar o mundo com sua “presença criadora”, deixam nele marcas de seu trabalho. As palavras do mestre inspiram nossas reflexões, ações e criações:

A utopia revolucionária tende ao dinâmico e não ao estático; ao vivo e não ao morto; ao futuro como desafio à criatividade humana e não ao futuro como repetição do presente; ao amor como libertação e não como posse patológica; à emoção da vida e não às frias abstrações; à comunhão e não ao gregarismo; ao diálogo e não ao mutismo; à práxis e não à ordem e à lei, como mitos; aos seres humanos que se organizam criticamente para a ação e não à organização deles para a passividade; à linguagem criadora e comunicativa e não aos ‘slogans’ domesticadores; aos valores que se encarnam e não aos mitos que se impõem. (FREIRE, 1981, p. 64)

Nesse sentido, propomos estimular a formação de pessoas também responsáveis pelo diálogo e formação de outros cidadãos criadores em todos os sentidos. Criadores de pensamento sensível, de obras de arte, de estratégias, de políticas, entre muitas outras dimensões complexas que os compõem enquanto sujeitos do/para/com o mundo. O potencial criador dos seres humanos precisa ser estimulado para que eles exerçam, de maneira autônoma, seus potenciais naturais de reflexão, produção de conhecimento próprio, autêntico e singular. Contrapõe-se, deste modo, tanto à massificação (BOAL, 2009) quanto à imposição de *slogans* domesticadores presentes na sociedade (FREIRE, 1981).

No contexto de criação da obra *Roque Severino* nos aventuramos a buscar meios de superar alguns desafios, quais sejam: Como iríamos viabilizar a formação de coletivos em um contexto de isolamento social? Como gostaríamos de utilizar o potencial oferecido pelo ciberespaço, para formar professores/artistas/pesquisadores responsáveis pela facilitação do diálogo, e da relação com outros sujeitos cidadãos/criativos/singulares? Como aproveitar toda a facilidade de colaboração proposta pelas tecnologias contemporâneas,

para aproximar as pessoas e estabelecer novos referenciais? Quais estratégias deveriam ser utilizadas para estabelecer relações inovadoras, diferentes daquelas impostas por uma sociedade autoritária e castradora dos potenciais criativos e reflexivo dos sujeitos?

Só através da contracomunicação, da contracultura de massas, do contra dogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão de arte, do pleno e livre exercício das suas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos [...] Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. (BOAL, 2009, p. 19)

No anseio de transformar esse sonho em realidade, Augusto Boal, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e o Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil, entre os anos de 2004 e 2008, desenvolveram um amplo trabalho de formação de multiplicadores das técnicas oferecidas pelo Teatro do Oprimido. A proposta se caracterizou em um processo de formação em rede. Contudo, Boal não chegou a ter a oportunidade de trazer para a discussão as possibilidades oferecidas pela mediação tecnológica. Entendemos que, à época, o que se mostrava ainda como um sonho para essa importante personalidade do teatro, hoje, apresenta condições reais de concretização. Concordamos com Boal (2009) e propomos, no seio da sua discussão política, filosófica e revolucionária, que possamos incluir estratégias que possibilitem a construção de uma rede maior, mais dinâmica, dialógica e colaborativa. Para tanto, confiamos que se faz necessário pensar na construção de metodologias que se apropriem dos potenciais disponíveis no ciberespaço, bem como formar cidadãos que tenham propriedade para utilizá-lo em toda a sua capacidade.

Nessa linha de pensamento o GESTO (Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido), provocado pelos desafios apresentados pelo momento pandêmico, realizou uma grande mobilização e ofereceu um ciclo de formação. Utilizando o potencial da mediação tecnológica para democratizar o acesso aos estudos das obras do Teatro do Oprimido e de Augusto Boal. Assim, aquela antiga formação de multiplicadores que antes se tinha lugar somente na dimensão do encontro presencial/físico, agora, encontra novas formas de se realizar, dando asas à composição de uma nova rede cada vez mais ampla e conectada.

E, nesse sentido, enfatizamos a fundamental importância de se promover a capacidade de povoar o ciberespaço e aproveitá-lo em toda a sua potencialidade de troca, diálogo, compartilhamento e construção colaborativa dos saberes em uma perspectiva que propõe novas formas de comunicação, produção de arte e recepção, respeitando o pensamento sensível e as singularidades dos sujeitos que o produzem e o compartilham. Dessa maneira, estamos sempre em movimento e diante de novas possibilidades de utilização das novas tecnologias de informação e de identificação do nosso papel dentro desse universo dinâmico. Nessa perspectiva, faz-se necessário aprender a usar os meios disponíveis para nos comunicar, produzir conteúdos sensíveis, poéticos, críticos e

provocadores que possam superar a lógica de dominação até então utilizada pelas grandes mídias. Acreditamos que esse pode ser um dos caminhos possíveis para preservar as singularidades dos sujeitos, bem como de nos encontrarmos em meio a todo esse turbilhão e bombardeio massivo de informações.

Enfatizamos que não se trata de um deslumbramento pela tecnologia. O nosso posicionamento realça que, mais do que um encantamento, estamos interessados em nos apropriar das possibilidades oferecidas pela tecnologia, a fim de viabilizar um mundo humano, solidário, colaborativo, afetuoso e, assim, explorar as potencialidades criativas dos sujeitos para além do papel de espectadores passivos de obras artísticas, pensamentos e reflexões alheias. Não consideramos que a tecnologia tenha o poder de mudar o mundo, quem pode fazê-lo são as pessoas. Essas, sim, podem se utilizar do potencial de comunicação, interação, difusão, compartilhamento, criação entre muitos outros oferecidos pela mediação tecnológica, para a construção de um espaço mais sensível, que respeite e represente as singularidades dos sujeitos. Contudo, a tecnologia por si só não tem muito significado sem o pensamento sensível, político e estratégico, característica exclusiva dos seres humanos que, como criadores, planejam tecnologias, as produzem e as utilizam.

SONORIDADES E VOCALIDADES: PROCESSO DE CONFECÇÃO E ESTRUTURAÇÃO MUSICAL DO ESPETÁCULO

Sedimentada na união entre duas histórias, situadas em ambientes tão distintos, a concepção da trilha sonora do espetáculo *Roque Severino: Todo dia morre gente que antes nem vivia*, traz referências atreladas às regionalidades que se apresentam intrínsecas ao contexto proporcionado pela fusão entre as dramaturgias de *Morte Vida Severina* e de *O Berço do Herói*. Vale salientar, que o propósito de potencializar a intencionalidade das cenas ao longo do espetáculo e a ideia das sonoridades – tais quais a composição e a revisitação de obras musicais que em seu conjunto configuram a musicalidade em cena – colocam-se como um elemento de dramaturgia, cujo objetivo consiste em estabelecer o vínculo com os gráficos de composição e desempenho da montagem em questão.

O processo *Roque Severino* indubitavelmente flerta com os conceitos e premissas do etnomusicólogo britânico John Blacking (1928-1990) no ponto em que percebe a música como “sistema primário modelar de pensamento humano” (BLACKING, 1995). Uma vez estabelecida a tessitura dramática da obra, o processo de composição sonora teve início através de estudos da discografia de Chico Buarque de Holanda e da obra homônima *Morte e Vida Severina* e dos compositores amazonenses Waldemar Henrique e Adelson Santos. O núcleo de musicalidades, foi coordenado pelo professor Luiz Augusto Martins e contou, também, com a participação do artista convidado Diogo Cerrado, que assinou a direção musical da obra e, ainda, recebeu contribuições significativas do corpo discente de Artes Cênicas da UEA. A discussão central dos criadores residia principalmente em acessar uma identidade local para esta dramaturgia inédita que unia duas outras dramaturgias e

aconteciam em um cenário amazônico.

Os termos referenciais de pesquisa para este feito seguiram vertentes da cultura popular brasileira, por ser essa uma fonte clara de abordagem na história contada pelo espetáculo. Com uma atmosfera geral bem definida em sua configuração, porém, contextualizada em um universo tão rico quanto diverso, os caminhos de estudo apontaram para os seguintes gêneros musicais: o brega e a produção musical manauara contemporânea; a toada do Boi de Parintins e o carimbó; músicas tradicionais dos povos indígenas da região amazônica; pontos de terreiro (candomblé e umbanda), além de referências musicais afro-brasileiras, que compõem o imaginário da cultura popular brasileira; as sensibilidades poéticas da música mineira (diálogos sonoros com o gráfico de composição da montagem).

Por meio do som e da palavra podemos, com grande precisão, desvelar memórias e criar atmosferas, as quais fazem o espectador-ouvinte permear o lugar que os criadores, então, pretendem que seus ouvintes coabitem. E este exercício é fruto de uma preciosa seleção de músicas e influências que auxiliam de maneira objetiva a compreensão da jornada das personagens *Severino* e do retorno de *Roque* à sua cidade que já não via há pelo menos quinze anos.

Outros autores e métodos que estiveram intimamente relacionados nesta *modus* de ação e pensamento para a composição sônica do projeto, foi o trabalho com a palavra teorizado por Maria Knebel recentemente organizado pelo diretor e teatrólogo Anatoli Vassiliev na obra *Análise-Ação* (2016). A autora é continuadora do Teatro de Arte de Moscou em uma linhagem subsequente do teatrólogo, ator, encenador e produtor Constantin Stanislavski, que germinou este processo em uma compreensão intrínseca entre texto e ação física para o trabalho do ator na última fase de seu trabalho. Por sua vez, o esforço de Stanislavski reside em auxiliar os atores na produção dramaturgica, da maneira mais orgânica de trazer o texto para a cena, uma vez que este é compreendido como um corpo estranho.

O processo de trabalho com os atores procurou respeitar a dinâmica das três etapas basilares do trabalho da análise pela ação: o jogo, a analogia e a incorporação que, ao mesmo tempo, possibilitaram um efetivo mergulho em camadas estruturantes para a criação dos tipos em questão, nas dimensões de seus vícios e virtudes, com foi também uma potente mirada para o entorno social que os delineava. Em *Para o ator* (1986, p. 113-148) de Michael Chekhov, o autor afirma que:

[...]os mesmos princípios fundamentais que regem o universo e a vida na terra e do homem, e os princípios que conferem harmonia e ritmo à música, poesia, arquitetura englobam as Leis de composição também, as quais, em maior ou menor grau, podem ser aplicadas a todo e qualquer trabalho dramático.

Os desdobramentos do estudo de Chekhov, relativos aos gráficos da composição e ao desempenho da montagem, dialogam de maneira fulcral com o trabalho continuado

pelo Teatro de Arte Dramática de Moscou (T.A.M) na Análise Ativa, por sua vez inaugurado por Stanislavski. Aqui vale salientar os três pilares centrais da composição do desempenho, também chamados de leis de composição, nomeadamente: *lei da triplicidade, lei da polaridade e lei da transformação* (poderíamos dedicar todo um artigo aos aspectos metodológicos deste estudo), no limite as premissas desta lei, percebem as relações presentes na obra como um todo, e em cada micro situação que compõe a obra, e as relações entre as personagens que, neste caso em específico, está diretamente regida pelo texto e pela palavra e a relação cíclica existente entre elas.

O intento maior era conscientizar os atores da vigência e existência destes componentes de composição e apresentá-los de forma didática, (neste caso durante o “trabalho de mesa” da obra). Alinhado com os altos contrastes que promovem coloraturas ao trabalho textual, conjugando exercícios que promovessem a consciência do aparelho fonador do ator. E exercícios, que promovessem o pertencimento ao ator no emprego e uso da fala e da palavra em um nível sônico, articulado e rítmico, para enriquecer os diferentes movimentos e modos de declamar que eram progressivamente encontrados pelo ator, no exercício sistemático de escrutínio do texto.

Aqui voltamos à Blacking (1995) quando o mesmo ressalta que “a música é tanto um produto observável da ação humana intencional, quanto um modo básico de pensamento”, inclusivamente na organização de ideias verbais; exemplifica, ainda, o trabalho com a palavra como musical, por meio do icônico discurso de Martin Luther King *Eu tenho um sonho* e as poesias de Gertrude Stein, aproximando-se com isso do pensamento de Boal, a saber:

Temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda! Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que, como sabemos, é ambígua. (BOAL, p.16, 2009)

A *Paisagem Sonora*, conceito cunhado por Raymond Murray Schafer (1969), que podemos inferir ser de alguma maneira análogo à ideia de paisagem, até onde conseguimos compreender a intenção do termo, detém tudo aquilo que o ouvido capta em um arranjo sônico. Paisagem (*landscape*) em si mesma contém também forças contraditórias relativamente àquilo que é natural e cultural, àquilo que é inerente aos atributos naturais e àquilo que é de nível composicional, e também àquilo que é improvisado e àquilo que é produzido. Similarmente, a ideia de paisagem é constituída por história, cultura, ideologia e a prática da observação. *Paisagem sonora* implica em proceder a escuta como uma prática cultural.

Em um nível composicional alinhado pela compreensão de *Paisagem Sonora*, pudemos estabelecer soluções para as demandas apresentadas ao longo do processo, de

modo a garantir um roteiro de criação musical que estivesse diretamente ligado às questões estéticas idealizadas pela direção artística do projeto. O processo de criação pôde contar, assim, com músicas (instrumentais e não instrumentais) exclusivamente compostas para tal, agregando, ainda, canções emblemáticas da música brasileira.

A releitura da canção *A Terceira Margem do Rio*, de Milton Nascimento e Caetano Veloso, por exemplo, se apresentou de maneira muito conveniente às necessidades artísticas demandadas pelas cenas de superação e aprendizado da personagem Severino. Por meio de um arranjo de vozes que simulam a correnteza de um rio, a abordagem sonora pôde fomentar uma atmosfera em que o público pudesse sentir os questionamentos e a experiência da personagem na dramaturgia.

Dentre as releituras, temos uma única referência estrangeira revisitada na estética do brega amazônico, a canção *¿Dónde Estabas Tu?*, da cantora cubana Omara Portuondo; música essa, que trouxe a uma cena de encontro entre personagens, não somente o significado o qual a situação representava, mas, também uma tensão de comicidade com o intuito de favorecer – enquanto desenho sonoro – o gráfico de composição idealizado para o momento. Cada música, cada canção ou cada sonoridade foi concebida em relação à intencionalidade da cena e à composição da dramaturgia.

Nesse sentido, a necessidade de compor músicas instrumentais e canções, para o espetáculo, se apresentou como a forma mais direta e precisa de garantir o diálogo entre música e dramaturgia.

A música para a grande *Festa das Cinzas* em reverência ao herói apresentado na história é um ótimo exemplo. Trata-se de uma cena emblemática em que a personagem é celebrada em um contexto musical amazônico. Onde se poderia encontrar uma toada de boi que tratasse minimamente da personagem em questão? Certamente, poderíamos seguir outros caminhos que não considerassem a realidade sociocultural e ainda assim não perder a sobriedade da cena enquanto significado. Porém, o direcionamento artístico apresentava a necessidade de contextualização de uma festa tradicional e, nesses termos, a pesquisa em torno do carimbó, das canções da festa do boi de Parintins, da timbragem, das cadências melódicas e da percussividade amazonense, foram fundamentais para que se pudesse trazer na obra musical, as características que garantiriam a aproximação junto à realidade regionalista proposta na abordagem cênica.

Em contraponto à necessidade de algum regionalismo, as cenas das carpideiras, da Mercadora da Morte e do pajé foram pensadas exclusivamente a partir de seus significados no espetáculo. As carpideiras com suas preces e lamentos, a Mercadora da Morte em seu discurso sombrio e o Pajé imbuído da sabedoria do conhecimento indígena são exemplos da não-necessidade de um regionalismo aparente quanto à concepção sonora. Porém, foi escolhido o caminho da contemplação de sonoridades brasileiras que pudessem favorecer a atmosfera cênica por meio de timbres que relacionassem fluidez e tensões, a partir da flauta indígena e dos tambores africanos.

Sendo este um espetáculo adaptado para apresentação *online*, todas as trilhas foram gravadas em *home office* e compartilhadas com a equipe técnica. Por se tratar de um contexto social de isolamento em função da pandemia do COVID-19, a execução da trilha ao vivo seria inviável devido às limitações tecnológicas. Não seria possível ter qualquer controle sobre os sons nas cenas, visto que, as oscilações na rede inviabilizam qualquer previsibilidade para tal no presente momento.

Este contexto pandêmico foi abordado no espetáculo o qual faz referência direta aos mortos pelo vírus no Brasil. Nessas condições, surgiu a demanda de uma música que contemplasse essa homenagem, assim como a possibilidade de uma composição autoral que traduzisse tal significado. Porém, a canção *Inumeráveis* de Bráulio Bessa e Chico César apareceu como a tradução precisa e necessária aos anseios artísticos de modo geral. Por ser um momento de homenagem sem interações que pudessem interferir tecnicamente na musicalidade da cena, essa foi a única trilha do espetáculo executada ao vivo.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

Se vivemos em uma Monarquia da Arte, é necessário que a base seja criadora para que se aproxime do vértice: democracia. É necessário que todos os homens e mulheres reconheçam que são artistas, produzam arte como artistas, e que todos os artistas reconheçam que são cidadãos e, na sociedade, atue como tais. (BOAL, 2009, p.139)

Desde 2013 o Projeto Arte e Comunidade da UEA vem trabalhando a formação de multiplicadores docentes, discentes e pessoas das comunidades no Amazonas com o intuito de buscar meios de democratizar o acesso à prática, a fruição e à contextualização artística conforme proposto por BARBOSA (1984). Concordamos com BOAL (2009), que se faz necessário diminuir as distâncias entre a base e o vértice da estrutura piramidal - que divide pessoas em estamentos, castas ou classes, estruturas de poder e direitos - com o intuito de se constituir uma estrutura social menos absolutista. BOAL (2009) considera que a dicotomia, apoiada na fidelidade servil e vertical em toda a escada piramidal, é o elemento estruturante da pirâmide monárquica, que será tão mais absolutista na medida em que o vértice e a base se distanciam e menos absolutista, ou mais democrática, na medida em que a base e o vértice se aproximam. A solidez dessa estrutura piramidal se faz por meio das armas, da religião, por tradição, medo, ignorância, apatia ou convencimento. E, ainda, nessa linha de raciocínio BOAL (2009) acrescenta que os golpes de estado se fazem presentes no vértice, as revoluções na base e os reformistas no meio. Ao se contrapor a essa estrutura opressiva se propõe outro caminho: “A Estética do Oprimido é um método artístico que pretende ajudar a restaurar a ideia original e humanística da democracia diminuindo as distâncias entre base e vértice. A Estética do Oprimido é a Estética dos Direitos Humanos!” (BOAL,2009, p.132).

Encontramos diversos cruzamentos e diálogos entre a Estética do Oprimido e os propósitos do nosso trabalho. O projeto Arte e Comunidade ao longo de seus sete anos de caminhada tem proposto a criação de uma Pedagogia Teatral libertadora.

Podemos estabelecer também uma relação com o Teatro Imagem proposto por BOAL (1991). Sugerimos que, a rígida e opressiva estrutura piramidal representa a imagem real que é imposta a nós, desde a antiguidade até os dias de hoje. Já a flexível ciranda é a representação da realidade que almejamos, isto é, a imagem ideal que sonhamos e vislumbramos construir coletivamente. E, assim, perguntamos: Como desconstruir a imagem real para alcançar a imagem ideal? Podemos propor uma imagem de transição? E o que daria sustentação a essa imagem de transição? O que poderia viabilizar sair de uma organização social, pautada pela rigidez piramidal para alcançar a flexibilidade da ciranda? O Movimento? A Ação? A composição coletiva? Consideramos que nesse momento o Arte e Comunidade se encontra no processo de composição dessa imagem de transição. Ela é pautada pela ação coletiva de construção de novas propostas artístico-pedagógicas que possam viabilizar o constante movimento de ação-reflexão-criAÇÃO.

O teatro, como algumas outras artes, é movimento. Movimento tem sentido e direção. O sentido é a estrada por onde se pode andar em duas direções; a direção é o caminho escolhido. Seja qual for o caminho e a estrada, o teatro - tal como vem sendo praticado pelas classes dominantes, como forma de convencimento compulsivo -, mais que outras artes, imobiliza os espectadores na contemplação. Imobilizados, tornam-se vulneráveis. Vulneráveis, estão prontos a aceitar como seus as emoções e os pensamentos dos personagens e suas escolhas. (BOAL,2009, p.107)

Dessa maneira, o que propomos é sair do estado de imobilidade e movimentar, desconstruir a rígida estrutura piramidal e abrir a flexível ciranda que considera o potencial criador de todos os cidadãos. Por essa razão, os caminhos trilhados pelo Arte e Comunidade, as metodologias propostas, buscam valorizar as singularidades dos sujeitos e o seu potencial no processo de construção coletiva que se realiza em constante movimento. Nesse contexto, todos os envolvidos são criadores tanto de obras de arte, quanto de práticas artístico-pedagógicas pautadas na Ação-Reflexão-CriAção; e, ainda se promove, com isso, a integralização das dimensões que envolvem Extensão, Pesquisa e Ensino.

É por meio desses princípios que o projeto Roque Severino se insere na história do Arte e Comunidade que, ao longo dos seus sete anos de vida, celebra a produção de 11 montagens cênicas, 9 trabalhos de conclusão de curso, 7 iniciações científicas, uma tese de doutorado e mais de 20 artigos publicados. Nesse contexto perguntamos: O que todas essas produções têm em comum? Como resposta provisória, consideramos o princípio gerador que move as nossas Ações-Reflexões-CriAÇÕES cotidianas: “A desconstrução da pirâmide para a abertura da ciranda”.

Assim, o Projeto Roque Severino compõe parte de nossa travessia e apresenta

significativas contribuições ao propor desconstruir as rígidas e opressivas estruturas impostas pelas grades curriculares, organizadas em disciplinas isoladas, e movimentar a abertura de um currículo flexível. O trabalho tem inspirado universidades e a reformulação do currículo de outros cursos de teatro. Após a estreia, o coletivo recebeu mensagens inspiradoras. Entre elas destacamos:

Achei um modelo para outras Universidades. Foi maravilhoso ver este coletivo denunciando, fazendo rir e lidando de forma artística e responsável com todas as adversidades atuais. Foi uma oportunidade incrível ver esse trabalho, que legal vocês estão em um caminho muito interessante. Parabéns mesmo! Quando vocês forem apresentar de novo aí você me manda o link que eu passo para os meus colegas que estão querendo trabalhar nesse modelo também de juntar disciplinas, já tem até um modelo assim no nosso projeto pedagógico de curso que eu enviei para o Jhon (coordenador do curso de Teatro da UEA) um tempo atrás, que o primeiro período da Licenciatura vai ser uma montagem mesmo integrada de disciplinas. Então eu acho que vocês já estão na frente [...] ficamos muito felizes de poder ter compartilhado esse momento UEA/Arte e Comunidade. (BORTOLINI, 2020, WhatsApp)

Assim, confiamos na possibilidade de ampliar a rede de multiplicadores, inspirar novas Ações-Reflexões-CriAÇÕES que viabilizem a criação de práticas artístico-pedagógicas inovadoras, de modo a colocar em pauta uma perspectiva transdisciplinar por meio da composição de obras de arte que possam ecoar a pluralidade de vozes livres. Para Boal (2009) som, palavra e imagem não circulam livremente pela sociedade. Elas são canalizadas pelas estações de rádio e tv, pelos livros, revistas e jornais, e também pelas escolas e universidades. Nesse contexto, as palavras, sons e imagens são livres quando o processo de criação é acessível a todos. Contudo elas são privatizadas do poder econômico que as fabrica, padroniza, controla e usa. “Que fazer? Quando possível penetrar nesses meios; quando não - isto é, quase nunca - criar nossas próprias redes de comunicação [...] Inventar e produzir fora e longe dos latifúndios da arte, e mesmo invadi-los quando possível” (BOAL, 2009, p.136).

Penetramos, criamos a nossa própria rede, inventamos, produzimos, provocamos, invadimos a internet, ocupamos poética e interventivamente a casa de pessoas localizadas nos mais diversos espaços geográficos do globo terrestre. Consideramos relevante refletir sobre as dimensões que articulam a Estética do Oprimido e os princípios geradores que dialogam com as reflexões-Ações-CriAÇÕES do Arte e Comunidade. Contudo, nos perguntamos ainda: O que o projeto Roque Severino inaugura nesse movimento? Qual é a sua singularidade? Entre outras possíveis análises, destacamos a fundamental importância desse trabalho, ao viabilizar o alargamento da rede de colaboradores, por meio da utilização das tecnologias contemporâneas. Assim, ampliamos a democratização do acesso à prática, à contextualização e à fruição artística proposta pelo Arte e Comunidade, envolvendo, nesse novo momento, criadores sediados em Manaus, Brasília, Rio Grande do Sul, São Paulo e Lisboa, de modo a conectar cinco cidades e dois continentes.

O projeto *Roque Severino* permitiu mostrar como a cena contemporânea, ao ser colocada em diálogo com práticas artístico-pedagógicas inovadoras, pode estar continuamente sendo transformada por novos paradigmas e desafios. Estes desafios evidenciam, entre outras dimensões, como a fronteira de linguagem se rompe, tensionando conceitos como erudito e popular, teoria e prática, clássico e contemporâneo, deixando sua dicotomia para construir novos referentes. Foi possível encontrar maneiras de construir uma abordagem atual e proximal, pesquisando as relações técnicas e estéticas da transmissão de teatro por meio da telepresença para plataformas virtuais; problematizando a interpretação teatral para as telas de telefones, *tablets* e computadores; oferecendo contribuições no campo prático e teórico, que possibilitou a manifestação interventiva das Artes Cênicas mesmo com as restrições e condições impostas pelo momento pandêmico.

E assim, celebramos coletivamente a composição da obra *Roque Severino* como parte do trajeto experienciado pelos sete anos de caminhada do projeto Arte e Comunidade. Consideramos que a busca pela democratização do acesso à fruição, à prática e à contextualização artística, articuladas às constantes Ações-Reflexões-CriAções, alimentam o nosso propósito e sonho coletivo: diminuir as discrepantes injustiças sociais e proporcionar um colorido movimento de libertação.

CAPÍTULO 21

PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL DO FADO DE QUISSAMÃ: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA

Data de aceite: 01/06/2021

Fernanda Morales dos Santos Rios

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em
Cognição e Linguagem da UENF
Bolsista UENF

Marta de Oliveira Chagas Medeiros

Fadista e Mestra em Cultura e Territorialidade
pela Universidade Federal Fluminense

Giovane do Nascimento

Professor do Programa de Pós-Graduação em
Cognição e Linguagem da UENF

RESUMO: O presente trabalho decorre da pesquisa em andamento no Mestrado em Cognição e Linguagem da (UENF), e, vem sendo desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa, pretendendo abranger questões conceituais, referentes aos processos de transmissão musical inseridos em contextos culturais de tradição oral. Este trabalho encontra-se em fase inicial e pretende por meio de uma pesquisa bibliográfica discutir a importância da figura dos mestres na sustentação e manutenção das práticas musicais do Fado de Quissamã: uma dança negra, nascida nas senzalas e que atualmente resiste somente ao município de Quissamã. Para tanto, considerou-se as contribuições do campo da etnomusicologia como metodologia norteadora deste trabalho, a fim de compreender as diversas facetas que compõem esses processos de transmissão de

saberes musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Fado de Quissamã. Música. Etnomusicologia.

ABSTRACT: The present work stems from the research underway in the Master in Cognition and Language at (UENF), and has been developed from a qualitative approach, aiming to cover conceptual issues, referring to the processes of musical transmission inserted in cultural contexts of oral tradition. This work is in its initial phase and intends, by means of a bibliographic research, to discuss the importance of the figure of the masters in sustaining and maintaining the musical practices Quissamã Fado: a black dance, born in the slave quarters and which currently resists only the municipality of Quissamã. To this end, contributions from the field of ethnomusicology were considered as the guiding methodology of this work, in order to understand the various facets that make up these processes of transmitting musical knowledge.

KEYWORDS: Quissamã Fado. Music. Ethnomusicology.

1 | INTRODUÇÃO

O presente trabalho decorre da pesquisa em andamento no Mestrado em Cognição e Linguagem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), e vem sendo desenvolvida a partir de uma abordagem qualitativa, pretendendo abranger questões conceituais, referentes aos processos de transmissão musical inseridos em contextos

culturais de transmissão oral.

Por meio de uma pesquisa bibliográfica, propõe discutir a importância da figura dos mestres na sustentação das práticas musicais do Fado de Quissamã, apontando para as diversas facetas que compõem esses processos de transmissão de saberes musicais a partir da oralidade.

Com o objetivo de compreender as relações socioculturais estabelecidas musicalmente, além de investigar o porquê “daquela música ser da forma que é”, considerou-se o campo de conhecimento da etnomusicologia, pela sua contribuição em estudos que ampliam o “saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da performance musical”, revelando “uma enorme variedade de musicalidades na sociedade humana do que geralmente acreditávamos existir” que estão construídas a partir de coerentes combinações e organizações sonoras, mas que não “podem ser acomodadas dentro dos parâmetros das análises musicais “científicas” derivadas da experiência de uma tradição musical particular, a música tonal europeia” (BLACKING, 2007, p. 208).

Partindo dos pressupostos abordados pela etnomusicologia como metodologia norteadora no desenvolvimento deste trabalho, tornou-se possível analisar de forma mais ampla o fenômeno musical e os aspectos inerentes aos processos de transmissão musical do Fado de Quissamã. Embora a prática do Fado, de origem afrodescendente, mantenha-se ativa somente no interior do Estado do Rio Janeiro, especificamente no município de Quissamã, é fundamental que se busque o registro dessa significativa manifestação sociocultural com a finalidade de mantê-la viva.

Diante disso, esta pesquisa justifica-se pela apreensão da manutenção desta importante manifestação sociocultural, buscando subsídios para a salvaguarda destes saberes musicais decorrentes de processos de tradição oral, a fim de valorar a figura dos mestres populares e manter as práticas musicais do Fado de Quissamã, que recriam e sustentam reminiscências culturais afrodescendentes.

2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A oralidade, bem como o valor atribuído à palavra, possui uma estreita relação com as práticas sociais de matriz africana e com as formas de transmissão do conhecimento. Bâ (1982) considera que:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos (BÂ, 1982, p. 167).

Para Bâ (1982), a tradição oral é a grande escola da vida, fundamentada na experiência capaz de conduzir o homem a sua totalidade, pois ela não se limita a lendas,

narrativas mitológicas, e/ou relatos históricos. Ele considera que a partir da palavra as estruturas sociais são organizadas, pois, nela há valor moral, mas há, principalmente, um valor simbólico, pois um carácter sagrado é nela depositada. O autor expõe que nas tradições africanas, diversos fatores – dentre eles os religiosos, mágicos e sociais – são responsáveis por preservar a fidelidade da transmissão oral. Para ele, a palavra quando pronunciada remete-se a sua origem divina e às forças ocultas nela depositada, empossando-se de valores morais e sagrados (Bâ 1982).

O avanço científico produziu uma relação de superioridade da escrita sobre a oralidade, que acabou por provocar o julgamento de que as comunidades orais eram tidas como também sem cultura. Para alguns teóricos, o grande problema reside na desconfiança em conceder à oralidade a mesma confiança depositada na escrita como suporte para testificar fatos passados.

Frente a este cenário, Bâ (1982) pondera sobre a impossibilidade de uma real comprovação de que a escrita é mais fidedigna do que o testemunho oral. Outra questão observada por Bâ, diz respeito à vulnerabilidade dos documentos escritos, principalmente no que tange à possibilidade de falsificações, e reitera que:

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (BÂ, 1982, p. 168).

Estudos relacionados ao campo da etnomusicologia demonstram que o ensino de música pode ocorrer de múltiplas formas, porém, o contexto no qual estes processos estão inseridos torna-se um fator determinante na escolha da forma como ocorrerá essa aprendizagem musical. Desta forma, estes processos de ensino e aprendizagem musical diferem-se em cada grupo, e ainda, apresentam elementos e particulares que caracterizam a sua própria performance musical. O etnomusicólogo Luis Ricardo Queiroz (2006) considera que:

A compreensão das características principais que constituem o processo de ensinar e aprender música em um determinado universo sociocultural revela fundamentos importantes da performance, tendo em vista que os aspectos determinados como essenciais pela cultura são enfatizados em suas formas e estratégias de transmissão (QUEIROZ, 2006, p.135).

A partir de uma perspectiva etnomusicológica, percebe-se o empenho desta abordagem na investigação dos modos pelos quais esses saberes musicais se relacionam, são valorados, elegidos, selecionados e compartilhados culturalmente. Considerando a complexidade do fenômeno musical no que se refere ao seu contexto cultural, bem como às relações sociais estabelecidas musicalmente, tornam-se relevantes às contribuições do campo da etnomusicologia. A interdisciplinaridade abarcada por essa abordagem etnomusicológica produz um profícuo diálogo teórico-metodológico com a antropologia,

sociologia, filosofia, linguística, história, dentre outros campos do conhecimento, que contribuem para uma compreensão da atividade musical de forma mais ampla.

Neste sentido, compreender os modos pelos quais a linguagem musical é transmitida, percebida, experienciada e partilhada são questões importantes a serem observadas. Estas demandas proporcionam um olhar para a música inserida na cultura, assim como, da rica e complexa diversidade sociocultural que a permeia. Queiroz (2006) contribui sinalizando que:

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como essencial. O conteúdo que vai ser transmitido e como ele vai e deve ser transmitido passa por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade que o pratica arranja formas, momentos e situações de concretizar o seu desenvolvimento e sua assimilação por parte dos membros que compõem à cultura em questão. (QUEIROZ 2006, p.124).

Os autores Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003) desenvolveram significativos estudos de análise das práticas musicais, e, de processos nativos de ensino e aprendizagem musical inseridos em contextos populares, de tradição oral e de natureza afro-brasileiras. Eles consideram estes trabalhos como “etnopedagógicos”, e, revelam vestígios, traços e particularidades que também podem ser por nós observados nas práticas musicais do Fado de Quissamã, principalmente no que concerne a oralidade.

Daí o foco analítico da cultura, buscando desvelar os significados de etnopedagogias baseadas na aprendizagem coletiva de música manifesta pela oralidade, mas no sentido antropológico de “encorporamento”, expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas (Lucas, Arroyo, Stein e Prass 2003, 5).

Destarte, este trabalho considerou enfoques teóricos arraigados no campo da etnomusicologia, elencando uma perspectiva etnomusicológica e antropológica que considera os processos de ensino e aprendizagens musicais como fatores sociais e culturais. Desta forma, utiliza-se neste trabalho, o conceito de transmissão musical a partir de um olhar antropológico que amplia as relações inseridas num contexto educacional, de formação e de assimilação do conhecimento, abarcando, também, um relevante e vasto conjunto de valorização, significação e aceitação social desses saberes musicais pautados pela oralidade.

3 | RESULTADOS ALCANÇADOS

Considerado um gênero musical popular, símbolo da cultura lusitana, o Fado apresenta-se como uma canção de lamento e melancolia, tradicionalmente acompanhada ao som da guitarra portuguesa. A gênese do Fado de origem portuguesa se remete ao século XIX, todavia, seu surgimento é objeto de distintas conjecturas e especulações.

De canção tipicamente portuguesa à dança afro-brasileira, o Fado surge no Brasil em torno do século XVIII, caracterizando-se como uma dança sincopada, de origem afro-brasileira, concatenada aos tempos da escravidão, e que possui um sapateado conduzido ao som da viola e do adufe, atualmente substituído pelo pandeiro. Acerca deste Fado, Parada observa que:

Fado, como todos sabem, é canção popular portuguesa caracteristicamente triste e fatalista. Isso hoje, nos séculos XVIII e XIX era dança popular do Brasil, executada ao som da viola e do adufe – espécie de pandeiro quadrado - cuja coreografia de roda era movimentada apresentando sapateados e meneios sensuais (PARADA, 1995, p. 204).

Este patrimônio vivo, e que nos remete aos tempos da escravidão, como uma herança cultural advinda das senzalas, resiste como uma importante manifestação da região Norte Fluminense, e que, apesar de ter ocorrido em outros lugares do interior do Estado do Rio de Janeiro, atualmente sobrevive somente em Quissamã. Compreender os processos musicais inseridos no Fado de Quissamã contribuem para a manutenção desta expressão cultural, assim como, de suas práticas e repertórios musicais.

A dança do Fado é representada a partir da interação de dançadores, damas e cantadores: mestres que trazem consigo a responsabilidade de coordenar a festa ao som da viola, pandeiro, palmeados, sapateados e cantorias. Além de comandar todo o desenrolar da festa do Fado, esses mestres também carregam consigo a nobreza de uma responsabilidade ainda muito maior: a de manter e preservar essa tradição.

O dançador Aucemir Francisco das Chagas comenta que “o Fado está no sangue” e que representa a sua família, uma vez que seus pais, avós e bisavós também brincavam o Fado. O Sr. Ivail dos Santos atual cantador e violeiro do grupo do Fado de Quissamã, conta que aprendeu a dançar e cantar o Fado com amigos, ainda bem jovem, aos 16 anos de idade e relembra que a sua mãe também tocava viola no Fado (DOCUMENTÁRIO O FADO DE QUISSAMÃ: MEMÓRIA SONORA FLUMINENSE, 2020).

Com relação à viola utilizada atualmente pelo mestre Ivail dos Santos para conduzir a harmonia do Fado, trata-se de uma viola de 10 cordas, de tamanho reduzido e foi confeccionada artesanalmente por um luthier do Rio de Janeiro. Em tempo, o mestre Ivail comenta sobre a atual escassez de violeiros que toquem o Fado, e nos revela que para tocar o Fado não basta só “bater” nas cordas, é preciso também saber dar o “coice da viola”: uma espécie batida no tampo do violão que dá sinal e “firma a saca do pandeiro” e a entrada das palmas (DOCUMENTÁRIO O FADO DE QUISSAMÃ: MEMÓRIA SONORA FLUMINENSE, 2020).

Com relação ao pandeiro utilizado no Fado de Quissamã, este instrumento encarrega-se da marcação rítmica e sua execução musical é sempre caracterizada pelo uso de síncopes. Com relação à feitura do pandeiro, Medeiros e Rios (2020) comentam que:

A composição do pandeiro é feita de madeira chamada de “algodão d’água”, cortada “na força da lua”, ou seja, durante os três últimos dias da lua minguante. São cortados os brotos retos, com medida maior que um metro, transformados em régua de dez centímetros de largura e colocados dentro da água no dia que antecede a feitura do pandeiro. O couro costuma ser o de cabra. O tamanho do pandeiro não possui medida padrão. As laterais são cortadas para encaixar chapas metálicas (normalmente são usadas tampas de garrafas de cerveja). O couro é esticado com a ajuda de alicates e preso com tachinhas (MEDEIROS; RIOS, 2020, p. 43).

No que diz respeito à técnica utilizada na execução musical do pandeiro, as autoras comentam que “o pandeiro sempre é tocado na vertical, movimentando-se muito, por isso a importância de ser muito leve. É o pandeiro que vem de encontro à mão, e não o contrário” (MEDEIROS, RIOS, 2020, p. 43).



Figura 1 – Pandeiro do Fado de Quissamã

Fonte: (DOCUMENTÁRIO O FADO DE QUISSAMÃ: MEMÓRIA SONORA FLUMINENSE, 2020).

O mestre Sr. Ivair Francisco das Chagas, atual cantador e responsável pelo pandeiro do grupo de Fado de Quissamã, comenta que está no Fado desde os seus 15 anos e que é conhecedor de tudo relacionado ao Fado, inclusive das partes que o compõe. Ele relembra que desde muito novo, frequentava o “fado dos antigos” e ficava sempre perto “de olho”, observando as pessoas cantando e brincando o Fado.

A performance completa do Fado é dividida em partes, que também são chamadas

de peças, e, o Senhor Ivail explica que cada peça possui harmonias e ritmos próprios que lhes são característicos, sendo também diferenciadas pelo seu canto, coreografia, estrutura rítmica e forma poética. Com relação às partes (peças) do Fado de Quissamã, Medeiros (2018) expõe que:

Na década de 1980 foram catalogadas 17 partes. Atualmente são realizadas apenas as seguintes: “Camilo”, “Mineira”, “Chico de Cadeia”, “Senhora Dona”, “Sério”, “Mineirada”, “Sabão”, “Extravagância”, “Tirana do Sul”, “Boi Surubim” e “Barra do Dia”. O baile é iniciado pela parte Camilo e após esta se canta qualquer outra. A parte “Barra do Dia” é cantada normalmente quando o baile está sendo finalizado (MEDEIROS, 2018, p. 72).

Aucemir Franciso das Chagas pontua explicando que a única parte do Fado que não possui um repertório fixo são as Mineiras, uma parte do Fado em que os cantadores transformam versos em cantigas. As mineiras consistem em melodias tiradas de sopetão, numa espécie de improvisação rítmica e musical que retratam o cotidiano e os casos do dia-a-dia desta comunidade. Aucemir também esclarece que as demais partes do Fado, como “Chico de Cadeia”, “Tirana do Sul”, dentre outras partes, possuem um repertório musical pronto, sem alterações.

Medeiros (2018) considera que “a feita das brincadeiras e passagem dos “saberes fadistas” são feitas pelos “tocadores”, “cantadores” e “dançadores”” (MEDEIROS, 2018, p. 79).



Figura 2 – Mestre Ivair Franciso das Chagas e mestre Ivail dos Santos

Fonte: (DOCUMENTÁRIO O FADO DE QUISSAMÃ: MEMÓRIA SONORA FLUMINENSE, 2020).

Esta profícua relação de ensino e aprendizagem em músicas de tradição oral, pôde ser por nós observados em diversos contextos musicais do Fado de Quissamã, sendo por vezes utilizado como principal recurso pedagógico adotado pelos mestres no ensino do repertório que compõe o baile, nas formas de ensinar a forma correta de tocar os instrumentos, na instrução de particularidades musicais do Fado, tais como as sacas e papirotes do pandeiro, no coice da viola, nas palmas e nos sapetados, na execução da coreografia das danças, dentre tantos outros ensinamentos que são transmitidos de geração em geração e que encontram-se calcados principalmente na linguagem oral. Medeiros (2018) corrobora afirmando que:

Compreendemos na oralidade um importante recurso para falar sobre a produção fadista no município de Quissamã e uma forma especial para que os realizadores do fado rememorem as suas experiências e lembranças a partir das suas próprias interpretações (MEDEIROS, 2018, p.18).

Considerando a articulação entre os saberes musicais e os sujeitos promotores desses saberes, a oralidade torna-se portanto um elemento vital para a manutenção desses grupos sociais, assim como dessas manifestações culturais. Neste sentido, diversos saberes musicais que compõem o Fado de Quissamã residem na transmissão de conhecimentos de matriz oral, sendo perpassados por indivíduos que integram essa manifestação cultural, denominados de mestres. Costa e Fonseca (2019, p. 8-9) acrescentam que: “Essas práticas vêm sendo reproduzidas, resguardadas e ressignificadas por gerações, por meio de mecanismos de preservação e de práticas educativas próprias, apreendidas pelo exercício da oralidade e da experimentação”.

Os autores ainda complementam sinalizando que o mestre Leandro Nunes, em parceria com o Projeto Flores da Senzala, vem desenvolvendo um conjunto de ações que promovem a valorização, o resgate e a manutenção de importantes práticas culturais identitárias de Quissamã, tais como as Oficinas de Fado e de Jongo (COSTA; FONSECA, 2019). Em tempo, Medeiros (2018, p. 80) acrescenta que:

Durante as oficinas para crianças e adultos a transmissão dos saberes é feita pela observação, pela escuta e principalmente pela prática. As crianças são colocadas para dançar com os mais experientes enquanto os cantadores aprendizes participam um de cada vez, montando “pareia” com o cantador mais experiente.

O etnomusicólogo Luis Ricardo Queiroz (2005) analisou a aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros e muitas particularidades inseridas nestes processos de transmissão musical também são observadas no Fado de Quissamã, dentre as quais destacamos que: “...se aprende a fazer fazendo, colocando em prática aquilo que é visto, ouvido e sentido durante a performance musical e que, com a vivência desse universo, vai sendo “incorporado” pelos iniciantes e pelos menos experientes.”(QUEIROZ, 2005, p.127)

No decorrer das oficinas de fado observamos que se há apenas cantadores, estes

a chamam de “treino”, se há presença de dançador e dama, é chamado de brincadeira. Nesse sentido as oficinas proporcionam o “encontro”. Existe uma essência comunitária que justifica essa caracterização e que se manifesta em vários momentos. É comum durante as oficinas os relatos sobre o tempo passado, inclusive para lembrar de grandes cantadores e ou compositores de fado, e não é raro, registros de interface da dança do fado com outras manifestações do mesmo território.

O mestre Ivair (2020) relembra que no passado haviam muitos cantadores, violeiros, e pandeiristas comenta à respeito da escassez de pessoas que atualmente atuam na parte musical do Fado (cantadores, violeiros e pandeiristas). Ele comenta que mesmo havendo gente para ensinar, não há interesse dos mais novos em aprender, e que inclusive, o Fado é visto com preconceito, sendo considerado uma “dança de gente velha”. O dançador Alcemir corrobora afirmando que atualmente existem poucos adeptos ao Fado, e, que as raízes do Fado estão enfraquecidas por conta do desinteresse das pessoas na manutenção desta expressão cultural. Inclusive, para ele, este é um motivo de grande preocupação, uma vez que no Brasil o Fado mantém-se ativo somente no município de Quissamã.

Esses “mestres dos saberes tradicionais” caracterizam-se como indivíduos que possuem um vasto conhecimento intrínseco à sua área de atuação, porém, não dispõem, necessariamente, de uma formação acadêmica, no entanto, são possuidores de capacidades cognitivas e sensoriais, inerente aos seres humanos, que os predispõem a usar para a comunicação “musical”.

Assim sendo, os mestres populares, assim como os mestres acadêmicos, imprimem suas trajetórias de vida a partir de uma construção do conhecimento amparadas pela vivência, pelo pertencimento e por uma gama de construção de saberes que lhes permitem galgar a legitimação e o reconhecimento do título de mestre.

Apesar da posição marginal por vezes impostas aos mestres da cultura popular, esta pesquisa reafirma que a detenção desses conhecimentos constitui-se um valoroso e significativo patrimônio, resguardado pela tradição, conservado pelo costume e alimentado pela oralidade. Este expressivo e relevante legado, repassados por estes mestres, agentes da cultura popular, dotados de simbolismos que lhes são próprios, reafirmam e ressignificam por intermédio da oralidade a identidade musical do Fado de Quissamã.

4 | CONCLUSÕES OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho encontra-se em fase inicial de pesquisa, e procurou ampliar a discussão sobre a importância da figura dos mestres dos saberes populares, assim como da inserção da oralidade nesses processos de transmissão musical do Fado de Quissamã, de forma a contribuir para a legitimação do valor cultural, simbólico e histórico dessas práticas de matriz africana, patrimônio da humanidade.

Nesse sentido, é possível perceber uma evidente exclusão dos mestres populares,

assim como desses saberes tradicionais apoiados na oralidade, nos contextos educacionais, principalmente, no que tange aos ambientes formais de aprendizagem musical. Todavia, os modos formais e informais de transmissão musical, associados aos saberes tradicionais envolvidos nesses processos, constituem-se como um oportuno e prolífico corpus prático e teórico para o campo da etnomusicologia.

A partir de uma ampla discussão dessas literaturas fundamentadas por uma perspectiva etnomusicológica, aliadas à coleta de dados e posterior análise desses materiais, será possível compreender de forma mais profunda a importância da figura dos mestres na preservação e na disseminação de tais práticas culturais de tradição oral, além de apreender as práticas musicais locais, e os ricos e complexos sistemas de transmissão musical utilizados pelos mestres do Fado de Quissamã.

REFERÊNCIAS

BÂ, H. A. A tradição viva. In: ZERBO, J-KI (org.). *História Geral da África*. São Paulo: África, 1982. p. 167-211.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, n. 16, p. 201-218, São Paulo, 2007.

COSTA, Rute Ramos da Silva; FONSECA, Alexandre Brasil. **O PROCESSO EDUCATIVO DO JONGO NO QUILOMBO MACHADINHA: ORALIDADE, SABER DA EXPERIÊNCIA E IDENTIDADE**. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 40, e0182040, 2019.

DOCUMENTÁRIO: O Fado de Quissamã: Memória Sonora Fluminense. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (28 min 18 seg). Publicado pelo canal Pedra Doce: Arte e Vida Fluminense. Disponível em: <https://youtu.be/dtNKxo6fQ-Y>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MEDEIROS, M.O.C. **O “Fado é de Deus porque é cruzado”: a tessitura da identidade e territorialidade do “Fado de Quissamã”**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, p.110. 2018

MEDEIROS, Marta Chagas; RIOS, Fernanda Morales dos Santos. Fado: “poema do vulgo” na construção do simbólico. In: NASCIMENTO, Giovane do; JÚNIOR, Helio da Silva. *Paisagens Sonoras do Interior*. Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2020.p.35-47.

QUEIROZ, L. Aprendizagem musical nos ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. *Ictus*, Salvador: UFBA, v. 6, 2005. p. 122-138.

LUCAS, Maria Elizabete; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília; PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, v. 3, n. 5, p. 4-20, 2003.

PARADA, Antonio Alvarez. *Histórias Curtas e Antigas de Macaé*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1995.

MEMÓRIA VOCAL RADIOFÔNICA: A NATUREZA DO BELO EM FONOGRAMAS DE CANTORAS ERUDITAS E POPULARES DOS ANOS 1940 A 1960

Data de aceite: 01/06/2021

Benedicto Bueno Gurgel Júnior

Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA/USP)

RESUMO: Neste estudo, discutimos a inter-relação entre memórias particulares e do senso comum produzidas pela programação da Rádio Gazeta entre os anos 1940 e 1960, considerando, também, o modo como eram veiculadas. Para tanto, buscamos compreender esse período, quando se dá a centelha da fonografia em *terra brasilis*, com ênfase nos casos da soprano Agnes Ayres Pereira (1925-2008), da cantora *crossover* Leonilde Provenzano (1934) e da cantora popular Juanita Cavalcanti (1935). Propomos uma análise embasada da constituição de personas vocais a partir das influências estéticas, sociais e midiáticas sobre as referidas cantoras.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Música. Performance. Rádio. Vocalidade.

RADIO VOCAL MEMORY: THE NATURE OF THE BEAUTY IN PHONOGRAMS OF CLASSICAL AND POPULAR SINGERS FROM THE 1940S TO THE 1960S

ABSTRACT: In this study, we discuss the interrelation between particular and common-sense memories produced by Rádio Gazeta's programming between the 1940s and 1960s, also considering the way they were broadcast. To this end, we seek to understand this period, when there is the spark of phonography in *terra brasilis*,

with an emphasis on the cases of soprano Agnes Ayres Pereira (1925-2008), crossover singer Leonilde Provenzano (1934) and popular singer Juanita Cavalcanti (1935). We propose a grounded analysis of the constitution of vocal personas based on aesthetic, social and media influences on these singers.

KEYWORDS: Memory. Music. Performance. Radio. Vocality.

1 | O CANTO PELAS ONDAS: PRÓLOGO

Os referenciais das grandes vedetes do rádio partilham um antagônico território de persuasão e tradição (BOURDIEU, 2015) dos registros fonográficos canoros ou são retransmitidos por veículos de grande alcance. Sendo assim, sua circulação se dá a partir de certo descobrimento de verdade não passível de ratificação cartesiana, muitas vezes submissa à circunstância e à mercê de questões da ordem da comunicação, e entendê-la significa recorrer à lógica de *tentativas e erros* para tentar sistematizar suas relações.

A primeira transmissão radiofônica foi feita pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA-A), estruturada por Roquette Pinto e Henrique Moritze em 20 de abril de 1923. As emissoras tinham como *modus operandi* o sistema de clubes e sociedades constituídas, em sua maioria, por homens de classe média (TOTA, 1990; GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Durante esse período de efervescência

do rádio, o sexo feminino teve grande destaque como “a bela voz veiculada” ou “as cantoras do rádio”. As maiores personificações estelares foram Carmen Miranda, Sylvinha Mello, Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida, Hebe Camargo, Emilinha Borba e Juanita Cavalcanti na música popular e Bidu Sayão, Cristina Maristany, Agnes Ayres e Nadir de Mello Couto na música erudita internacional e brasileira. Havia ainda cantoras como Leonilde Provenzano, que, *crooner e backing vocal* de Élcio Álvarez & Orquestra, fazia um *mix* dos dois repertórios (MEDAGLIA, 2008); GUERRINI JÚNIOR, 2009).

O rádio fala basicamente seu idioma – a oralidade não é mera ressaca do analfabetismo, nem o sentimento é subproduto da vida para os pobres – e pode assim servir de ponte entre a racionalidade expressivo-simbólica e informativo-instrumental, pode ser e é algo além de mero espaço de sublimação: aquele meio que, para as classes populares, “está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais na construção de sentido”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 315)

No Brasil, o rádio demonstrou potencial de trabalho para os envolvidos em suas atividades, como os músicos, especialmente os jovens que se dedicavam ao canto, tornando-se uma oportunidade no espaço nacional. A extinta Sociedade Rádio Educadora Paulista, por exemplo, remodelada como Rádio Gazeta de São Paulo, de filiação da Fundação Cásper Líbero, tornou viáveis os sonhos desses aspirantes das décadas de 1940 a 1960 na difícil arte vocal. Nas palavras do próprio Líbero:

É à guisa de artigo de fundo que venho aqui proferir algumas palavras, no início da Rádio Gazeta. Tenho a dizer, primeiramente, que não se promete coisa alguma. A Rádio Gazeta empreenderá o melhor de seus esforços para se tornar uma transmissora digna da nossa cultura, do nosso civismo, das nossas tradições e, sobretudo, da responsabilidade que pesa sobre o Brasil nesta hora grave e triste da humanidade [...]. Mas o jornal é bem diferente de uma estação de rádio. E porque não estamos habituados a prometer sem cumprir, informamos apenas que a direção da Rádio Gazeta foi entregue, entretanto, a um grupo de velhos jornalistas que saberão, auxiliados pela tradição brasileira, pela nossa cultura, pelo patriotismo da nossa gente e pelo amor a São Paulo e ao Brasil, conduzir a Rádio Gazeta às suas finalidades intelectuais, artísticas e patrióticas. (CÁSPER LÍBERO, 1943 *apud* GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 40-41)

No panorama das rádios que ofereciam programação *live* no segmento da música erudita, juntamente com a Rádio Cultura, a Rádio Gazeta estabeleceu um modelo fundamental de organização privada com objetivos claros de educação e cultura, fazendo por décadas uma longa e rica programação musical, *in loco* e com plateia, no mais central dos espaços paulistanos e nos horários tidos como nobres. Com período noturno, os programas contratavam regentes, maestros ensaiadores, pianistas colaboradores, coros, *backing vocals*, orquestras sinfônicas e *jazz bands*, solistas e acervos diversos (GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Nos 20 anos que separam 1940 e o início de 1960, as emissoras contribuíram

para a expoente difusão de vozes no país. Nesse contexto, citamos duas das grandes representantes canoras: Leonilde Provenzano e Juanita Cavalcanti. Cavalcanti foi a primeira cantora popular contratada pela Rádio Gazeta, como relataremos. Provenzano entrou na Rádio Gazeta em 1952, por meio de teste de seleção feito por rigorosos maestros e juizes musicais, tendo como tutor o maestro Armando Belardi. Permaneceu na rádio até o encerramento de suas atividades, atuando, de início, em papéis comprimários e, depois de certo tempo, nas partes principais, explorando a música popular brasileira a partir de arranjos para conjuntos vocais (BELARDI, 1986; GUERRINI JÚNIOR, 2009).

É nesse cenário que, paralelamente, desenvolve-se o rádio como grande divulgador e vitrine tanto para os cantores que atuavam em temporadas do Theatro Municipal de São Paulo quanto para aqueles lançados pelas rádios Cultura e Gazeta, que podiam ser convidados a participar de montagens de espetáculos no referido teatro. Esse foi o funcionamento do rádio em diversas partes do mundo, após longo aprendizado e experimentação de programas radiofônicos. A Rádio Gazeta desempenhou papel fundamental nesse processo e teve grande relevância, adenda a uma elite paulistana não preponderantemente econômica, mas interessada na cultura e suas realizações (GUERRINI JÚNIOR, 2009).

Nos anos 1940, o rádio é, portanto, o principal meio de comunicação de massa no país. Um novo panorama dos sons se faz arraigado pela intrusão de estrangeirismos musicais tão caros à época, com influência de gêneros musicais latinos e, sobretudo, norte-americanos. Perdem espaço o samba mais elaborado e o canto suave e cheio de balanço, com rebuscado arranjo quase barroco, características cariocas da música popular do período.

A voz flautosa perde seu lugar de voz ativa, cedendo espaço a um canto mais viril e de impostação mais sólida. Os conjuntos orquestrais se avolumam em capacidade sonora, passando a contar com mais músicos e naipes completos. Poemas com características do Belo Canto e vocalidade repleta de harmônicos e embelezamentos fizeram a cena nacional do período (NAPOLITANO, 2005).

Por quase duas décadas, a Rádio Gazeta formatou, lançou, logrou e perpetuou um catálogo imenso de programação *live*. Democráticos, os programas não tinham custos e eram transmitidos no mais importante horário vespertino e noturno. Fazendo questão de manter relação com o ambiente aristocrático da ópera, esses programas realizavam, em suas instalações, uma ambiência simulada de uma casa de óperas, com sérios regentes de orquestra, *backing vocals*, coro lírico e popular, orquestra sinfônica e orquestra *jazz* sinfônica, copistas e arregimentadores de versões orquestrais de partituras escritas para formações menores, solistas de primeiro escalão, pianistas de repasse, além de uma rica e diversa biblioteca e fonoteca para estudo dos músicos. Com o fechamento da rádio em 1960, passou-se à veiculação de obras gravadas.

Especialmente no repertório vocal, a Rádio Gazeta lançou com ineditismo obras

avulsas e óperas no formato *pocket*. Revolucionou na produção e na difusão de obras inéditas nunca antes reveladas ao Brasil, como Carmina Burana, de Orff, e o Rouxinol, de Alabiev, entre tantas outras, sendo um meio legítimo de tornar democrático o acesso musical de cunho elitista. Assim também era a Rádio Nacional pelos anos 50:

112 radioatores e radioatrizes, **76 cantores e cantoras, 99 músicos contratados (só os violinos eram 25), 47 músicos a cachê, 16 músicos de conjuntos regionais, 10 solistas**, 46 locutores, 5 repórteres e 22 produtores. Isso sem contar o pessoal técnico administrativo. Totalizava cerca de 700 pessoas a serviço da emissora. (MURCE, 1976, p. 24, grifo nosso)

Muitos cantores líricos foram arregimentados e trazidos da Itália pelo maestro Armando Belardi, que também promovia concursos para jovens e talentosos pianistas, produzidos com patrocínio de uma fábrica de pianos, tendo como primeiro diretor o “príncipe dos pianistas brasileiros”, o maestro João de Souza Lima, primeiro prêmio do Conservatório de Paris (LIMA, 1982; GUERRINI JÚNIOR, 2009; COLI, 2010; 2012).

No final do século XIX e início do XX, chegam ao Brasil muitos imigrantes italianos, e a maioria deles se fixa no estado de São Paulo. Traziam melodias e saudades de uma terra que deixaram para trás em busca de melhores condições de vida, além de canções e árias de ópera de domínio público, muito ouvidas desde a tenra infância nas vozes de suas avós e mães ou em pequenas retretas feitas em praça pública e até mesmo em realejos que frequentavam festas de aldeias e festas apostólicas cristãs. Com a prosperidade do café paulista, esses italianos deixaram a zona rural e se estabeleceram no perímetro urbano, levando à percepção do conde Francesco Matarazzo, imigrante italiano e principal industrial da época, de que “o Brasil é o filho de Portugal, mas... São Paulo é filho da Itália” (CASOY, 2006, p. 28-29).

O tenor idolatrado pelos paulistanos era Beniamino Gigli (1890-1957), que esteve em São Paulo em diversas ocasiões e nunca se furtou a se misturar com o paulistano nas folgas de compromissos na capital – por quem, além de simplicidade e gentileza, diziam ter também um grande fascínio pessoal. Por sua vez, Alfredo Gagliotti, empresário do ramo de concorrências de contratação de cantores, trouxe uma plêiade imensa de grandes artistas internacionais, os quais contrataram com Agnes Ayres, inclusive, na temporada de 1951, considerada “estelar” devido à participação de diversas estrelas magnânimas internacionais, e também no Rio de Janeiro, causando enorme excitação do público.

O Theatro Municipal de São Paulo fechou suas portas para reforma logo em seguida, e essa temporada ficou conhecida como o grande marco de um período legendário, de vultosos nomes e grandes feitos, cuja magnitude, se comparada às edições seguintes, alguns consideram inigualável. É nesse cenário que nasce, cresce e se desenvolve Agnes Ayres, retratada na Figura 1.



Figura 1: Agnes Ayres assinando contrato com a Rádio Cultura de São Paulo.

Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.

No que se refere à presença de personalidades femininas da voz artística, vale pontuar que a transformação de uma voz comum em produto de veiculação midiática, com uso de tecnologia, não advém de um material vocal repousado, que reflete o corpo em estado de silêncio; representa a memória de uma subjetividade inscrita, ao mesmo tempo, na objetividade de uma situação, supondo ser conhecido aquilo que se transmite (RICOEUR, 2007; ZUMTHOR, 2012), como se pode observar na interpretação de Agnes Ayres registrada na Figura 2.



Figura 2: Captura de tela de Agnes Ayres interpretando Norina em *Don Pasquale*, de Donizetti, na TV Rio.

Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.

21 O PODER DRUÍDICO DE UMA LEILA OU SEDUÇÃO VOLÁTIL E CORTESÃO DE UMA VIOLETTA? ¹ CAVALCANTI MEANDO PRIMA-DONAS E O PODER LÍRICO DAS ARTISTAS POPULARES

Em 1954, com 23 anos, Juanita Cavalcanti foi ouvida para sua admissão na Rádio Gazeta, passando a pertencer exclusivamente ao *cast*. Sem delongas, passou a ser chamada de “a estrelinha que dia a dia brilha mais”. Como nos contam Matarazzo e Comegno (2013, p. 160) em seu livro *A Dinastia do Rádio Paulista*, Cavalcanti foi “a primeira cantora popular a ser contratada por uma emissora essencialmente operística”.

A soprano Agnes Ayres, nas vestes de Delia da Fosca (1873), de Carlos Gomes, fez registro e transmissão em 1973 com *cast* da Rádio Gazeta, sendo fonte de inspiração para outras cantoras do segmento, e até mesmo para Cavalcanti, como modelo de vocalidade. Surgia, assim, uma nova forma de cantar o repertório de música popular. Sobre a atuação de Cavalcanti, inserida em um templo que irradiava fundamentalmente música europeia e dado o impacto gerado por esse fato, foi veiculado em matéria da Revista do Rádio de 21 de agosto de 1954: “Um broto canta samba no meio das óperas” (*apud* MATARAZZO; COMEGNO, 2013, p. 160).

31 PERSONAL BRANDING:² O PARADIGMA DE UMA VOZ

O objeto que está fonadamente fixado (CHION, 1994) em fitas, álbuns ou pistas fonográficas, adicionando elementos performativos, constitui juízo de valor e critérios de abalçamento: a idade do fonograma quase sempre é detectada pelo deleite da escuta acurada. A forma de construção dos fonemas, a impoção e a projeção vocal e “mímica vocal” (FÓNAGY, 1983) têm grande importância na precisão performática do período em que foi feito o registro, configurando-se ainda como ferramentas de prospecção para a análise do que se entende por gosto musical.

Assim, a formatação de um identificador vocal e de sua práxis se dá de maneira unificada por movimentos históricos de determinada época (ZUMTHOR, 2012). Na música veiculada pelo rádio nos idos de 1950, torna-se latente e uniforme o status de sopranos como Agnes Ayres, Leonilde Provenzano, Juanita Cavalcanti e Cristina Maristany, não havendo divergências quanto à valorização de suas performances na mídia.

As ditas “rainhas do rádio” Oliveira, Cavalcanti e Provenzano, bem como a soprano Agnes Ayres, detentora de inúmeros prêmios, como o troféu Roquete Pinto 1950 na categoria Música Fina (Figura 3) e o Tamoyo 1960, por sua participação artística na cidade

1 Leila, sacerdotisa de Brahma, é a personagem principal da ópera *Les pêcheurs de perles* (1863) de Georges Bizet (1838-1875), e foi interpretada por Agnes Ayres em 1952 na Ópera de Roma e em 1959 e 1960 nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo. Violetta Valéry, uma cortesã, é a personagem principal da ópera *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi (1813-1901), interpretada por Agnes Ayres de 1948 a 1951 nos Teatros Municipais de Rio de Janeiro e São Paulo.

2 Característica pessoal e das carreiras como marcas, trata-se de processo contínuo de desenvolvimento e manutenção da reputação e impressão de um indivíduo, grupo ou organização (BANET-WEISER, 2012; DIJCK, 2014).

de São Paulo, justificam vestes e performances coerentes ao portar-se e elegância na vestimenta de uma época. A continuidade dessas percepções almeja, de maneira delicada, revelar-se na voz feito canto, tanto na arte lírica como no segmento popular.



Figura 3: Captura de tela do troféu Roquete Pinto 1950 recebido por Agnes Ayres no quesito Música Fina.

Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da família da artista disponibilizada ao autor deste trabalho em 16/07/2018.

Entendendo a performance como ação sofrida por tecnocracias em voga que permitem reproduzir a integridade da voz e, ao mesmo tempo, dissipar a espacialidade característica da *live*, compreende-se que, guardadas as devidas proporções, escasseia-se a função de tatear e alteram-se o espaço ocupado, o peso imagético, a suposta emanção de calor, a superfície de contato e o movimento de expansão (ZUMTHOR, 2005, p. 19). Concluimos que o rádio fez as vezes da realização de uma primitiva oitiva no seio de nossas *performers*, alicerçando em suas bases perícias da audição e da voz (TOMATIS, 1969).

4 | SUBLIMAÇÃO ATRAVÉS DAS VOZES: EPÍLOGO

Conforme nos dizem Castarède (1988) e Tomatis (1969), vozes se avizinham do puro afeto, transitam comunicativamente com um *double code* [duplo código] – “o dito e não dito” –, em que sobram características psicológicas, assim como a “pulsão irracional” fala sobre o que não queremos aparentar (FÓNAGY, 1983), trazendo-nos a primitiva audição

uterina, a voz materna e o pranto de uma criança.

[...] a construção de uma persona musical e midiática, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes, as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as histórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (MORIN, 1975) ou mesmo formas de interpelação (FRITH, 1996; VILA, 1996) no público, trazendo formas de colocar-se no lugar desse “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (PEREIRA, 2016, p. 30)

A carreira de nossas heroínas afeta vetorialmente suas vocalidades, delineando e construindo plasticamente suas vozes e seus corpos como belas imagens, fruto de uma imagética poderosa através do som, do mesmo modo que ambos são aferrados de maneira histórica. Inexistem, portanto, vozes, *personal brandings* e personas vocais sem essa construção. Como produtos de uma soma matemática da história, a partir das ações performáticas, concomitantemente estigmatizadas e erigidas nas subjetividades e nos fatores sociais, resultam as personagens vocais veiculadas pelas mídias.

Assim, a partir do conceito de performance, em conjunto com o contexto histórico e midiático, entendemos que uma personagem vocal se cria por vias altamente poéticas: a timbrística, o texto, a imagética, a gestualidade, a tecnologia etc. Nesse sentido, a memória, tida como um registro mnemônico musical, fundamenta-se por essas mesmas vias de vocalidade, de materialidade e de circunstancialidade.

REFERÊNCIAS

BANET-WEISER, Sarah. *Authentic TM: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture*. NYU Press: New York, 2012.

BELARDI, Armando. *Vocação e Arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: EdUSP, 2006.

CASTARÈDE, Marie France. *A voz e seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

CHION, Michel. *Musiques: médias et technologies*. Paris: Flammarion, 1994.

COLI, Juliana. *Media e profissão artística: investigação sobre as influências da Rádio Gazeta na produção, difusão e consolidação do mercado profissional para a música erudita e a ópera em São Paulo (Brasil) nas décadas de 1960 e 1970*. 2010. Relatório técnico-científico (Pós-Doutorado em Música) – Centro de Memória, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

COLI, Juliana. As Vozes profissionais do cantor: a carreira de Niza Castro Tank na Rádio Gazeta de São Paulo. In: VALENTE, Heloísa D.; COLI, Juliana M. (org.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 97-103.

DIJCK, José Van. "You have one identity": performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*, v. 35, n. 2, p. 199-215, 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443712468605>. Acesso em: 19 ago. 2020.

FÓNAGY, Iván. *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1983.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A elite no ar – óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

LIMA, Souza. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música – autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982.

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

MATARAZZO, Thais; COMEGNO, Valdir. *A Dinastia do Rádio Paulista*. Bragança Paulista: ABR Editora, 2013.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MICELI, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MURCE, Renato. *Bastidores do rádio*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História e Reflexões).

PEREIRA, Simoni Luci; ULHÔA, Marta. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: PEREIRA, Simoni Luci; ULHÔA, Marta (org.). *Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio, 2016. p. 29.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

TOMATIS, Alfred. *El oído y el lenguaje*. Barcelona: Molíns de Rey, 1969.

TOTA, Antônio P. *A locomotiva no ar: Rádio e Modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

MORDAÇA NA PUBLICIDADE: APONTAMENTOS SOBRE A SUSPENSÃO DE CAMPANHAS POR INTERFERÊNCIA POPULAR

Data de aceite: 01/06/2021

Marina Aparecida Espinosa Negri

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA UNICAMP

Trabalho apresentado no GT – 7 Comunicação e Consumo, do Congresso Nacional PENSACOM BRASIL 2017.

RESUMO: Este Artigo tem como enfoque o fenômeno incipiente da sumária interdição de anúncios e campanhas publicitárias de produtos diversos, em face da virulência de críticas e pressões movidas em redes sociais não especializadas, por indivíduos indistintos, ao longo do espectro que compreende o Brasil, tendo como espectro temporal o segundo semestre de 2017. Não obstante existam entidades reguladoras, como o CONAR, que, em si mesmas, concentram habilitação, autonomia e autoridade para avaliar e eventualmente coibir legalmente pretensos desvios, falsidades e abusos referentes à Publicidade, tais tarefas parecem ter se descentralizado da competência desse órgão oficial e se expandido também à sociedade civil, que hoje julga e legisla em favor ou em desfavor do manifesto publicitário, cada vez com maior veemência e rigor, caso nele se vislumbre algum aspecto que instaure dúvida quanto à sua interpretação ou coloque sob suspeição uma possível alça ideológica, por exemplo, entre outros motivos correlatos.

PALAVRAS – CHAVE: Publicidade; julgamento; suspensão; preconceito; politicamente correto.

ABSTRACT: This Article focuses on the incipient phenomenon of the summary banning of advertisements and advertising campaigns for various products, in view of the virulence of criticisms and pressures on non-specialized social networks, by indistinct individuals, along the spectrum that comprises Brazil, having as the second half of 2017. Despite the existence of regulatory entities, such as CONAR, which, in themselves, concentrate qualification, autonomy and authority to assess and eventually legally curb alleged deviations, falsehoods and abuses related to Advertising, such tasks seem to have decentralized from the competence of this official body and also expanded to civil society, which today judges and legislates in favor or against the advertising manifesto, with ever greater vehemence and rigor, if there is any aspect in it that raises doubt as to its interpretation or put under suspicion a possible ideological loop, for example, among other color reasons reports.

KEYWORDS: Advertising; judgment; suspension; preconception; politically correct.

1 | BREVE PAINEL INTRODUTÓRIO

Vislumbrando tecer um panorama pontual sobre o poder de influência das redes sociais em relação especificamente à recepção de campanhas publicitárias, este Artigo, que se tipifica informalmente como estudo exploratório, isolou como corpus quatro ocorrências recentes,

que movimentaram em alguma medida o imaginário popular e reverberaram pesadamente nas redes *Twitter* e *Facebook*. Trata-se de casos palpantes, rumorosos, que envolvem marcas anunciantes de inequívoca respeitabilidade, confiabilidade, renome nacional (e internacional, no caso de algumas delas), a saber: Dove, Polenghi, Santher e Kellogg's, as quais vêm a compor o objeto de análise / *Corpus* deste trabalho.

Em face do auxílio de certos achados compartilhados por pesquisas da área e referencial bibliográfico em parte fundamentado pela eleição de autores, como: Zygmunt Bauman (1925-2017) – , sendo acolhida como base inspiracional, sua tese lapidar sobre a *liquidez das relações humanas* na contemporaneidade; e Jean Baudrillard, (1929-2007) de quem se tomam como referente principal os postulados sobre a natureza da Publicidade, expostos nas antológicas obras: *O Sistema dos Objetos; Simulacros e Simulações*, intenta-se aqui apontar a intermitente falta de compromisso ético do criador publicitário da atualidade, em concomitância com o viés imediatista, momentoso e fugaz dos julgamentos efetuados em atmosfera *on line*, destinados aos chamados 'crimes de preconceito', supostamente inscritos de modo infraliminar nos anúncios condenados e retirados de veiculação, por intermédio de postagens reprovadoras na esfera digital.

Não apenas contraditórios e disruptivos, mas também voláteis e parciais, quase todos os sentenciamentos *on line* revelam um lado obscuro da sociedade atual, ao qual se poderia entender como vocação insuspeita ao justicamento imediato, a qual pode trazer embaraços à criatividade e é, muitas vezes, incompatível com a liberdade de expressão, condição pressuposta à criação das emissões publicitárias.

O percurso metodológico atribuído a este estudo constitui-se de uma investigação qualitativa exploratória, por se propor a observar, descrever e debater itens, como: os sujeitos analíticos interpretantes (ou receptores que se colocam na posição de analistas sem qualificação técnica); os objetos analisados (peças publicitárias tidas como ofensivas ou politicamente incorretas); e o contexto social em que ocorrem essas relações. Em sequência a esta introdução, os casos-objetos analisados são identificados por meio de: imagens de anúncios impressos veiculados em revistas; fotogramas de filmes televisivos exibidos nas campanhas; reprodução integral de embalagem de produto comercializado.

Todos são documentados por: um exemplo de comentário (*post*) aleatório de cunho reprovador à peça, manifesto em redes sociais, como *Facebook* e *Twitter* e a resposta da companhia responsável pela aprovação dessas emissões. Nos quatro casos em questão, as campanhas criticadas por internautas (público indistinto, livre) foram fortemente atacadas, sendo algumas delas retiradas de veiculação, antes de uma provável intervenção de órgãos oficiais (a exemplo do CONAR ¹).

1 CONAR é a sigla de Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária.

2 | CASO PERSONAL VIP BLACK #BLACKISBEAUTIFUL – 2017 / ACUSAÇÕES => APROPRIAÇÃO CULTURAL E RACISMO

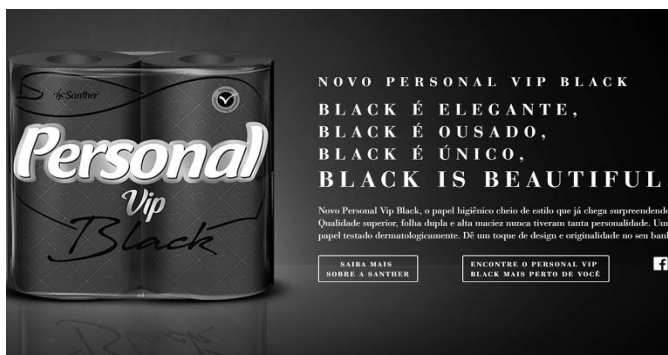


Figura 1: Anúncio pág. dupla em p x b do Papel Higiênico Personal Vip Black / Santher 2017.



Figura 2: Detalhe responsável pelas denúncias => o contraste factual de a modelo, no caso, uma conhecida atriz, ser branca, e o papel higiênico, negro.

Exemplo de interferência em redes sociais:

A campanha publicitária do papel higiênico preto Personal Vip Black, fabricado pela empresa Santher, foi acusada de racismo. Nas redes sociais, a marca foi acusada de se apropriar do slogan 'Black is Beautiful' (preto é lindo), usado pelo movimento negro americano desde a década de 1960. (...)

Post em Facebook - Coletivo Sistema Negro há ± 2 meses

O DESRESPEITO NÃO TEM LIMITES!!

Um recado a Santher (dona da marca Personal) e a agência Neogama (criadora da campanha): Quando nós negros criamos uma frase (Black is Beautiful) é para empoderar e viabilizar nossa existência, dado que nossas vidas valem menos no cotidiano de uma sociedade racista... Não é e nunca será para vender papel higiênico! Tenham respeito!²

2 Imagens e informações extraídas da matéria: *Campanha de papel higiênico preto é acusada de racismo*, publicada

Resposta da marca anunciante:

A mensagem criativa da campanha para o produto Personal Vip Black foi selecionada com o objetivo de destacar um produto que segue tendência de design já existente no exterior e trazida pela Santher para o Brasil. Nenhum outro significado, que não seja esse, foi pretendido. Refutamos toda e qualquer insinuação ou acusação de preconceito neste caso e lamentamos outro entendimento que não seja o explicitado na peça. Desta forma, Santher e Neogama vêm a público informar que tal assinatura foi retirada de toda comunicação da campanha e apresentar suas desculpas por eventual associação da frase adotada ao movimento negro, tão respeitado e admirado por nós”.

3 | CASO EMBALAGEM DA KELLOGG'S – 2017 / ACUSAÇÃO => RACISMO



Figura 3: Embalagem de Flocos de Milho Kellogg's / Kellogg's 2017.



Figura 4: Detalhe responsável pelas denúncias e remodelação da embalagem de Kellogg's => vários Corn Pops amarelos se divertem, enquanto o único de cor mais escura faz a limpeza de um Shopping Center.

Exemplo de interferência em redes sociais:

Na última terça-feira, 24, o escritor de ficção Saladin Ahmed chamou a atenção da Kellogg's pelo Twitter, dizendo que a embalagem do cereal da marca transmitia racismo.

“Ei, Kellogg's, por que apenas o milho marrom, em toda a caixa de cereal, é o faxineiro? Isso está ensinado racismo às crianças...”, escreveu Ahmed na mensagem junto com as fotos da embalagem. (...)

“Sim, é uma coisa muito pequena, mas quando você vê seu filho olhando para isso durante o café da manhã e percebe que milhões de outras crianças estão fazendo o mesmo”, completou em outro tuíte.

Resposta da marca anunciante:

A companhia pediu desculpas.

“A Kellogg's está comprometida com a diversidade e a inclusão. Nós não pretendíamos ofender - pedimos desculpas. A arte foi atualizada e estará nas lojas em breve”, disse a resposta. (...)

Em um comunicado ao portal *USA Today*, o porta-voz da marca, Kris Charles, disse que Kellogg's respeita todas as pessoas e está comprometida com a diversidade. “Lidamos com o *feedback* seriamente e nunca foi nossa intenção ofender qualquer pessoa. Nos desculpamos sinceramente”, disse.³

4 | CASO POLENGHI – 2017 / ACUSAÇÃO => PRECONCEITO, IDEOLOGIA DE GÊNERO

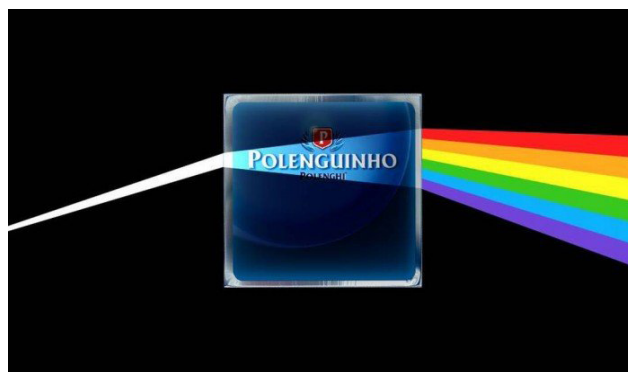


Figura 5: Anúncio pag. dupla do Queijo Polenghino / Polenghi 2017.

³ Informações e imagens extraídas da matéria: *Kellogg's muda embalagem de produto após ser acusada de racismo*, publicada aos 26/10/2017. Disponível *on line* em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,kelloggs-muda-embalagem-de-produto-apos-ser-acusada-de-racismo,70002061175> Acesso aos 28-11-2017.



Figura 6: Detalhe responsável pelas denúncias => a presença do arco-íris como símbolo universal da comunidade *gay*.

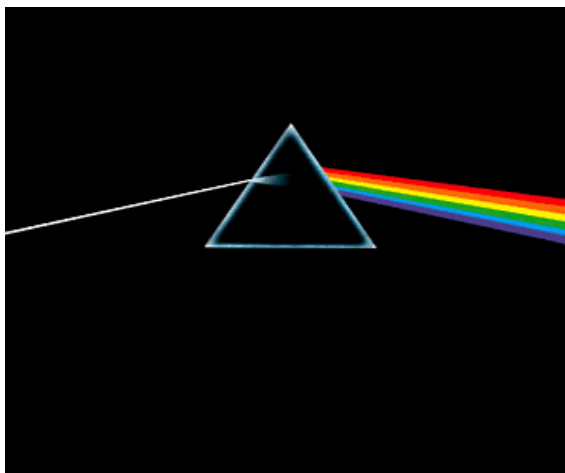


Figura 7: Álbum '*The Dark Side of The Moon*' - [Pink Floyd / 1973].

Exemplo de interferência em redes sociais:

Uma postagem da marca Polenguinho em uma rede social está sendo mal interpretada por alguns internautas. A empresa publicou uma montagem do queijo Polenguinho em homenagem à capa do disco da banda de rock Pink Floyd, "*The Dark Side of The Moon*". Após a publicação, pessoas começaram a atacar a marca dizendo que a empresa estava fazendo "apologia à ideologia de gênero". Até o momento, a postagem com a capa do *Pink Floyd* teve 33 mil reações, 942 compartilhamentos e mais de mil comentários.

"Até o Polenguinho fazendo ideologias de gênero. Na boa, empresa põe arco íris, já está incitando o fato. Menos um produto em meu lar e dos meus familiares", diz um dos internautas na postagem da marca.

Resposta da marca anunciante:

"Nossa equipe criativa teve como inspiração a capa do álbum *The Dark Side of*

The Moon, da banda *Pink Floyd*, para “brincar” com o conceito de fominha, tão utilizado quando o assunto é Polenguinho. Prezamos pela paz, pelo respeito e pela igualdade em nossa comunidade aqui. Embora não tenhamos feito alusão ao movimento LGBT+, temos máximo respeito pela causa. Contamos com todos que adoram o queijinho mais querido do Brasil desde mil novecentos e bolinha para fomentar uma comunicação afetuosa e fluida por aqui! Obrigado.”⁴

5 | CASO DOVE – 2017 / ACUSAÇÃO => RACISMO

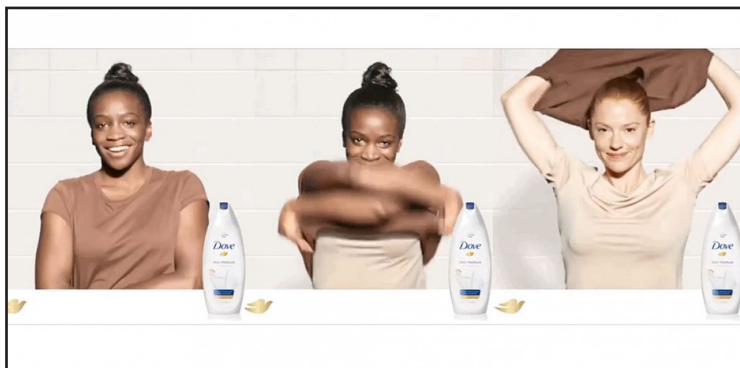


Figura 8: *Approach* universal de Dove => branqueamento da pele feminina.



Figura 9: Detalhe responsável pelas denúncias => mulheres negras se transformam em brancas após usarem o sabonete Dove.

⁴ Informações e imagens extraídas da matéria: *Polenguinho é atacada após post sobre Pink Floyd ser confundido com arco-íris LGBT*, publicada aos 18/10/2017. Disponível *on line* em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/polenguinho-atacada-apos-post-sobre-pink-floyd-ser-confundido-com-arco-iris-lgbt-21962650> Acesso aos 4-11-2017.

Exemplo de interferência em redes sociais:

Dove, empresa de sabonetes e itens de higiene, foi acusada mais uma vez de racismo após postar, em sua página do Facebook em inglês, uma propaganda que mostra uma mulher negra retirando a camiseta e se “revelando” uma mulher branca. O anúncio começou a receber diversas críticas na rede social. Uma das primeiras pessoas a comentar o caso foi a usuária Naythemua, cujo post de protesto recebeu quase quatro mil comentários e foi compartilhado mais de dez mil vezes.

Naythemua - Post em Facebook · 6 de outubro ·

So I'm scrolling through Facebook and this is the#dove ad that comes up.... ok so what am I looking at....

Goodmorning America Interview:

<https://www.facebook.com/naythemua/videos/1665331593517198/>

Resposta da marca anunciante:

Com as denúncias, Dove decidiu retirar o vídeo do ar e ainda divulgou um pedido oficial de desculpas.

“Em uma imagem postada recentemente no *Facebook*, erramos ao representar as mulheres negras. Nos arrependemos profundamente com as ofensas causadas”, disse a marca em seu *Twitter*.⁵

6 | COMUNICAÇÃO E INCOMUNICAÇÃO

Conforme apresentados, verifica-se, sem necessidade de maior apuro técnico, que todos esses trabalhos se fundam em plataformas criativas discutíveis e, em certa medida, implausíveis para exposição no presente momento. Vive-se a era dos grandes questionamentos conceituais, da exaltação da cartilha do politicamente correto, da exigência dos muitos direitos civis, da quebra de paradigmas tradicionais de gênero, da liberação dos costumes, em larga escala. Trata-se de um momento de realinhamentos e redefinições em série, avaliado como sem precedentes na História da Humanidade. Vive-se, principalmente, a era da comunicação digital, da profusão de informações, dos milhões de contatos etéreos, encapados pelo nome de ‘amigos’, dos incontáveis compartilhamentos efêmeros em reticularidade.

Esta é a época da incessante conectividade, espectro temporal em que pessoas indiscriminadamente se falam por tuítes, se veem pelo *Youtube*, procuram empregos no *LinkedIn*, se atualizam, se reencontram e se fazer conhecer pelo *Facebook*, se geolocalizam pelo *Foursquare*. Em menos tempo do que se imagina, essas mesmas referências virtuais,

5 Informações e imagens extraídas da matéria: *Dove é acusada de racismo por anúncio e pede desculpas*, publicada aos 18/10/2017. Disponível *on line* em: <http://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/10/dove-e-acusada-de-racismo-por-anuncio-e-pede-desculpas.html> Acesso aos 11-11-2017.

hoje postas como atualidade neste Artigo, parecerão pré-históricas aos olhos daqueles que as lerem. Hora do tempo que desafia o tempo. É justamente nesse breve e pontual relance feito sobre a volatilidade que caracteriza a contemporaneidade, que a Criação Publicitária – vetor comunicacional que deve responder em paridade com o desenho do contexto social -, se lança (possivelmente, de forma involuntária) no epicentro da crítica popular, com as campanhas ora citadas, ao ferir de forma acentuada os processos básicos de *Codificação* ↔ Ato de conversão de uma mensagem em linguagem por parte do *emissor*; e o de *Decodificação* ↔ Ato de interpretação de uma mensagem por parte do *receptor*. Segundo ROBBINS (2014), essa conversão é perceptível por meio de habilidade, conhecimento e cultura. Rememorando sedimentos elementares acerca da Comunicação, os quais assentam formalmente que:

O processo da comunicação inicia-se com o *Emissor*: ator responsável pela transmissão da comunicação, ente esse que compõe e remete uma *Mensagem*: objeto de comunicação verbal, visual ou verbo-visual; através de um *Canal*: meio pelo qual cada mensagem trafega; e se complementa com seu alvo, o *Receptor*: ator que recebe a mensagem e a decodifica. Por fim, tem-se o *feedback*, ou o retorno, que leva a um dado comportamento do destinatário, após a devida interpretação da informação. (Adaptado de ROBBINS, 2014 - p. 389).

Pode-se, por um lado, inferir que nos casos relatados, se desconfigura o comprometimento dos criadores com os ora revisados preceitos tácitos do Esquema Básico de Comunicação, equívoco esse impensável a especialistas da área, com consequências fatais às marcas anunciantes envolvidas. Por outro, consegue-se observar a força do moderno levante popular, promovido em rede, no conforto e relativa segurança do espaço virtual, por uma gama de receptores diversificados; uns reais, nominais, outros falsos, não localizáveis, e outros imateriais, robôs ou *bots*.

Considerando-se que a Comunicação é capaz de não apenas transmitir informações, mas também de influenciar em profundidade o comportamento humano, como ensina MATOS (2014):

A comunicação informa, motiva, ensina, emociona, distrai, entusiasma, dá status, forma opiniões, orienta, desorienta, faz rir, faz chorar, inspira e produz até mesmo a incomunicação. (MATOS, 2014 - p.5).

...é de se presumir que com essa massa de espectadores não totalmente reconhecíveis, armados de um teclado e de um desejo substantivo de inclusão, de participação e de manifestação, o cuidado na elaboração de quaisquer emissões deve ser absoluto, mormente no que se refere à seara publicitária, campo que envolve pontos nevrálgicos, como imagem de marca, relação de confiança, capacidade de persuasão, fidelidade do público consumidor, entre outros pilares. As acusações insuspeitas advindas de internautas, que se fundamentam em percepções de racismo (Santher, Kellogg's e Dove) e de ataques à identidade de gênero (Polenghi), algumas fundamentadas, outras

equivocadas, podem ter tido sua inconsciente deflagração nessa falha letal dos criadores, que produziram incomunicação no lugar de comunicação.

A fim de se conceituar mais propriamente o termo *Incomunicação*⁶, conforme empregado ao longo deste Artigo, enfatiza-se, antes, que a interpretação dos códigos - a Decodificação, muitas vezes se torna um real obstáculo à comunicação efetiva. A falta de entendimento das mensagens tanto pode, em algumas circunstâncias, causar malentendidos, como em outras, pode impedir de fato o entendimento da emissão, permitindo a impressão de que algo deixou de ser dito, ou teria sido mal registrado.

Tomando-se como ilustração desse pressuposto a campanha *#BlackIsBeautiful* / *Santher*, tem-se que nela, a alusão ou mera apropriação do grito de guerra dos negros pelos Direitos Civis, na década de 60, foi radicalmente interpretada como uma ofensa impagável aos negros. A base alegada para essa associação, tida como injusta, localiza-se primeiramente no contraste instaurado pela cor preta do produto (um diferencial inovador, denominado tecnicamente de U.S.P.⁷) e a cor branca da modelo que o apresenta, a atriz Marina Rui Barbosa; em segundo lugar, a ligação que pode ser feita entre a cor preta do papel higiênico, que se presta a limpar o corpo humano de excrementos, e a cor de pele negra foi considerada um insulto inominável, por conta de comparar indiretamente o negro a menstruação, urina e fezes. Em que pesem exageros, pontos de vista condenatórios e opiniões que se podem classificar como delirantes, ambas as associações mencionadas são factíveis, sendo essa mera possibilidade um entrave de peso à manutenção de tal apelo pelos criadores. No entanto, mesmo com arestas gritantes a serem aparadas, a campanha foi bem aceita internamente, pela Agência criadora, responsável pela marca, e igualmente aprovada externamente, pelo cliente que a financiou. O ruído de natureza ideológica, procedente ou não, foi detectado pelo público e por conta dele, o trabalho criativo (que perpassa setores de Atendimento, Planejamento, Marketing, Mídia e Criação, antes de ser veiculado) esvaziou-se, foi anulado, tendo sido perdido um montante representativo de dinheiro e tempo investidos na empreitada, além do próprio propósito norteador da Publicidade.

O discurso publicitário fala sobre o mundo, sua ideologia, é uma forma básica de controle social, categoriza e ordena o universo. Hierarquiza e categoriza produtos e grupos sociais. Faz do consumo um projeto de vida. (ROCHA, 1995 - p. 26).

Destino semelhante obteve a embalagem do cereal matinal Kellogg's, com o indesculpável deslize de evidenciar um *Corn Pop* negro, uniformizado de faxineiro, a varrer um Shopping Center, enquanto outros, louros, se divertem no mesmo espaço. Com milhões de unidades já impressas e prontas para embalam o produto centenário

6 Significado lato de Incomunicação => Falta ou ausência de comunicação.

Verbete disponível *on line* em: <https://www.priberam.pt/dlpo/incomunica%C3%A7%C3%A3o>

7 U.S.P. significa *Unique Selling Proposition* / Proposição única de vendas; ou *Plus* de um produto em fase de lançamento no mercado.

e tradicionalmente partícipe da mesa do consumidor americano médio, a Kellogg's, em lugar de enfrentar o público inflamado com a conexão racista do *design*, preferiu amargar o prejuízo e reinventar o aspecto gráfico das futuras embalagens, agora com o cuidado de não reproduzir a incomunicação verificada nas denunciadas em cascata. Ou em rede.

Aqui, a imprudência criativa revelou-se flagrante, não justificando incongruências de sentido quanto à interpretação / decodificação por parte do público: o faxineiro, no caso, é negro, pertencente à *low class*, não às *upper classes*, compostas eminentemente por brancos. Causa estranheza ter sido criado e aprovado sem contestações um desenho como esse, em um país que preza por valores, como a liberdade e a igualdade.

As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isso não está na essência, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como a linguagem e a ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca. (ORLANDI, 2003 – p. 43).

Em alinhamento perfeito com essa inidônea plataforma criativa, acrescenta-se a menção de um espantoso comercial chinês para divulgação de um detergente líquido, que tem como protagonista uma jovem asiática colocando um negro dentro de uma máquina de lavar, da qual o jovem sai lavado pelo detergente e... branco, assinala-se a campanha do sabonete Dove, acusada de racismo.

Em maio / 2016, o grupo Shanghai Leishang, conglomerado chinês fabricante de cosméticos e detergentes, engrossou a lista de casos análogos, ao ser acusado de empreender a Publicidade mais racista de todos os tempos. Desafiando a razoabilidade e a Ética de modo frontal, o comercial mostra um homem negro observado por uma mulher jovem, que o faz engolir à força uma porção do sabão Qiaobi. Na sequência bizarra, ele entra numa máquina de lavar roupas, empurrado por ela, e sai branco, como um jovem asiático, atingindo, assim, uma aparência atraente, desejável, e, segundo a empresa, 'padrão que constitui um critério de beleza tradicional'. Bombardeada mundialmente, a companhia, em comunicado claudicante, divulgado pela rede social oficial chinesa, viu-se obrigada a se ajustar à métrica dos tempos atuais e suspendeu a veiculação do filme na *web*. (NEGRI, 2015).⁸

Argumentação equivalente à dedicada ao episódio Kellogg's dirige-se à campanha de Dove, pautada no recorrente e insustentável mote do clareamento de um ser humano, após o uso de um produto industrializado, que protagoniza o comercial. A dramatização materializa-se na presença sorridente de uma mulher negra numa sequência filmica de 30", na qual ela se despe, toma banho com o sabonete e se transforma imediatamente em ruiva. Nesse caso, existem discrepâncias e inconsistências de relevo, a começar pelo benefício

8 Trecho extraído de trabalho apresentado oralmente na DT 2 - Publicidade e Propaganda do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP, em São Paulo, de 5 a 9 de setembro / 2016.

intrínseco do produto. O sabonete Dove não é um branqueador; é um sabonete com ¼ de óleo hidratante em sua composição química, o que o torna hidratante, indicado para o amaciamento da pele áspera, e não ao branqueamento da negra.

Em segundo lugar, mesmo levando-se em conta que o universo da Publicidade prevê o recurso da ficção para a projeção de sonhos e expectativas, a promessa é inverossímil demais para o contexto de hoje, chegando a beirar o ridículo em ambos os casos. Ainda assim, essas campanhas controversas, de viés *nonsense*, foram aprovadas e veiculadas (talvez aplaudidas) em esferas nacional e internacional. Poder-se-ia chamar a isso de falta de noção de significado, de ética, de escrúpulos, ou mesmo falta de vocação ao ofício de criador publicitário. Entretanto, surpreendentemente, mesmo com a patrulha ideológica que se espalha universalmente, em tempo integral, impõe-se como realidade criativa recorrente em muitos países do mundo.

Com a marca Polenghi, instaurou-se um exemplo contrário, o qual vem a sublinhar o lado B da questão aqui debatida. Numa operação criativa calcada em Intertextualidade, especificamente na tipificação Paráfrase, o anúncio do icônico queijo Polenginho é divulgado com a capa de um álbum famoso da banda britânica *Pink Floyd* ilustrando o fundo do quadrante ótico da peça. Esse procedimento parafrásico culminou em uma confusão interpretativa por parte de internautas incautos (ou com parco repertório), que compreenderam a mensagem como uma ofensa à Ideologia de Gênero, discussão em alta no presente tempo.

O politicamente correto (ou correção política) se refere a uma suposta política que consiste em tornar a linguagem neutra em termos de discriminação e evitar que possa ser ofensiva para certas pessoas ou grupos sociais, como a linguagem e o imaginário racista ou sexista⁹.

Nesse ímpeto ao denominado justicamento virtual, aqui visto como fenômeno de potencial significativo na era da exaltação tecnológica, a peça foi literalmente sentenciada, condenada e fuzilada digitalmente como inimiga da igualdade e amiga do preconceito, em menos de uma hora de exposição midiática. Mediante comentários esdrúxulos, descabidos e, de certo modo, reveladores, que, logo após o firme esclarecimento público da anunciante, envergonhou muitos de seus autores, ficou demonstrada a tendência vigorosa do julgamento virtual sumário, imediatista e sem provas, que cresce fortemente na contemporaneidade. A despeito da parcialidade desse tribunal digital, justificativas da marca foram publicadas *on line* e a peça permaneceu em veiculação.

7 | ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Em uma indagação que repercutiu enormemente no meio publicitário, Mauro Segura, expoente da área, instiga: ‘Será que a Publicidade deve mostrar um mundo politicamente correto quando o mundo real é cheio de conflitos, imperfeições e preconceitos?’ (Mauro

⁹ Verbete acessado *on line* aos 11/11/2017 em: <http://www.significados.com.br/politicamente-correto/>

Segura, em entrevista ao Meio & Mensagem, 2014).

A pergunta, de resposta não consensual, leva à constatação de uma provável rota de saída, encontrada nas contribuições de Zygmunt Bauman, inspiração de fundo desta abordagem. A efemeridade dos comprometimentos, dos vínculos, das decisões, das opiniões, dos contratos (...) que incide sobre todas as espécies de relações humanas, tema propalado com maestria pelo sociólogo polonês, com a criação do *Conceito da Liquidez*, (Modernidade Líquida, 2000), é uma das explicações permeáveis para a dicotomia que se investiga a princípio neste escrito. Tão latente quanto a não responsabilidade em relação à criação de mensagens de cunho preconceituoso, as quais ora são prestigiadas como um libelo à liberdade de expressão, ora são catalogadas como ode ao preconceito, é a vertigem pela promoção da justiça pelas próprias mãos, tipificação que se alcunha de vocação insuspeita ao justicamento.

Ao longo de sua obra, o filósofo Jean Baudrillard insistiu em uma segunda tese sobre a natureza exibicionista e frívola da Publicidade, (1993) arrolada e endossada neste manuscrito, ao entendê-la como vítima de si mesma, espelho e reprodução de sua saga narcísica. Para o autor francês, de notória índole catastrofista, a Publicidade, em si, é um produto, e, para vender-se como tal, precisa assumir técnicas de choque, muitas vezes, com recorrências à transgressão, ao humor ácido, e não raro, ao deboche, ao *trash*, ou ao claro preconceito, em suas variadas formas. Nada diferente do que protocola seu compatriota Gilles Lipovetsky, no clássico *O Império do Efêmero* (1989).

Ao postularem essas controversas possibilidades ferramentais como bases pertinentes à Criação Publicitária, os estudiosos trazem à luz muito do que esconde a natureza humana e que a Publicidade nada mais faz do que revelar indiretamente.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Introduction à l'Analyse Structurale des Récits**. Communications, Paris: Editions du Seuil (pp. 1-27), 1966.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. São Paulo: Editora Saraiva, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Danos colaterais: Desigualdades sociais numa era global**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

_____. **Vida para consumo**. Buenos Aires: Editora Fondo de Cultura Econômica, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Textos Escolhidos – Walter Benjamin et al**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Abril, 1983.

_____. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 7ª ed., 1987.

CANCLINI, Nestor. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

_____ **O mundo inteiro como lugar estranho.** São Paulo: EdUSP, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Editora Contexto, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

MATOS, Gustavo Gomes de. **Comunicação empresarial sem complicação.** 3ª ed. Barueri – SP: Editora Manole, 2014.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos.** Campinas: Editora Pontes, 2003.

PEREZ, Clotilde & BARBOSA, Ivan. **Hiperpublicidade: Atividades e Tendências,** Vol. II. São Paulo: Editora Cengage Learning, 2007.

PINTO, Alexandra Guedes. **Publicidade: um discurso de sedução.** Porto: Porto Editora, 1997.

ROBBINS, Stephen P. **Comportamento organizacional.** 9ª ed. – São Paulo: Editora Prentice Hall, 2002.

_____ **A nova administração.** 1ª ed. - São Paulo: Editora Saraiva, 2014.

ROCHA, Everardo. **Magia e Capitalismo: um estudo antropológico da Publicidade.** Editora Brasiliense, 1995.

SEMPRINI, Andrea. **El Marketing de la marca: una aproximación semiótica.** Buenos Aires: Editora Paidós, 1995.

SOBRE O ORGANIZADOR

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA - Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2011), graduação em Pedagogia pela Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz (2016) e graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (2019). Especializou-se em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Brasileira de Educação e Cultura (2012), História e narrativas Audiovisuais pela Universidade Federal de Goiás (2016), Psicopedagogia e Educação Especial, Arteterapia, Psicanálise pela Faculdade de Tecnologia e Ciências de Alto Paranaíba (2020). Possui mestrado em Educação pela Universidade Federal de Goiás (2015). É doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é professor da Prefeitura Municipal de Goiânia, pesquisador da Universidade Federal de Goiás e psicólogo clínico - ênfase na Clínica Psicanalítica. Pesquisa nas áreas de psicologia, educação e teatro e nas interfaces fronteiriças entre essas áreas. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicanálise, atuando principalmente nos seguintes temas: inconsciente, arte, teatro, arteterapia e desenvolvimento humano.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afetos 21, 32, 63, 135, 140, 154, 161

Arte 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 40, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 76, 77, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 130, 131, 134, 138, 149, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 188, 189, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 250, 252, 257, 258, 264, 272, 274

Arte contemporânea 23, 24, 27, 104, 110, 164, 167, 174

Arte-educação 12, 13, 17, 18, 19, 21

Arte híbrida 110

Arte infantil 12, 16, 17, 22

Artes visuais 24, 25, 88, 97, 99, 105, 119, 122

Arte urbana 163, 164, 165, 167, 168, 173, 174, 175

B

Beleza clássica à antiga 51

Bioarte 67, 70, 71, 72

Boi-bumbá de Parintins 176

C

Carnaval 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 150

Chaves 134, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153

Cidade 6, 7, 27, 31, 32, 33, 34, 43, 55, 92, 101, 119, 120, 125, 126, 127, 129, 159, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 189, 191, 194, 211, 228, 229, 234, 256

Cinema indígena 197

Cirandas de Manacapuru 176, 177, 180, 185, 189

Comunicação 78, 86, 124, 135, 141, 142, 143, 144, 152, 193, 196, 213, 230, 232, 233, 239, 244, 249, 251, 253, 259, 260, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 273

Comunidade 37, 43, 46, 137, 138, 140, 142, 168, 200, 201, 204, 209, 210, 211, 213, 217, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 237, 238, 239, 240, 247, 265, 266

Contranarrativas históricas 197, 199

Corpo 3, 8, 9, 11, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 55, 58, 60, 62, 64, 95, 97, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 170, 171, 172, 174, 215, 226, 233, 234, 255, 269

Cuerpos 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75

Cultura 4, 10, 11, 22, 27, 32, 34, 50, 51, 52, 55, 75, 82, 86, 109, 112, 115, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 188, 189, 198, 199, 200, 201, 206, 213, 216, 230, 232, 234, 235, 241, 243, 244, 249, 250, 252, 253, 255, 259, 268, 272, 274

Curumiz 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174

D

Dança 10, 46, 48, 124, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 180, 187, 241, 245, 249

Desejo 27, 31, 32, 45, 46, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 137, 268

Documentación 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76

Documentário 190, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 245, 246, 247, 250

E

Escola de samba 36, 37, 39, 40, 41, 43, 47, 50

Espaço público 119, 125, 164, 168

Etnomusicologia 190, 191, 192, 195, 196, 213, 241, 242, 243, 244, 250

F

Fado de Quissamã 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250

Fazer musical 190, 192, 194, 213, 222

Ficção 24, 27, 28, 33, 112, 264, 271

Folkcomunicação 141, 142, 143, 144, 145, 152, 153

Fotografia 23, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 160, 170, 255, 257

I

Identidade 77, 130, 142, 150, 151, 154, 155, 162, 164, 173, 204, 233, 249, 250, 259, 268, 273

L

Leitura de imagem 163

Livro de artista 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162

M

Memória 8, 24, 26, 27, 28, 30, 88, 89, 92, 106, 107, 154, 156, 175, 199, 201, 206, 228, 245, 246, 247, 250, 251, 255, 258, 259

Música 3, 5, 7, 10, 19, 57, 78, 79, 81, 83, 84, 86, 124, 134, 150, 151, 154, 161, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259

N

Narrativa audiovisual 190

P

Performance 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 25, 31, 32, 33, 45, 68, 74, 76, 110, 113, 136, 164, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 212, 223, 242, 243, 246, 248, 251, 257, 258, 259

Pintura modernista 99, 104, 106, 108

Política 10, 25, 32, 34, 36, 82, 129, 131, 132, 133, 136, 138, 146, 167, 174, 203, 204, 205, 206, 214, 232, 271, 272

Pornografia 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75

Processo de criação 88, 90, 91, 120, 132, 134, 216, 224, 229, 230, 236, 239

Processos artísticos contemporâneos 119

Psicologia analítica 12, 13, 22

Publicidade 260, 261, 269, 270, 271, 272, 273

R

Rádio 239, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259

Religião 41, 46, 162, 205, 209, 214, 237

Renascimento Veneziano 51

Representatividade política 36

Resistência 27, 28, 77, 82, 86, 198, 205

S

Sonoridade 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 224, 236

Suspensão 29, 260

T

Tarsila do Amaral 99, 100, 108

Teatro de Arena 77, 78, 80, 82, 84, 86

Tempo 2, 3, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 22, 25, 27, 29, 30, 32, 35, 42, 53, 78, 80, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 117, 121, 129, 132, 133, 143, 156, 157, 159, 160, 166, 173, 177, 178, 180, 182, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 220, 221, 231, 234, 239, 245, 248, 249, 253, 255, 257, 267, 268, 269, 271

Transmissibilidade 24, 26

Tunga 24, 27, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118

V

Vanguarda 1, 9

Vênus 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 110, 111, 112, 113, 114

Vídeo nas aldeias 197, 199, 207, 208

Virtualización 67, 70, 71, 74

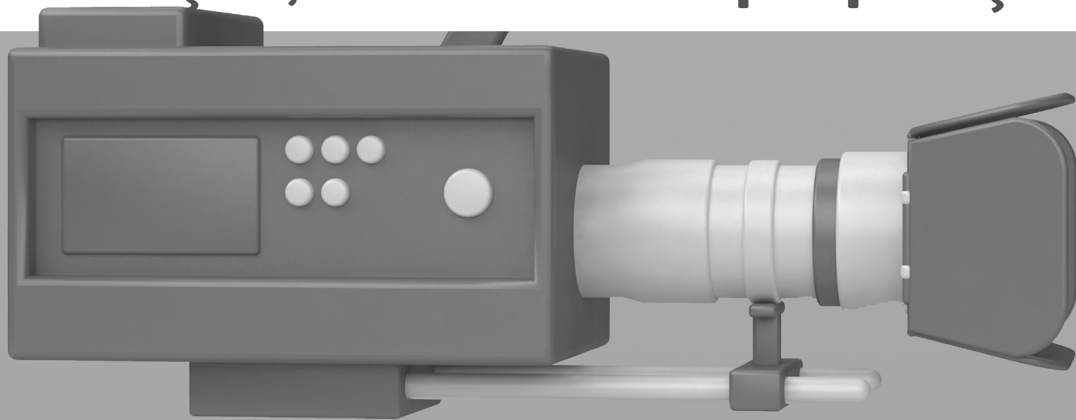
Vocalidade 251, 253, 256, 258

W

Walter Benjamin 24, 26, 27, 34, 272

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

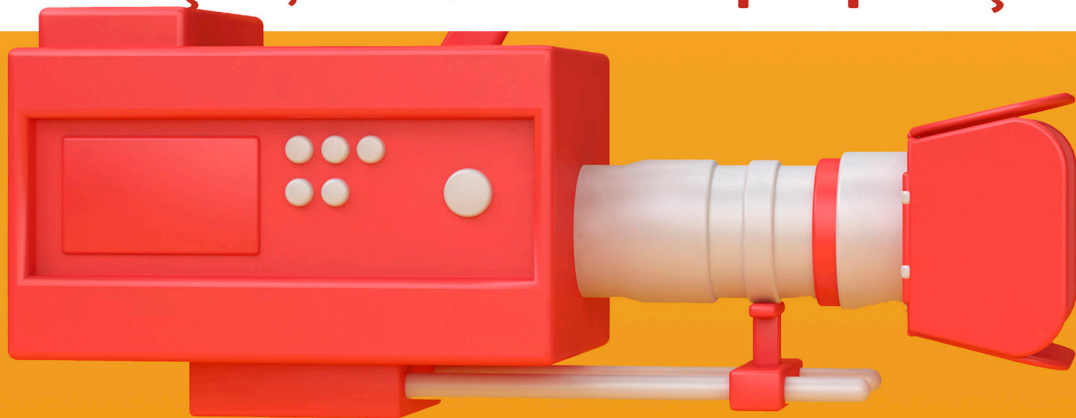
[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 


Ano 2021

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Atena
Editora

Ano 2021