

Fabiano Eloy Afílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural



Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural



**Atena**  
Editora  
Ano 2021

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

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.

Open access publication by Atena Editora



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****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 Miranilde 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

## Arte: multiculturalismo e diversidade cultural

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Indexação:** Gabriel Motomu Teshima  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Fabiano Eloy Atilio Batista

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural / Organizador Fabiano Eloy Atilio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-532-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.324210410>

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atilio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

## 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; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

## APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes.

As discussões propostas ao longo dos 39 capítulos que compõem esses dois volumes estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, buscando uma interlocução atual, interdisciplinar e crítica com alto rigor científico.

Por meio das leituras, podemos ter a oportunidade de lançarmos um olhar por diferentes ângulos, abordagens e perspectivas para uma ampliação do nosso pensamento crítico sobre o mundo, sobre os sujeitos e sobre as diversas realidades que nos cerca, oportunizando a reflexão e problematização de novas formas de pensar (e agir) sobre o local e o global.

Nesse sentido, podemos vislumbrar um conjunto de textos que contemplam as diversidades culturais existentes, nacionalmente e internacionalmente, e suas interlocuções com o campo das Artes, considerando aspectos da linguagem, das tradições, do patrimônio, da música, da dança, dos direitos humanos, do corpo, dentre diversas outras esferas de extrema importância para o meio social, enfatizando, sobretudo, a valorização das diversidades enquanto uma forma de interação e emancipação dos sujeitos.

Os capítulos desses dois volumes buscam, especialmente, um reconhecimento da diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das desigualdades, pois enfatizam que se atentar para a diversidade cultural e para o multiculturalismo é respeitar as múltiplas identidades e sociabilidades, de forma humana e democrática.

A coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola que direciona as discussões acadêmicas para o respeito às diversidades, sobretudo nas sociedades contemporâneas.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de

novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, do Multiculturalismo e da Diversidade Cultural.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
CORPO, <i>UNHEIMLICHE</i> E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”	
Paula Poltronieri Silva Carla Andrea Silva Lima	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>11</b>
CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA	
Maria de Lurdes Barros da Paixão	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>22</b>
“MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA	
Mariana Ribeiro da Silva Tavares	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>31</b>
LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN	
Judith Leonor Ayala Martínez	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>38</b>
O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO	
Adriano Medeiros da Rocha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>48</b>
“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO”	
Maria Consuelo Oliveira Santos	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106</a>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>61</b>
A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS	
Carolina Candida Fernandes Lima Maria Luisa Oliveira da Cunha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107</a>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>72</b>
A PRESENÇA DA DANÇA NO CURRÍCULO DA DISCIPLINA DE ARTE NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO NO INSTITUO FEDERAL SUDESTE/MG	
Paulo Cezar da Silva Beatris Cristina Possato	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108</a>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>90</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL DA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS	
Rafaela Caporale de Castro Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109</a>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>96</b>
TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS	
Marcela Botelho Brasil	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010</a>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>109</b>
OUVIR A HERANÇA MUSICAL NOS TOQUES DE TELEFONE	
Amparo Porta	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011</a>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>118</b>
JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE	
Yasmin Coelho de Andrade	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012</a>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>133</b>
<i>BRASILIANAS IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013</a>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>147</b>
RELACIONES ENTRE CERÁMICA, ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO AZULEJOS COMO PARADIGMA	
Carla Maria d'Abreu Lobo Ferreira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014</a>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>171</b>
DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO	

SÉC. XXI

Laura Bezerra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041015>

**CAPÍTULO 16..... 182**

EL PASEO SANTA LUCÍA DE MONTERREY: UN RESCATE URBANO PARA EL ARTE, LA CULTURA Y EL ESPARCIMIENTO

Rodrigo Ledesma Gómez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041016>

**CAPÍTULO 17..... 194**

LA INTERACCIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD EN LOS PROYECTOS CONCEPTUALES DE LA ARTISTA PERUANA TERESA BURGA

Judith Angélica Huancas Ayala

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041017>

**CAPÍTULO 18..... 204**

TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL

Marina Soler Jorge

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041018>

**CAPÍTULO 19..... 222**

A PINTURA NA ARQUITETURA PERDIDA NAS AMBIÊNCIAS VIVIDAS DE TOMÁS COLAÇO

Ana Elisabete de Gouveia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041019>

**SOBRE O ORGANIZADOR..... 231**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 232**

# CAPÍTULO 1

## CORPO, *UNHEIMLICHE* E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/08/2021

**Paula Poltronieri Silva**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Belo Horizonte, Minas Gerais  
<http://lattes.cnpq.br/0489011538576045>

**Carla Andrea Silva Lima**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Belo Horizonte, Minas Gerais  
<http://lattes.cnpq.br/9772858312735317>

**RESUMO:** O artigo busca mobilizar a noção de criador-intérprete aproximando-a das (in) definições propostas por Thereza Rocha acerca da dança contemporânea, pensada não como técnicas e modos de fazer específicos, mas sim como prática que se reestrutura de modo a buscar, no trabalho do dançarino, moções que fossem específicas do próprio corpo e derivadas da singularidade de cada dançarino que se tornará, por sua vez, criador de seu próprio movimento. A partir da articulação com as noções de *Unheimlich* e experiência do fora pretendemos lançar um olhar crítico para essa noção de próprio quando ela se confunde com propriedade, gestão ou, ainda domínio de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança; Processo Criativo; Autoria; *Unheimliche*.

### BODY, UNHEIMLICHE AND AUTHORSHIP: BRIEF REFLECTIONS OF THE DANCE MADE “ITS OWN”

**ABSTRACT:** The article aims to mobilize the notion of creator-performer, bringing it closer to the (in)definitions proposed by Thereza Rocha about contemporary dance, conceived not as specific techniques, but rather as practices that restructures itself to seek, in the dancer’s work, motions that were specific to the body itself and derived from the uniqueness of each dancer who will, in turn, become the creator of his own movement. From the articulation with the notions of *Unheimlich* and experience of the outside, we intend to make a critical approach of the notion of self when it is confused with ownership, management or even domain of itself.

**KEYWORDS:** Dance; Creative process; Authorship; *Unheimliche*.

“Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser” (ROCHA, 2016, p. 31). Tomemos essas palavras de Thereza Rocha e nos permitamos proceder com elas numa certa errância para pensar os territórios da dança, nos deixando mobilizar, sobretudo, pela inquietante estranheza do corpo “próprio”, tangenciando esse infamiliar que nos convoca numa estranheiridade íntima, para que possamos nos perguntar se, também a dança tornada própria, não comportaria essa

estranheiridade íntima que nos destituiria da centralidade de uma noção de si mesmo.

Sabemos que a dança vem se reinventando em seus formatos e processos de criação, seja na relação dançarino/coreógrafo, dançarino /diretor, seja ainda na reflexão do artista da dança como criador-intérprete. Do mesmo modo, a relação entre o dançarino e o próprio corpo, bem como entre o dançarino e o movimento ou ainda entre o movimento e a coreografia também têm sido trazidos para o centro das problematizações no âmbito dos estudos sobre dança.

De início cabe salientar que expressão “criador-interprete” a ser mobilizada ao longo do texto e que implica, sobretudo, que entendamos a *praxis* do dançarino de um modo que não a restrinja à execução de padrões e repetições de movimento, será circunscrita no texto, como o trabalho do dançarino que é criador de sua própria dança, podendo ainda ser considerado autor do próprio movimento, uma vez que seu processo, tal como salienta Sandra Meyer Nunes, “busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo” (Nunes, 2002, p. 95). Para Nunes, o criador-intérprete, ao investigar seu próprio corpo, articula novas hipóteses jogando com possibilidades de relações de movimento ainda não previstas no corpo que dança, o que faz com que essas criações tem um caráter mais figural que figurativo, dada sua singularidade. Dessa forma, podemos entender a dança como uma poética criativa e autônoma em que o dançarino, sobretudo na posição de criador-intérprete, “põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação” (ROCHA, 2016, p. 101).

Tomemos então essa condição de estranheiridade íntima, que é contingência de nosso habitar e ser habitado de mundo ou ainda de nosso habitar e ser habitado pela linguagem. Tentemos pensar essa estranheiridade íntima imbricada com a posição de criador-intérprete e sua condição processual de “corposujeito”. Sabemos que é próprio ao artista da dança ter como centro de inquietações o corpo como espaço político e fundador de relações. Aventemos que o que se busca nessa espécie de encontro estranhado e *entranhado* com o corpo é esmiuçar rigorosamente modos de perceber e colocar em movimento, bem como de se perceber e se colocar em movimento. Tal busca pode vir a resultar rupturas, cortes e descentramentos, colocando em conflito corporalidades já legitimadas no universo da dança.

Tendo como base esse percurso em que a errância e o desdobramento têm maior poder de operação que o enquadramento, faz-se importante relatar que, no campo de pesquisa da dança é frequente o questionamento sobre seus modos de fazer, principalmente em relação ao entrelaçamento que pode se fazer ou não entre processos formativos e processos criativos em dança. Nessa perspectiva, são reiterados os questionamentos, no campo da dança, acerca das técnicas e os treinamentos voltados para a execução de passos de dança.

De acordo com Daniella de Aguiar:

A relação entre o treinamento do dançarino e aquilo que ele realiza no palco se apresentou, durante muito tempo, através de uma causalidade direta: quem quer dançar balé clássico treina balé clássico, quem quer dançar com Marta Graham treina técnica moderna de Graham, e assim por diante. (2007, p. 1).

Aguiar nos explica que essa noção de treinamento esteve imbricada com o resultado estético que se espera dele. O treinamento se conformaria como uma maneira de estabilizar informações motoras e estéticas no corpo do dançarino garantindo uma execução que satisfaça aquele tipo específico de dança (2007, p. 1). A dança contemporânea se consolida, no entanto, com uma proposta de desarticular, essa noção de treinamento, de modo que, em sua prática, tal como salienta Aguiar, não é possível identificar uma técnica específica comum, ou ainda, um único modo característico de se mover uma vez que a estética do movimento não é o ponto de partida dos processos criativos dos dançarinos. O ponto de partida emergiria a partir e durante o processo de criação do dançarino de acordo com a singularidade de cada processo de investigação (2007, p. 2).

Ao pensarmos no treinamento como uma prática que prepara o corpo para que se possa alcançar um determinado resultado, ou ainda, como uma prática para a execução e repetição de uma técnica, percebemos que esta ideia de treinamento prepara o corpo para um destino estético já recortado, um ponto de chegada já definido *a priori*, chega-se já sabendo onde se deve chegar, a que ideal deve-se co-responder.

É sobre essas formas imaginárias de um corpo ideal, sustentadas por uma idealidade estética que envolve o saber em dança, que Isabelle Launay (2010) lançará um olhar crítico, problematizando o modo como nele se insere o dançarino. Seu foco incide sobre a relação do dançarino com esse horizonte de idealidade que o atravessa corporalmente e que acaba por pautar as relações entre professores, coreógrafos e dançarinos. A crítica aqui incide sobre as dinâmicas de poder que são exercidas a partir desses discursos sobre o corpo. Nesse sentido, podemos dizer que esse ponto de chegada ao qual nos orientamos como resultado final é movido a partir do desejo de alcançar esse horizonte de idealidade já conformado por determinada estética de movimento. Podemos dizer que esta ideia de treinamento determina *a priori* modos de colocar o corpo em movimento uma vez que treinar o corpo, tendo como premissa essa causalidade direta cujo foco é um resultado estético já determinado, é estabelecer como destino pulsional possível um caminho pré-definido que se quer, em certa medida, universal e que direciona o corpo a se mover e a criar sob aqueles moldes e princípios de ordenação de gozo.

Encontramo-nos, sobretudo, capturados numa dinâmica imaginária de alcançar determinado ideal deixando passar despercebidos fenômenos que surgem e que nos levariam para outros caminhos, desconsiderando na prática sua potência criativa e disruptiva.

Ao compreender o corpo como duplo psicofísico permeável, Thereza Rocha sinaliza que “a experiência dançante desmente a anterioridade do estímulo em relação à

posteridade da resposta corporal: entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, o corpo não conhece, dirá a autora, senão “contiguidade, simultaneidade e coemergência” (ROCHA, 2016, p. 62). Talvez possamos aventar, em diálogo com Rocha, que aqui o corpo se mobiliza através de uma percepção outra da noção de “si mesmo”, que não se circuncreve numa espacialidade esférica, de fechamento sobre si mesmo e que delimita uma fronteira entre dentro e fora, estímulo e resposta, eu e outro, trata-se antes de uma espacialidade topológica que não separa o sensível do movente, dentro e fora, mas que age nessa intersecção que é furo e desdobramento. Trata-se, portanto, de uma espacialidade desdobrada. Tal fato nos leva a indagar, ao nos debruçarmos sobre essa coemergência do corpo e do movimento, sobre as refrações, os cortes, as distorções e as dobras que se encontram implicadas nesse dinamismo das moções pulsionais que denunciam no corpo e no sujeito sua condição de extimidade<sup>1</sup>.

Sigamos com Rocha:

Ao trabalhar atento à simultaneidade/contiguidade sensação-movimento, o corpo desenvolve uma qualidade muito particular de presença (de si) ao próprio movimento. Esta qualidade de atenção permite que o corpo diga de sua própria experimentação. O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento. E quando ele diz de sua experimentação faz isso como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas *produção de corpo que lhe corresponde*. (ROCHA, 2016. P. 62, grifo das autoras).

Interessante o modo como a autora nos apresenta um dançar que não necessita de um corpo criado *a priori* para que possa decorrer como resultado estético. O dançar aqui, ao se fazer no espaço, cria corpo no instante já em que se constitui como dança. Aqui também temos uma construção topológica, mais precisamente uma construção moebiana. Corpo e dança encontram-se em continuidade desdobrada. A causalidade é rompida, um não gera o outro. Teríamos aqui a emergência de um acontecimento?

Se para Rocha a dança seria “aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser” (ROCHA, 2016, p. 31), aventamos, em diálogo com a argumentação apresentada pela autora, que o corpo também é aquele que ainda não se decidiu sobre o que é, compondo com a dança uma zona de indecidibilidade e de indicernibilidade. Interessa-nos, portanto, pensar, junto à autora, não só a (in)definição da dança contemporânea, mas também a do corposujeito, buscando contribuir com as reflexões que se debruçam sobre o trabalho do dançarino pensando esse trabalho como experiência que tangencia um Real, um fora que desestabiliza determinadas estruturas pré-estabelecidas que parecem articuladas a noção de treinamento pensada como preparação do corpo para executar determinados movimentos. A importância dessa desestabilização de estruturas se vê quando, tal como salienta Launay, a *práxis* do dançarino acaba por se

<sup>1</sup> Tal como sinaliza Lima “sobre a noção psicanalítica de extimidade, cabe ressaltar que ela se constrói sobre a noção de intimidade. Tal como sinaliza Miller, o extimo é precisamente o mais íntimo e acaba por indicar, portanto, que o mais íntimo nos é como um objeto estranho” (2012, p. 51).

transformar numa espécie de ritual não interrogado.

Nessa perspectiva, operar com uma espacialidade topológica implica que tenhamos que nos haver com essa opacidade do corpo, com isso que *Unheimlich*, nos convoca como corpo estrangeiro, nos convoca como uma estrangeiridade íntima que acaba por embaçar as referências com as quais antes nos localizávamos e nos situávamos. Estamos aqui falando de uma desestabilização de fronteiras de modos de ordenação, do caminho feito pela via da errância, às margens do discurso dominante, pela quebra da lógica daquilo que se espera como horizonte de possibilidades.

Pensem, portanto, no trabalho do dançarino como trabalho de um criador-intérprete, que, ao tomar o próprio corpo como território de investigação desterritorializa, durante o seu processo, uma noção de corpo, de dança e de si, mobilizando um modo de operar com o corpo que se dá através de seus devires, daquilo que lhe atravessa fazendo passagem, tomando-o, tal como sinaliza Rocha, “pura profusão de reentrâncias, dobras e furinhos feitos para fazer passar” (ROCHA, 2016, p. 63), tal como uma figura em abismo.

Desse modo, o que se desarma é esse imaginário de corposujeito habilitado, firme, forte, erguido, autodeterminado, domesticado e controlado como pré-requisito para o dançar. Nesse sentido, a dança que temos como horizonte está (in)definida, fora da moldura, do engessamento e da estrutura que universaliza a dança pré-determinando uma ideia de corpo em movimento. Ou seja, o que está sendo questionado aqui são corporalidades já legitimadas da dança que operam dentro de um padrão que mecaniza o movimento do corpo, que automatiza as percepções de si e a relação com o mundo (exterior ao seu invólucro).

Desejamos, entretanto, nos ater um pouco sobre essa questão da autoria quando afirmamos que o artista da dança se torna “autor de seu próprio movimento”, haja vista que tal afirmação pode nos levar a uma defesa de certa posição ativa do dançarino sobre seu corpo em movimento. A defesa da autoria, vinculada muitas vezes à autonomia criativa, quando entendida somente a partir da atividade, da capacidade de ação ou ainda de autogestão, pode carregar em seu bojo o risco de reduzirmos a dança a um produto a ser criado a partir do controle e do domínio do corpo.

## **UMA POLÍTICA DE EMANCIPAÇÃO DA IDEIA DE “SI MESMO”**

Tal questão implica que nos atenhamos à ideia de autoria que se coloca em trabalho quando problematizamos o artista da dança como autor de seu próprio movimento. O que pretendemos investigar é o modo como a noção de autonomia – aqui circunscrita como a autonomia criativa do dançarino – pode, muitas vezes, se sustentar, tal como salienta Vladimir Safatle, articulada à ideia de autopertencimento e autolegislação. Nesse aspecto, a autonomia estaria articulada a um sujeito pensado como governante de “si mesmo”, realizando-se na medida em que o sujeito tomasse as rédeas de seu próprio destino, como

autônomo de suas escolhas, de suas moções, de suas paixões...

Vladimir Safatle, em *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*, lançara um olhar crítico sobre essa noção de autonomia vinculada a um domínio de si questionando o modo “como naturalizamos, de forma tão imediata, a ideia de que nossa liberdade se traduz em experiências de autolegislação, de autogoverno, de autogestão” (SAFATLE, 2020, p. 11). Sabemos que a pretensão do Eu é a de domínio de si, mas também de autodefesa, protegendo-se daquilo que possa colocar fim à sua soberania e, principalmente a seu controle e a seus modos de corpo-reificação. No entanto, sabemos que esta soberania às vezes fracassa, desliza, pois há algo do corpo, da ordem do devir, que coloca em xeque esse controle. Aventa-se, nos estudos de Safatle, uma noção de autonomia que não exclua a prática da alteridade, que não exclua, portanto, a heteronomia. Diante do devir, da alteridade de si que não se governa, move um outro, *unheimliche* que nos constitui.

É sabido pela teoria psicanalítica que o eu não é senhor da própria casa. Existe um “outro” que habita fora dessa prisão domiciliar/familiar, um “outro” que age numa outra agência, nos limites do Eu, um “outro” infamiliar. Propomos aqui que este “outro” seja pensado a partir das investigações de Freud sobre o *Unheimliche*.

Sabemos do *Unheimliche* que ele se revela como experiência disruptiva em que “algo íntimo” que nos leva a nos mover fala um Outro, uma alteridade que nos estranha e descentra de nós mesmos.

Pensemos numa ideia de autonomia em que a heteronomia não esteja excluída dela, mas a constitua, tal fato implica pensar numa noção de autonomia que não seja coincidente com uma autogestão ou ainda como uma autolegislação, mas que abarque a alteridade, o infamiliar, o *unheimlich*, inassimilável de modo algum por mim. Imaginemos com Safatle num exercício de autonomia em que o lugar de legislador se encontra desocupado, em que o centro do poder permaneça vazio - sem controle, ordem ou agência.

Sabemos, com Freud, que o eu não é senhor em sua própria casa e que, em certa medida, esse centro que se quer ordenador de si também porta um centro vazio, também porta uma trama inassimilável em que a falta de sentido joga sua partida. Pensemos nesse “outro” estranho/*ertranho* agindo então como devir irrepresentável, inominável, desconhecido, que atravessa a experiência do sujeito desalojando-o da ideia de “si mesmo” como centro ordenador e autônomo de suas escolhas. Nestas condições, quem cria a dança? Essa autonomia dada ao dançarino em criar a “própria” dança não abriria brechas para pensarmos se essa autoria não estaria mesmo transformada?

Sabemos, com Ana Costa, que essa ideia de autoria porta uma ambiguidade entre “ser sujeito numa atividade” e o lugar determinado pela cultura da qual o sujeito provém (1998, p. 11). Segundo a autora, “temos por um lado o tempo – passagem, mudança, diferença de lugares, de contextos, a aparente atividade – e por outro, o determinismo de uma repetição – a aparente passividade” (1998, p. 11), sinalizando que há uma espécie de

autoria na passividade.

Se pensarmos, em diálogo com Costa, na perda da ilusão da autonomia e auto-determinação do eu, encontramos uma espécie de “saber operativo” que, tal como a autora pontua, é diferente de outros saberes, “no sentido de que a atividade produzida ‘sabe’ mais que eu” (1998, p. 12), que equivale a algo no corpo que se precipita no tempo da prática.

Em contraposição, não podemos deixar de lado também o lugar determinado pela cultura, que coloca o sujeito em uma “aparente passividade” (COSTA, 1998, p. 11) uma vez que, o sujeito é subordinado à cultura antes mesmo do seu nascimento, que nos leva a questionar essa pretensa “autonomia” do sujeito uma vez que este já se encontra num recorte pré-estabelecido pela rede significante da cultura que o acolhe. Diante desse “ser ativo” e “ser passivo”, o que podemos dizer dessa autonomia? Esta ambiguidade (atividade/passividade), que determina as diretrizes do corpo em movimento, não colocaria em xeque a autonomia do artista que cria a própria dança? Seria essa dança mesmo própria?

Tomemos o corpo como território investigativo do criador-intérprete, em que a própria noção de si como centro ordenador e senhor das percepções é desestabilizada de modo a problematizar essa relação entre sujeito e modos de percepção de si e de criação de mundos nos processos de criação em dança. Nossa discussão incide em inaugurar no corpo processual territórios desconhecidos a partir do encontro com a própria opacidade do corpo, íntima porque estranha, estrangeira, infamiliar, *unheimlich*. Nesse sentido, a investigação de dança, ao se ancorar no desconhecido de cada corposujeito, nos direciona a pensar nos modos de fazer dança tomando o corpo como espaço de criação que territorializa/desterritorializa constantemente uma noção de corpo, de dança e de si.

Sabemos que, ao problematizar a noção de “si mesmo” que se coloca em operação nessa perspectiva de trabalho sobre si, o que se percebe é que essa “linguagem de “si”” acaba se revelando estrangeira exatamente por ser extremamente íntima e singular. Não obstante, a noção de intimidade aqui não se trata de uma abordagem individualizada, nem tampouco individualizante, mas de uma noção de íntimo que desarticula qualquer ideia fixa de “si mesmo”. Trata-se, portanto, “de um fora interior ao Homem, que lhe é estranho/entranho” (LIMA, 2012, p. 35). Nesse sentido o “outro” do corpo se torna espaço de opacidade que acaba por revelar-se na noção mesma de *extimidade*<sup>2</sup> como aquilo que, exatamente por ser nuclear e mais íntimo, é tomado como um fora.

Tatiana Salem Levy, o se ao se debruçar sobre a “experiência do fora”, tomará como ponto de partida alguns apontamentos de Maurice Blanchot acerca da experiência literária. Tomaremos alguns pontos de seu percurso por acreditarmos que ele nos viabilizará operar com a noção de fora – que Blanchot dirá ser um fora interior ao homem, proximidade do extremo –articulando-a à noção de opacidade do corpo e de si mesmo no âmbito da

<sup>2</sup> “A *extimidade*, segundo Lacan, funde exterioridade e interioridade, o que está fora e o que o sujeito não reconhece como o seu mais íntimo.” Cf. LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2012, p. 25.

criação artística. Essa articulação tem como horizonte a problematização, como vimos, da noção de autonomia como algo que não exclui a heteronomia, ou ainda “a alteridade como prática de si” (LAUNAY, 2010, p. 100), fato que, no tocante ao trabalho de criação em dança acaba por perscrutar outras possibilidades perceptivas do sujeito nos fazendo indagar sobre nossas grades de percepção:

A pobreza semântica inerente à nossa cultura para qualificar gestos, a ordem do discurso e a forma do saber pedagógico que organizam o movimento corporal, apenas contribuem para reduzir o trabalho de alteridade como prática de si. [...] Assim, esse debate remete às capacidades de nosso olhar, às nossas grades de percepção. Elas próprias trabalhadas pela nossa língua e informadas pelos nossos hábitos, com a nossa ideologia de corpo, do outro e de si (LAUNAY, 2010, p. 100).

Pensemos nessas grades, em suas gradações, no que ela faz ver, no que ela invisibiliza, no que ela permite e no que ela exclui.

Voltemos a Tatiana Salem Levy em sua afirmação de que, para Blanchot, a palavra literária se define não como representativa de uma realidade, mas como “fundadora de sua própria realidade” (LEVY, 2011, p. 19), uma realidade obscura e desconhecida. O que faz com que a palavra literária, diferente da palavra usual e cotidiana que é usada para nomear e representar coisas tenha, na visão da autora, um uso singular que não é o de ferramenta para interpretar, apreender ou entender a realidade, mas sim o de ser fundadora de seu próprio universo. A palavra literária é palavra que age e que, como experiência crua, faz mover no corpo inquietudes. Para Levy ela é palavra que, no lugar de representar o mundo, apresenta “o outro de todos os mundos” (LEVY, 2011, p. 20). Ela cria realidades no lugar de representa-las. Realidades “paralelas” ao mundo no qual já nos encontramos inseridos: “O outro de todos os mundos”, dirá a escritora, “é sempre distinto do mundo” (LEVY, 2011). Outro dos mundos que marca um fora, um outro mundo estrangeiro desse que se costuma perceber. Um outro mundo que poderíamos dizer, com Blanchot, que é singularidade do extremo.

De acordo com Levy, quando se fala da relação com o fora fala-se precisamente de uma relação com este mundo, mas trata-se de uma relação desdobrada assim como esse mundo encontra-se “desdobrado em sua outra versão” (LEVY, 2011, p. 26). É como se a realidade em que vivêssemos tivesse desdobramentos, desabamentos, outras possibilidades de ser e, nessas outras possibilidades, nisso que se desdobra e desprende, o mundo poderia ser contado em outras versões.

Segundo Levy, a experiência literária:

[...] não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo, ela é o fora, esse não lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior -, nem a um tempo, nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel, nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. (LEVY, 2011,

O “fora” não é uma referência espacial (imaginária), nem tampouco simbólica, mas fundadora de uma outra via de percepção e de relação ainda não ordenada por uma estrutura, uma agência ou uma gramática. O fora é uma constituição que não se fixa, que não se determina porque sua natureza resta sempre incognoscível, irrepresentável e inapreensível.

Quando Levy se debruça sobre a “experiência do fora” em Foucault, ela se depara com o “ser linguagem”, que despossui a linguagem do sujeito e a faz agir em anonimato, sem o sujeito que a fala, sem ser instrumento de fala. Uma linguagem que fala por si própria (LEVY, 2011). Segundo a autora, é a linguagem que age e não o eu, referindo-se àquilo que age no sentido impessoal. É esse “ser” da linguagem que escreve sem a vigilância de seu autor. É essa experiência crua que atravessa o processo criativo do artista, cuja autoria resta sempre desconhecida, impessoal, infamiliar e em certa medida, “fora” de si. É esse “ser” da linguagem que escreve sem o apoio imaginário que nos levaria a reorientar a questão da autoria e com ela a de autonomia articulada à delimitação de um domínio.

O artista da dança, atravessado pela experiência do fora, não se mobilizaria em seus saberes consumados, nos modos tradicionais de fazer dança e em todas as outras estruturas em que fala o “eu” soberano, uma vez que sua prática criativa, articulada à ideia de autonomia que não exclui a heteronomia, ou ainda a alteridade como prática de si, desmilitariza o “eu” a partir de uma despersonalização da ideia de “si mesmo”.

Tatiana Salem Levy destaca que a experiência do fora, “essa presença do ausente é, segundo Blanchot, o imediato” (LEVY, 2011, p.30) nos lembrando que “o imediato é, portanto, a presença na qual não se pode estar presente” (LEVY, 2011, p.31) porque corresponde a um tipo de atravessamento da ordem do desconhecido, que não se fixa, mas age como passagem, é nômade.

A experiência do fora é acontecimento, que age no sujeito ao mesmo tempo que o desampara, como o *instante-já* de Clarice Lispector “que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (1973, p. 1). Para Lispector, “cada coisa tem um instante que ela é”.

Desse modo, o trabalho do artista da dança sobre si demandaria um trabalho sobre essa opacidade, esse ponto de real que, fazendo furo, resiste aos processos de universalização de um saber sobre o sujeito bem como sobre o corpo em movimento. Interessa-nos pensar, portanto, nos modos de criar a “própria” dança partindo da investigação do corpo como espaço de potência de um vir a ser, em que a matéria humana a ser buscada, como pontua Thereza Rocha, “nascerá da experiência do bailarino (e da bailarina, sempre) de um devir-outro de si, daquilo que ele/ela não se sabe capaz, daquilo que ele/ela não sabe de si” (ROCHA, 2016, p. 105).

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella de. **Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?** In: Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, IV., Campinas. Anais IV Reunião Científica Abrace, Campinas: ABRACE, 2007, p. 1-4.

COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo:** interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1998.

FREUD, Sigmund. (1919) **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. (1917) **Uma dificuldade no caminho da psicanálise.** In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.

GROTOWSKI, Jerzy. **Exercícios.** In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007 [1969], p. 163-180.

LAUNAY, Isabelle. “O dom do gesto” In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança:** performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Carla Andrea Silva. **Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Tese (Doutorado).

LISPECTOR, Clarisse. **Água Viva.** Edição integral Copyright, 1973.

NUNES, Sandra Meyer. **O Criador-intérprete na Dança Contemporânea.** Revista Nupeart/ Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, set. 2002.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **Maneiras de transformar mundos:** Lacan, política e emancipação. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

# CAPÍTULO 2

## CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

*Data de aceite: 21/09/2021*

### **Maria de Lurdes Barros da Paixão**

Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação (LINC/CNPQ/UFRN). Professora Associada do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA

**RESUMO:** “Corpos Fuás” é um trabalho artístico oriundo das pesquisas sobre o corpo negro na cena contemporânea. O objetivo central do presente trabalho é apresentar as representações do corpo negro na sociedade contemporânea, destacando as personagens femininas em diferentes campos artísticos e o enfrentamento dos corpos femininos no combate ao racismo em contexto sócio-cultural distinto. O poético, o político, o risível, o irônico e o paródico se entrecruzam nas cenas coreográficas para friccionar e tensionar a realidade social, cultural e política das personagens nas cenas performadas. O referencial teórico metodológico adotado tem como base os estudos cartográficos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpos fuás. Poéticos. Paródicos. Risíveis. Irônicos.

**BODIES FUÁS: BLACK POETIC OF TRANSGRESSION, LAUGHTER, IRONIC AND PARODIC IN THE CONTEMPORARY DANCE SCENE**

**ABSTRACT:** “Fuás Bodies” is an artistic work

originated from researches about the black body in the contemporary scene. The central objective of this work is to present the representations of the black body in contemporary society, highlighting the female characters in different artistic fields and the confrontation of female bodies in the fight against racism in a distinct socio-cultural context. The poetic, the political, the laughable, the ironic and the parodic intersect in the choreographic scenes to rub and tense the social, cultural and political reality of the characters in the performed scenes. The theoretical and methodological referential is structured based on cartographic studies.

**KEYWORDS:** Fuas bodies. Poetic. Parodic. Risible. Ironic.

### **11 “CORPOS FUÁS”: QUESTÕES INTRODUTÓRIAS**

De acordo com o dicionário Houaiss online (2021) de língua portuguesa, fuá significa briga, intriga, fuxico, conflito, cavalo manhoso e assustado. Assim, o título deste artigo possui um caráter provocativo, visando desafiar o pensar acerca do que poderia ser chamado de “Corpos Fuás” na cena de dança.

Desde criança ouvia minha saudosa mãe pronunciar a palavra fuá, para ela são as coisas fora do lugar e bagunçadas, mas também tem a ver com pessoas que gostam de fuxico e de intriga. Em casa, a palavra fuá servia para designar o estado de desalinho e assanhado dos cabelos. Ainda hoje, posso ouvir a voz

da minha mãe dizendo: “vai pentear esse cabelo que está parecendo um fuá”. Nessa perspectiva, é uma palavra que transita entre a memória ancestral e afetiva dos cabelos desgrenhados na infância e as reflexões acadêmicas como pesquisadora e docente das danças afroreferenciadas.

“Corpos Fuás” é uma criação coreográfica que aborda o racismo imputado ao povo negro em diferentes contextos sociais, políticos e culturais. Trata-se de um trabalho sobre o corpo negro feminino, performando em cenários e práticas sociais discriminatórias de raça e gênero. A obra coloca em cena a violência, a humilhação, a subalternização e as investidas frequentes de invisibilização dos corpos negros de homens e mulheres em diferentes setores das sociedades que ainda conservam vieses colonialistas, como é o caso da brasileira. De acordo com Rufino (2016), o corpo é, em primeira instância, o lugar das ações colonizadoras, mas também é o lugar da transformação e de mudanças capazes de transgredir a cultura corporal colonizada rumo a contextos decoloniais.

Nessa direção, o corpo de uma mulher negra, eleita Miss Brasil no ano de 2017, é alvo de discursos de ódio nas mídias sociais por homens e mulheres brancos inconformados pela eleição de uma mulher negra como a mais bela do Brasil. No filme “Hidden Figures”, três mulheres negras afro-americanas sofrem em seus corpos o preconceito racial e de gênero na NASA<sup>1</sup>

Inicialmente é importante destacar que o filme “Hidden Figures”, caso fosse traduzido no Brasil ao pé da letra, seria “Figuras Escondidas”, mas foi traduzido por “Estrelas Além do Tempo”. Convém citar a pertinente crítica de Liliana Rocha sobre essa tradução para o português e faz a seguinte pergunta: “Por que no Brasil “Hidden Figures” foi traduzido como estrelas além do tempo? Para Rocha (2017), não se trata de apreciar ou não o título traduzido. Para ela “Figuras Escondidas” possui conotação transgressora e ideológica, portanto traduzir o filme no Brasil para “Estrelas Além do Tempo” mascara as discussões sobre o racismo, bem como revela a dificuldade objetiva dos brasileiros em enfrentar o racismo e as contradições que lhes são inerentes.

[...] Está claro que Figuras Escondidas tem um viés mais provocativo e ideológico enquanto “Estrelas Além do Tempo” tem um viés mais romanceado. Assim, a mudança na tradução para o português expressa a dificuldade do brasileiro na discussão transparente do racismo no país (ROCHA, 2017, p.2).

## 2 | NA INTERSECCIONALIDADE DOS “CORPOS FUÁS”

O filme intitulado “Hidden Figures” (2016) traduzido para o Brasil como “Estrelas além do tempo”, se baseia na história de vida de três mulheres afro-americanas. As personagens são representadas pelas atrizes Taraji P. Henson, Octavia Spencer e Janelle Monáe. As três mulheres negras são as matemáticas, Katherine Johnson (1918-2020),

<sup>1</sup> NASA significa: The National Aeronautics and Space Administration.

Dorothy Vaughan (1910-2008) e Mary Jackson (1921-2005), cuja tríade é responsável pelo lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no referido filme. Essas três mulheres, assim como a Miss Brasil, Monalysa Alcântara, enfrentam ao mesmo tempo o preconceito racial e de gênero. Embora os fatos encenados no filme tenham ocorrido no século XX nos Estados Unidos da América e a eleição da Miss Brasil tenha sido no século XXI, no Brasil, a temporalidade e os espaços geográficos e culturais distintos só demonstram que todos os corpos negros vivenciaram e ainda vivenciam, em diferentes contextos sócio-culturais, toda ordem de violência social, moral e simbólica. “[...] É no território corporal, na fisicalidade do ser ou nas subjetividades que operam essas consequências. Desvio existencial, descridibilização dos modos de saber e nas mais variadas formas de subordinação dos corpos” (RUFINO, 2016, p. 57).

Os corpos que dançam em corpos fuás são corpos em cena, performando conflitos do ser e do existir, enquanto corpos femininos e negros. Corpos discriminados e problematizados na interseccionalidade. “Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação” (CRENSHAW, 2002, p.176).

Os corpos das personagens do filme “Hidden Figures” e da Miss Brasil suscitam a construção de ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial com a utilização de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações racistas/colonizadoras.

Nessa perspectiva, “Corpos Fuás” é organizado cenicamente a partir da linguagem do cinema, ou seja, as cenas performadas são nominadas de «takes» abaixo relacionadas:

**Take 1-** denominado do “Fruto ao Macaco”, os dançarinos estão em cena com camisetas brancas e com “Maçãs do Amor”<sup>2</sup> nas suas bocas. As maçãs em contato com a saliva dos bailarinos fazem escorrer sobre as camisas brancas um líquido vermelho e viscoso resultado do açúcar e do corante usado para caramelizar as maçãs. Essa cena está associada à projeção de um vídeo, que é exibido ao fundo do palco, mostrando imagens do “Homo neanderthalensis” ou “Homem de Neandertal”. A cena se desenrola com as maçãs caindo da boca dos bailarinos e, neste momento, a fórmula da gravidade de Newton é projetada na tela, a cena prossegue com os dançarinos gesticulando e emitindo sons como se fossem macacos, em alusão à ideia errônea de que o pai da teoria da evolução, o cientista Charles Darwin (1809-1882) teria dito que o homem descende do macaco. Na verdade, o que Darwin disse é que o homem e o macaco descendiam de um ancestral comum que não era homem nem macaco.

Assim, no **Take1** o objetivo é provocar reações risíveis, irônicas e paródicas, visando deslocar e promover rupturas no comportamento racista e sub-reptício quando

---

<sup>2</sup> “Maçãs do Amor” são maçãs caramelizadas com açúcar e corante vermelho normalmente vendidas em festas populares, em parques temáticos ou mesmo nas ruas das cidades (nota da autora).

se estabelece uma associação, um vínculo entre homens negros e mulheres negras com o macaco. Neste viés, as imagens visam também a ressignificação em outros contextos interpretativos e discursivos. Para Alvarce (2009), a paródia, a ironia e o riso são formas críticas e transgressoras dos diferentes discursos.

A opção de levar para cenas questões afeitas aos corpos femininos negros, se deve em parte pela identificação da autora deste artigo com as questões de raça e de gênero, bem como na condição de artista e pesquisadora das matrizes estéticas e conceituais afrorreferenciadas na dança e na cultura brasileira contemporânea. Ademais por compreender que o racismo atinge mulheres e homens de forma diferenciada.

[...]. Considerando que a discriminação racial é frequentemente marcada pelo gênero, pois as mulheres podem as vezes vivenciar discriminações e outros abusos dos direitos humanos de uma maneira diferente dos homens, o imperativo de incorporação do gênero põe em destaque as formas pelas quais homens e mulheres são diferentemente afetados pela discriminação racial e por outras intolerâncias correlatas. Portanto, a incorporação do gênero, no contexto da análise do racismo, não apenas traz à tona a discriminação racial contra as mulheres, mas também permite um entendimento mais profundo das formas específicas pelas quais o gênero configura a discriminação também enfrentada pelos homens. (CRENSHAW, 2002, p.173).



Figura 1: O asfalto. Asphalt Wallpapers 38256.

Disponível em: <https://hdwallsource.com/asphalt-wallpapers-38256.html>. Acesso em 01. 07. 21.

**Take 2-** Cena intitulada do “Piche ao Asfalto” Esta cena apresenta uma projeção de imagem de uma estrada de asfalto em referência aos homens negros e mulheres negras

brasileiros/as que vivem à margem da sociedade, ou seja, seres humanos desprovidos de condições mínimas no âmbito cultural, social, educacional, de saúde e de garantias para o exercício pleno de sua cidadania. Por analogia, é possível dizer que seus corpos não foram protegidos pelo estado brasileiro e assim permanecem no asfalto ou saindo deste, quase sempre corpos em queda ou em situação de morte simbólica ou física. Corpos literalmente ladeira abaixo, corpos negros devolvidos ao asfalto. Contudo, os corpos negros saem do asfalto se levantam e desfilam nas passarelas da vida e dos concursos de beleza. Assim o fez a Miss Brasil do estado do Piauí, Monalysa Alcântara, eleita no ano de 2017 como a mais bela do Brasil.



Figura 2. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Mariana Ribeiro Pinto Brimdjam, interage com a imagem da Miss Monalysa Alcântara, que se encontra projetada, ao fundo.

Fonte: Wallacy Medeiros.

### **Canção Das Misses<sup>3</sup>**

Os Estados Brasileiros se apresentam  
Nesta festa de alegria e esplendor  
Jovens misses seus Estados representam  
Seus costumes, seus encantos, seu valor

<sup>3</sup> In: Letras. Versão simplificada da letra Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ellen-de-lima/707612/>. Acesso em: 9.jul.2021.

Em desfile, nossa terra, nossa gente  
Pela glória do auriverde em céu de anil  
Sempre unidos  
Leste, Oeste, Norte, Sul  
Na beleza das mulheres do Brasil.

A dançarina em “Corpos Fuás” dialoga com as imagens de Monalysa Alcântara e performatiza a personagem da Miss Brasil, reproduzindo os gestos, o vestuário e todos os trejeitos de Monalysa Alcântara. A imagem do asfalto é projetada ao fundo do palco, local de onde parte a ação performática da dançarina. O fundo musical é composto pela canção “Canção das Misses” criada na década de 1960 pelo compositor Lourival Faissal e consagrada na voz da cantora baiana Ellen de Lima.

Necessário se faz destacar que os desfiles de Miss Brasil são realizados desde 1954 e este ano até a presente data, somente três mulheres negras foram eleitas Misses Brasil. Deise Nunes eleita em 1986, isto é, trinta e quatro anos depois do primeiro concurso realizado em 1954. Raissa Santana foi eleita em 2016, ou seja, trinta anos após a eleição de Deise Nunes e Monalysa Alcântara eleita um ano após a sua antecessora Raissa Santana.

Os dados apresentados demonstram que o Racismo no Brasil existe, não é invenção, nem “mimi” ou coisas do gênero presentes nos discursos negacionistas dos problemas raciais e de gênero no Brasil. Deste modo, a ausência de mulheres negras nos concursos de miss, desde a sua criação, é reflexo de uma sociedade pautada no modelo de beleza eurocêntrico. “Os concursos de beleza são exemplos de como o “belo” tem suas origens nos padrões eurocêntricos e de como a beleza é algo socialmente construído” (VIEIRA, 2019, p.2).

Nessa direção, a visão eurocêntrica corrobora os discursos de ódio nas mídias sociais utilizados por homens e mulheres brancos, inconformados pelo fato de uma mulher negra ter sido eleita miss Brasil, ainda que ela seja a quarta miss negra eleita num período de sessenta e três anos de realização dos concursos de Miss Brasil. Igualmente é imprescindível pontuar que esses comportamentos além de racistas são, sobretudo, formas de se imputar ao corpo da mulher negra um status subalterno, inferior, de desejo de morte e invisibilidade do corpo negro e feminino. Convém destacar, as frases ofensivas e discriminatórias dirigidas à Monalysa Alcântara na rede social Facebook: “credo! A miss Piauí tem cara de empregadinha, cara comum, não tem perfil de miss, não era pra tá aí. Sorry”. “Não é exagero, só quero que ela morra antes do MU, pra Ju assumir o posto”. Nesta última frase o internauta se refere ao Miss Universo (MU) e a Ju, iniciais do nome da Miss Rio Grande do Sul, Juliana Muller, segundo lugar no certame.

**Take 3** “Das Ignorâncias” as cenas desta tomada evidenciam imagens do filme “Hidden Figures” referente às discriminações sofridas pela personagem Katherine Johnson, uma matemática brilhante contratada pela NASA e interpretada pela atriz Taraji P. Henson.

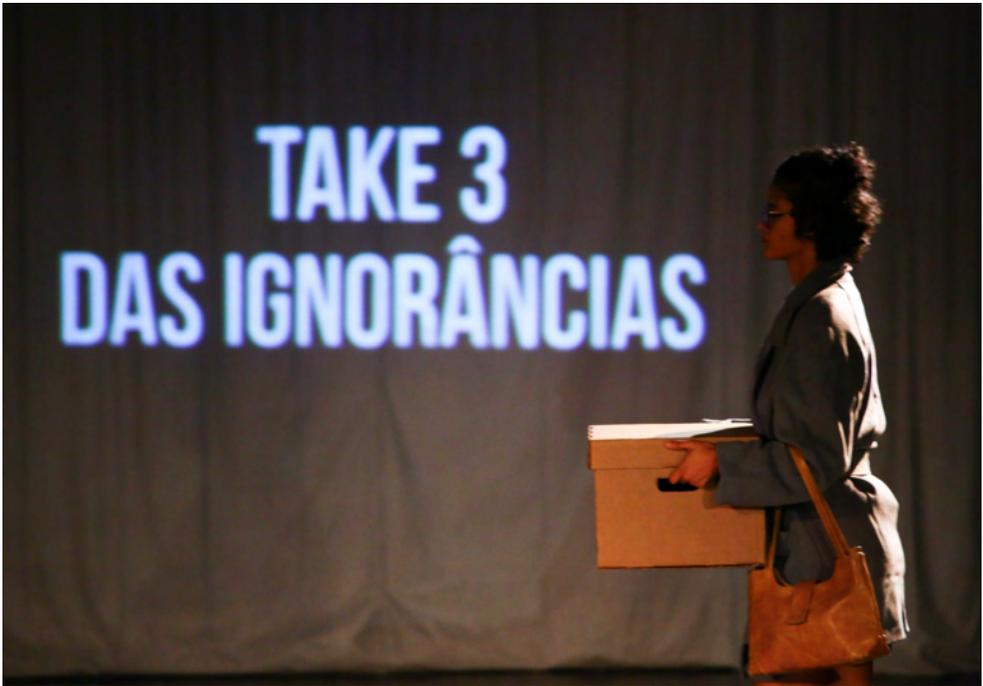


Figura 3. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Ariadna Medeiros, com a caixa de papelão nas mãos.

Fonte: Wallacy Medeiros.

Em vista disso, a primeira cena em “Corpos Fuás” é performada por uma dançarina que se veste de forma semelhante à personagem do filme, bem como transporta em suas mãos objetos semelhantes aos da citada personagem. A paródia é utilizada nesta cena como recurso de releitura e ressignificação estética da linguagem do cinema para a dança. Essas cenas são projetadas no fundo do palco, se conectam e se relacionam com a performance dançada, ou seja, a dançarina dialoga com os movimentos realizados pela personagem de Katherine Johnson. A cena projetada e performada destaca o momento em que Katherine Johnson adentra o escritório da NASA transportando uma caixa de papelão. Ao abrir a porta da sala onde irá trabalhar, se depara com um ambiente repleto de homens brancos. De forma insegura, Katherine entra no recinto e, imediatamente, um homem branco coloca um cesto de lixo sobre a caixa que ela carrega.

Neste sentido, a ação do homem indica um comportamento racista e discriminatório, pois ao colocar o cesto de lixo nas mãos de Katherine, ele acredita que ela, uma mulher negra na NASA, somente poderia ser uma faxineira e, como tal, uma empregada com funções subalternas e de nível inferior aos funcionários da agência espacial americana. Em um ato semelhante ao comportamento de Katherine, a dançarina no palco coloca o cesto de lixo no chão, senta-se à mesa e em seguida se dirige para uma escada, que está ao

lado direito do palco. A cena projetada do filme se transforma e apresenta Katherine nos degraus de uma escada, escrevendo na lousa uma complexa e precisa fórmula matemática do lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no filme.



Figura 4. Foto da Personagem do filme “Hidden Figures” com Katherine Johnson em uma escada desenvolvendo fórmulas matemáticas. Disponível em: <https://replicationindex.com/2017/04/07/hidden-figures-replication-failures-in-the-stereotype-threat-literature/>. Acesso em 1. 07. 21.

A dançarina estabelece um diálogo paródico com a cena da matemática Katherine, pois, ao subir na escada não consegue permanecer por muito tempo em pé e o seu corpo é sempre puxado para baixo, em alusão à dificuldade do povo negro de não apenas conquistar o lugar almejado, mas sobretudo o direito e a garantia de permanecer nos lugares conquistados, sem as ameaças costumazes impostas pelas desigualdades sociais e históricas presentes na sociedade brasileira. Estas desigualdades geralmente colocam homens e mulheres negras nos mais baixos degraus da escalada social.



Figura 5. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Ariadna Medeiros na escada.

Fonte: Wallace Medeiros.

A metodologia de pesquisa utilizada tem como base o método cartográfico em consonância com as ideias de Deleuze Guattari (1995) acerca dos princípios rizomáticos que orientam a construção das cenas coreográficas e sua relação dialógica com os personagens do filme e sua dramaturgia. A dança se constrói a partir de pistas ou mapas que delineiam o percurso e idealização das cenas performadas. Assim, a pista de número, o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo utiliza os quatro gestos de atenção elucidados por Kastrup e Escóssia (2015), o pouso, rastreio, o toque e o reconhecimento atento. O pouso é a observância das características relacionadas às personagens do filme “Hidden Figures” e aos concursos de Miss Brasil. O Rastreio é o mapeamento dos diferentes discursos racistas dirigidos à Miss Brasil Monalysa Alcântara, à personagem Katherine Johnson e às demais personagens negras do filme. O toque é a percepção da interseccionalidade nas relações de gênero e de raça que se apresentam de forma semelhante nas personagens negras e na Miss Brasil. No reconhecimento atento são identificadas as características da Ironia, da paródia e do riso e, posteriormente, são feitas as escolhas apropriadas na utilização dessas figuras de linguagem, tendo em vista a resignificação estética de todo material, gestual, fílmico, discursivo e narrativo na criação de “Corpos Fuás.”

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os corpos das personagens do filme “Hidden Figures” e da Miss Brasil constroem ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial, que se utiliza de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações colonizadoras e racistas.

“Corpos Fuás” é uma tentativa, um caminho de falar sobre coisas sérias e que incomodam a autora deste artigo, mas que também diz respeito ao contexto sócio-histórico brasileiro. Assim, a proposta coreográfica se traduz em provocações, tensões como estratégia para refletir e vislumbrar novos caminhos para homens e mulheres negras no Brasil contemporâneo.

Nessa perspectiva acredita-se que a dança pode contribuir e possibilitar que as pessoas reflitam criticamente a vida em suas diferentes dimensões, em especial a vida e os corpos de centenas e milhares de homens e mulheres negras do Brasil que dia a dia enfrentam dificuldades e preconceitos racial e de gênero.

“Corpos Fuás” é um trabalho estético e poético não romanceado sobre questões raciais e de gênero vivenciadas por mulheres brasileiras e estadunidenses em tempos, espaços geográficos e culturais distintos, porém semelhantes na forma de tratar e lidar com o racismo e as mulheres. Mulheres que ousaram no passado e ainda hoje no presente continuam fazendo fuás, pois ousam transgredir o sistema cultural, social e hegemônico dominante, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos da América.

Assim, os corpos de Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e Monalysa Alcântara são corpos que ousam adentrar onde não são bem-vindos e aceitos, portanto, são corpos insubordinados e nas suas insubordinações, bagunçam, causam intrigas, provocam confusões e rupturas no sistema dominante.

As dançarinas e os dançarinos de “Corpos Fuás” encontram em Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e em Monalysa Alcântara inspiração para traduzir em movimentos o poder transgressor e a ousadia dessas mulheres, todavia convém esclarecer que “Corpos Fuás” não é uma proposta de transcender a realidade das personagens do filme e tão pouco da Miss Brasil Monalysa Alcântara. Isto significa dizer, que “Corpos Fuás” performatiza a imanência, ou seja, o estado de realidade sócio, política, cultural e concreta de mulheres e homens negros que vivenciam toda sorte de discriminação racial e de gênero independente do seu país de origem. Acredita-se que às mulheres e homens negros que provocam fuás transformam vidas, realidades sociais, produzem esperanças e deixam legados para gerações futuras. Vida longa aos “Corpos Fuás”. Viva!

### REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível :<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109119/ISBN9788579830259.pdf?sequence=2> isAllowed=y. Acesso em 02/06/2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos feministas**, p.171-188, Ano10,2002.Disponível:<https://www.scielo.br/fj/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 01/04/2021.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário on line de português**. Disponível: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em 01/04/21.

**Hidden Figures**. Direção Theodore Melfi. Produção: Donna Gigliotti, Peter Chernin, Jenno Topping, Pharell Williams. Produzido por Fox 2000 Chermin Entertainment. (127min). Elenco: Taraji P. Henson, Octavia Spencer, Janelle Monáe, Kevin Kostner, Kirsten Dunst e Jim Parsons. 2016. Distribuído por 20th Century Fox Studios.

KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da. Orgs. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROCHA, Liliane. **Por que no Brasil “Hidden Figures” foi traduzido como “Estrelas Além do Tempo”?** Disponível :<https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/15646/por-que-no-brasil-hidden-figures-foi-traduzido-como-estrelas-alem-do-tempo>. Acesso em 20/11/2017.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diáspórica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

VIEIRA, Alba. Representação e representatividade da Mulher Negra pela mídia no Brasil. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros (NEIAB-UEM)**, Paraná v.03, n.01, 1-18, 2019.

# CAPÍTULO 3

## “MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 10/07/2021

**Mariana Ribeiro da Silva Tavares**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, MG

<http://lattes.cnpq.br/3823888423284115>

**RESUMO:** Este artigo analisa o mais recente filme da cineasta brasileira Helena Solberg, o documentário *Meu corpo, minha vida*, lançado em 2017 e seu potencial como propulsor do debate sobre o direito das mulheres de tomarem decisões sobre seu próprio corpo e de se posicionarem frente a um tema tabu na sociedade brasileira: o aborto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário; Helena Solberg; Feminismo.

### “MY BODY, MY LIFE” (2017): DOCUMENTARY ABOUT A TABOO SUBJECT IN BRAZILIAN SOCIETY

**ABSTRACT:** This article intend to analyze the latest film by the brazilian filmmaker Helena Solberg, *Meu corpo, minha vida* released in 2017, and the possibilities of being used as a propellant for debate on issues related to women's rights over their bodies and their positioning against a taboo theme in Brazilian society: abortion.

**KEYWORDS:** Documentary; Helena Solberg; Feminism.

## 1 | INTRODUÇÃO

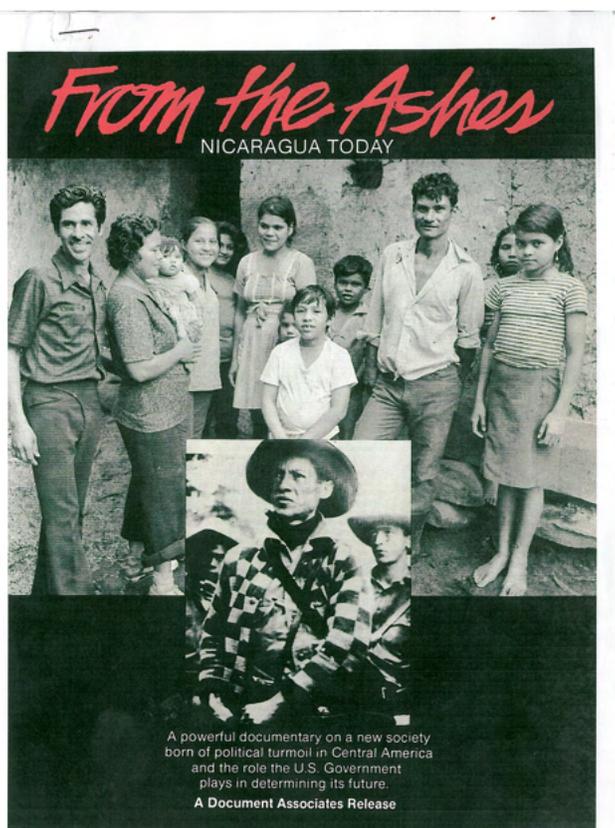
O mais recente documentário da cineasta brasileira Helena Solberg, o filme *Meu corpo, minha vida*, lançado no canal de TV a cabo, Globo News, em 2017, reconstitui, a trajetória de vida da jovem carioca Jandyra Magdalena dos Santos, de 27 anos, moradora de Campo Grande, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. A primeira parte do longa-metragem apresenta a personagem através de imagens de arquivo de família - fotografias e pequenos videos caseiros gravados durante a infância e adolescência de Jandyra. São imagens de memória que apresentam situações sociais vividas pela protagonista em festas de família, celebrações religiosas e também, em sua formatura no ensino médio. Estas cenas são intercaladas aos depoimentos de parentes - mãe e irmã de Jandyra -, de amigos e colegas de trabalho.

As falas rememoram aspectos afetivos da vida da jovem: os primeiros namorados; o vestido de gala preparado com cuidado para a celebração dos quinze anos; a gravidez precoce; o primeiro casamento ainda na adolescência; a frequência aos cultos evangélicos. A montagem do filme não evidencia se presenciamos o presente ou o passado da personagem. Não sabemos em que tempo estamos, o que gera suspense e nos instiga a acompanhar a narrativa.

## 2 | REFERÊNCIAS A OUTROS FILMES DA CINEASTA

Essa articulação da montagem (realizada por Helena Solberg e Idê Lacrete) remete à trabalhos anteriores da cineasta. No premiado documentário realizado com o apoio da emissora pública de televisão estadunidense *PBS*, *Nicarágua Hoje*<sup>1</sup> de 1982, a história dos Chavarrías, família nicaraguense que conduz o filme sobre a reconstrução da Nicarágua após a Revolução Sandinista de 1979 é igualmente apresentada em imagens caseiras: são fotografias de antigos álbuns de família, comentadas por José e Clara Chavarría, pais de uma família de quatro filhos – três mulheres adolescentes e um garoto de nove anos.

Embora os filmes *Nicarágua Hoje* e *Meu corpo, minha vida* abordem temas diferentes, identificamos em ambos, o mesmo procedimento na montagem de apresentar um personagem por meio dos depoimentos de familiares e pessoas próximas que comentam antigas imagens de arquivo caseiras.



Cartaz de *Nicaragua Hoje* (1982).

Fonte: Radiante Filmes.

<sup>1</sup> Filme premiado com um *National Emmy Award for Outstanding Background Analysis of a Current Story* (1983), (excelente análise de um contexto histórico).

Também observamos o uso da mesma articulação na montagem do premiado documentário *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1994). Nele, a trajetória da cantora luso-brasileira Carmen Miranda é narrada por Aurora Miranda, irmã de Carmen; por Mário Cunha, o primeiro namorado; pelo amigo e jornalista Caribé da Rocha; pela amiga Rita Moreno e por outras pessoas que conviveram com a cantora em sua juventude e fase adulta, entre Brasil e Estados Unidos.

Além dos depoimentos, o filme é também conduzido pela voz *off* reflexiva da própria cineasta que não se identifica e, num tom confessional, estabelece uma relação de afeto com a personagem ao mesmo tempo em que comenta os desafios na construção da memória de Carmen Miranda. Mas nesse caso, ao contrário de *Meu corpo, minha vida*, todos os entrevistados se referem ao passado da personagem Carmen Miranda.



Cartaz do filme *Carmen Miranda, Bananas Is My Business* (1994).

Fonte: Radiante Filmes.

### 3 | ARTICULAÇÃO DA MONTAGEM EM *MEU CORPO, MINHA VIDA*: APRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM JANDYRA MAGDALENA DOS SANTOS

Em *Meu corpo, minha vida*, a estratégia da montagem em não evidenciar qual tempo presenciamos no filme – se o passado ou presente da personagem – contribui para o suspense que num crescendo, nos incita a acompanhar a história. Como várias jovens de

classe média em Campo Grande, Jandyra vive os rituais da adolescência marcada pela festa de 15 anos (com direito à valsa, vestido branco talhado para a ocasião, salão de festas etc), pelos namoros e amizades.

Através dos depoimentos não só da família, mas também, do pastor evangélico Gilberto Maia, da Igreja Assembléia de Deus e também do depoimento de uma amiga de Jandyra, percebemos a tensão entre a personagem e o universo que a cerca: sua família, a Igreja, e também, em seu próprio casamento com o primeiro marido – Leandro - com quem se casa aos quinze anos de idade, após o diagnóstico de sua primeira gravidez precoce. A introdução da personagem ocupa cerca de vinte minutos do documentário a ponto de nos perguntarmos: Será um filme sobre a vida de Jandyra? Qual história este filme quer nos contar?

A primeira parte evidencia que o casamento de Jandyra e Leandro não dá certo e que a adolescente não tem outra saída a não ser, voltar a viver na casa de sua mãe, com sua filha, Camille. Durante o período em que ela volta a morar com a mãe, Jandyra engravida novamente de Leandro e tem sua segunda filha, Caroline. Apresenta-se então uma situação delicada – uma adolescente com duas filhas, sem autonomia financeira para morar num espaço próprio e tendo que enfrentar uma tensão cotidiana que se estabelece com a mãe. Embora tenha emprego, a renda de Jandyra é insuficiente para lhe garantir autonomia e poder se distanciar do ambiente familiar que a oprime. Ela tem que lidar com esta tensão e ao mesmo tempo, com os anseios de ter uma vida social como suas amigas e outras adolescentes. Jandyra é uma personagem fragmentada que vive essas tensões no espaço doméstico, ao mesmo tempo em que sofre desamparo, uma total ausência de um interlocutor(a) que possa ouvi-la e com ela dialogar.

Esta parte inicial expõe os conflitos e o isolamento experienciados pela personagem e sua condição de desamparo – social e familiar. A partir desta exposição, a narrativa abre espaço para outras vozes. São médicos, psicólogos, pastores de outras igrejas, ativistas que expõem suas opiniões sobre a gravidez na adolescência e sobre os cultos na Igreja Evangélica. Temos então duas linhas narrativas: uma pessoal, em torno da personagem e outra social, com opiniões de profissionais sobre as circunstâncias que envolvem a gravidez nesta faixa etária e o desamparo que estas jovens vivenciam no Brasil.

## **4 | TERCEIRA PARTE: RECONSTRUÇÃO E DESAPARECIMENTO DA PERSONAGEM**

Na terceira parte a personagem começa a se reconstruir: sua pulsão de vida se manifesta na realização profissional quando ela se destaca em um novo emprego. Entretanto o processo é novamente interrompido por uma terceira gravidez não planejada, desta vez, com um novo namorado.

Ao buscar apoio em casa, verbalizando o desejo em não permanecer grávida, obtém

de sua mãe uma resposta clara, imperativa: “Você vai ficar”. A adolescente sofre desta forma, uma dupla opressão: é oprimida pela mãe no ambiente doméstico e pelos frequentadores e religiosos da Igreja Evangélica. Neste sistema fechado, ela não encontra saída.

Acompanhamos esta opressão e desamparo que se transformam em desesperança no sentido apontado pelo filósofo Kierkegaard, a desesperança como “a doença mortal”, a doença própria da personalidade humana e que a torna incapaz de realizar-se. (ABBAGNANO, 2007, p 242).

Nesta situação de desesperança, ela procura ajuda em outro lugar - uma clínica clandestina em Campo Grande, RJ, que lhe cobra quatro mil e quinhentos reais (valores de 2014) para interromper a gravidez. Para se dirigir à clínica Jandyra entra num carro que a conduz para um condomínio residencial onde funciona a clínica com enfermeiros e um falso-médico. Ela morre durante o procedimento. No dia seguinte, um corpo é encontrado carbonizado dentro de um veículo em Guaratiba, também na zona oeste do Rio. Um mês depois os exames de DNA comprovam: trata-se do corpo de Jandyra.

O caso ganha repercussão na mídia nacional e internacional. Em 2014 Jandyra vira palavra de ordem nas vozes de feministas pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. A equipe do documentário de *Meu corpo, minha vida* busca outras vozes para compreender as implicações do caso: são juizes, delegados, escritores, ativistas, religiosos, pastores, médicos e também duas jovens brancas de classe-média que relatam suas experiências bem-sucedidas com o aborto. Portanto, acompanhamos a discussão por vários pontos de vista: jurídico, religioso, ético, moral, médico e pessoal, na perspectiva das duas jovens.

Nas imagens que apresentam grupos de mulheres ativistas em manifestações nas ruas do Rio de Janeiro, um cartaz destaca: “ricas abortam, pobres morrem”. Em artigo assinado para a Revista Carta Capital, a feminista Joice Berth, acrescenta: “Mulheres pobres morrem, pois não tem recursos para bancar uma das cerca de mil e quinhentas clínicas de aborto seguras e confortáveis que existem clandestinamente em São Paulo. Mulheres pobres são majoritariamente negras.” (BERTH, 2016). E prossegue no mesmo artigo: “Segundo a Organização Mundial da Saúde, a cada dois dias, uma mulher morre no Brasil, vítima de aborto clandestino”. Esses dados são inseridos inclusive, na parte superior do cartaz promocional do documentário. Sem o amparo do Estado e da família, Jandyra entra para essa triste estatística.

**NO BRASIL, A CADA DOIS DIAS, UMA MULHER MORRE,  
VÍTIMA DE ABORTO CLANDESTINO.** ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE

Radiante e Morena e GNT convidam para a estreia de

# MEU CORPO MINHA VIDA

um filme de **Helena Solberg**  
produzido por **David Meyer, Erica Iootty e Mariza Leão**

**ESTREIA DIA 30 DE MARÇO**  
**QUINTA-FEIRA, ÀS 23H30**  
**NO GNT**

*Radiante*  
FILMES

Morena Filmes

ISA

ancine

15  
anos

BRDE

BRASIL  
INSTITUTO  
DE CULTURA  
E PATRIMÔNIO  
HISTÓRICO

gnt

Cartaz do documentário *Meu corpo, minha vida* (2017), com o rosto de Jandyra Magdalena dos Santos em primeiro plano.

A primeira parte do documentário, como dito, apresenta a personagem, sem evidenciar se presenciamos seu presente ou seu passado. Anunciada a tragédia, o retrato é desfeito. Para não restar provas, seu corpo é queimado, carbonizado. Os membros cortados, a arcada dentária retirada etc. Os depoimentos de sua mãe – Ângela dos Santos – e de sua irmã Joice, rememoram com detalhes, essa mutilação *post mortem* sem poupar a audiência de quaisquer informações. O drama é reforçado na montagem, pela exposição das imagens de arquivo de televisão e jornais impressos. O tom grave da trilha sonora reforça a tragédia. A morte é reiterada, reconstruída em detalhes no discurso fílmico.

## 5 | ÚLTIMO ATO

O desfecho de *Meu corpo, minha vida* traz depoimentos que argumentam sobre a necessidade da discriminação do aborto no Brasil para que não sejam mais necessários os procedimentos em clínicas clandestinas. Mas ao construir um discurso reforçando a associação das clínicas clandestinas com a morte, este discurso não poderia colocar em risco a idéia de legalização do aborto? E aqui recorreremos mais uma vez, às colocações da ativista Joice Berth: “(...) legalizar é diferente de discriminar, ou seja, essa segunda medida ainda nem é a mais adequada porque tira a prática da criminalidade mas não garante o direito ao procedimento.” (BERTH, 2016).

Para a antropóloga, ativista e professora da UNB, Débora Diniz que pesquisa o aborto no Brasil há duas décadas e que coordenou a Pesquisa Nacional do Aborto – PNA<sup>2</sup> – em conjunto com os pesquisadores Marcelo Medeiros e Alberto Madeiro, o assunto deveria ser tratado como tema de saúde pública e não criminal no Brasil.

O documentário *Meu corpo, minha vida* reforçou o debate quando foi lançado em 2017, momento em que se presenciava retrocessos na política brasileira, com o crescimento da extrema-direita e da base evangélica na Câmara dos Deputados Federais, contrária à legalização do procedimento.

Hoje (2021) a interrupção da gravidez no Brasil é permitida apenas em três situações: quando há risco de morte da mãe causada pela gravidez; nos casos em que a gravidez é resultante de estupro e em casos de anencefalia fetal. Nessas três situações, permite-se à mulher optar por fazer ou não o procedimento. Quando a mulher decide abortar, deve realizar o procedimento gratuito pelo SUS - Sistema Único de Saúde.

A situação de Jandyra Magdalena dos Santos não encontra amparo legal em nenhuma das três exceções previstas em lei. Nem Jandyra, nem as centenas de mulheres que morrem anualmente no país por tentarem interromper suas gravidezes indesejadas. Nesse cenário dramático, o filme de Helena Solberg pode ser ponto de partida para várias discussões sobre o tema. E como apresenta diferentes pontos de vista – contrários e favor do aborto – torna-se ferramenta importante para o debate.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. (2007). *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

BERTH, J. “Mortes por aborto no Brasil: a legitimação da nossa ignorância. Precisamos falar de aborto.” Carta Capital, 2016. Disponível em : <http://justificando.cartacapital.com.br/2016/09/28/mortes-por-aborto-no-brasil-legitimacao-da-nossa-ignorancia/> Acesso em: 14 out. 2017

---

2 A Pesquisa Nacional do Aborto 2016 foi coordenada por Debora Diniz, Marcelo Medeiros e Alberto Madeiro; realizada pela Anis – Instituto de Bioética e Universidade de Brasília; financiada pelo Fundo Nacional da Saúde/ Ministério da Saúde e Fundo Elas. Os dados foram coletados pelo IBOPE-Inteligência. O estudo foi aprovado para publicação pela revista Ciência & Saúde Coletiva em 2016.

OLIVEIRA, L.G. "Eros e Thanatos: a pulsão de vida no conceito freudiano e o homo consumericus." Revista Labirinto:, São Paulo, nº14. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/935/918>. Acesso em: 4 out. 2017

SOLBERG, H. "Meu corpo, minha vida, o filme: seguiremos cúmplices silenciosos de uma chacina?" Agoraéquesãoelas:, São Paulo, 2017. Disponível em: [blogfolha.uol.com.br](http://blogfolha.uol.com.br). Acesso em: 2 abr. 2017.

Tavares, M. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2014.

\_\_\_\_\_. *Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas*. In: HOLANDA, K. e TEDESCO, M. C. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

# CAPÍTULO 4

## LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN

*Data de aceite:* 21/09/2021

**Judith Leonor Ayala Martínez**

<https://orcid.org/0000-0003-1228-6467>

**RESUMEN:** La ponencia enfoca un tema central en la obra de la escultora peruana Johanna Hamann, el cuerpo como reflexión sobre la condición humana en determinado tiempo-espacio. El análisis destaca la dinámica de la identidad, teniendo como fuente la interacción entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno. Los cuerpos se construyen en torno a significaciones que los relacionan con la sociedad, poniendo de manifiesto la fragilidad y la resistencia del cuerpo, al mismo tiempo, ante las condiciones adversas.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo, identidad, contexto, resistencia.

### THE RESISTANCE OF THE BODY IN THE SCULPTURAL WORK OF JOHANNA HAMANN

**ABSTRACT:** The paper focuses on a central theme in the work of the Peruvian sculptor Johanna Hamann, the body as a reflection on the human condition in a given time-space. The analysis highlights the dynamics of identity, having as its source the interaction between the inside and the outside, the own and the other. Bodies are constructed around meanings that relate them to society, showing the fragility and resistance of the body, at the same time, to adverse conditions.

**KEYWORDS:** Body, identity, context, resistance.

### 1 | INTRODUCCIÓN

La obra de la escultora peruana Johanna Hamann (1954-2017) se construye alrededor del cuerpo, símbolo de la resistencia ante lo impuesto y lo establecido, de enfrentamiento abierto a las amenazas en tiempos de riesgo e incertidumbre. La intensidad que exaltan los cuerpos de sus esculturas remite a una lógica de la urgencia desde la cual se tejen sentidos que participan en una contrucción afectiva de la condición humana de la mujer, enfocada desde diferentes ángulos, la presión de las imágenes culturales que la definen en su contexto, la temporalidad y la fragilidad del cuerpo en el mundo y el reconocimiento de la mujer hacia sí misma desde su instancia corporal. El cuerpo se vuelve expresión de esta lógica de la urgencia que exige cambios, exponiendo los problemas, simbólicamente; se revela como una fuente de significaciones para las cuales es soporte y matriz discursiva. Con este propósito, la escultora va tras las huellas que el pensamiento deja en el cuerpo, para manifestar su percepción de la fragmentación, la deformación o la alteración de la identidad, con efectos severos que dará a conocer a través de las modificaciones corporales, que reducen su complejidad natural y la someten a las exigencias amputadoras de la sociedad. Hay un irrefrenable deseo de saber

y de capturar en rasgos metafóricos las consecuencias del contexto en el ser humano, particularmente de la mujer. La fuerza subversiva de este discurso que nutre la obra de Johanna Hamann se da a conocer a través de una representación figurativa alterada, con rasgos expresionistas y experimentales.

## 2 | IMAGEN EN CONTEXTO

Walter Benjamin se refería en “La obra de arte en la época de la reproducción técnica” (Benjamin, 1989) al sentimiento estético que debe su existencia a su surgimiento en un aquí-ahora, como expresión de la interioridad del artista en la cual se elabora una respuesta a las condiciones externas, sociales y culturales. El encuentro entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno es lo que confiere el carácter único a la obra artística, su profundidad e intensidad, así como su capacidad de llegar a lo esencial. La obra de Johanna Hamann, con sus cuerpos abiertos, incompletos, fragmentados, tiene su origen en una época de muchas tensiones en el Perú, los 80 y los 90, años de violencia y pérdidas, de valores humanos ignorados, con grandes problemas por resolver en un contexto de enfrentamientos y marginación. El ser humano se veía expuesto en un universo que se descomponía pero donde aun no se definía un nuevo horizonte de sentidos y valores. Vivir en el Perú en los 80 y 90 fue, para Johanna Hamann, el punto de partida para una poética del cuerpo que resiste, haciendo puente entre la historia vivida y la reflexión sobre la vida y muerte del cuerpo, como condición inherente (fig.1).



Figura 1. Johanna Hamann: “Cuerpo IV” (Transición), 1997. Resina, fibra de vidrio, hueso, madera de pino oregón, látex y cera de abeja, 300 x 110 x 40 cm.

El arte de Johanna Hamann, con su impulso analítico-metafórico, abordó – siguiendo un enfoque dialógico entre el deseo o voluntad de ser y las imposiciones del contexto - una nueva práctica de representación y significación de la identidad de la mujer, en tiempos adversos con límites visibles, para expresar las consecuencias de la vulnerabilidad, pero sin plantear inseguridad o miedo. Las esculturas son presencias discursivas afirmativas, llenas de ímpetu y fuerza, que optan por una composición vertical orientada dinámicamente hacia arriba. La energía esencial que confiere a los cuerpos resistencia, permanencia y proyecciones hacia nuevas posibilidades, emerge del cuerpo - envoltura intervenido y modificado, básicamente por fracturas y reducciones, dejando a la vista el sufrimiento del cuerpo-carne y la resistencia del cuerpo-esqueleto: son trazas, inscripciones de los efectos que el entorno de su existencia ha dejado en el cuerpo, que exigen respuestas y cambios, con una violencia intrínseca que afecta la percepción del observador y lo encamina tanto hacia la autoreflexión, como ser en el contexto, como hacia el desciframiento del misterio de la vida y de la muerte y de los efectos que este misterio tiene en la percepción de sí mismo del ser humano. En este proceso, la resistencia que los cuerpos exhiben asume un rol subversivo en contra de lo impuesto o establecido, generando al mismo tiempo una semiótica de las huellas (Fontanille, 2008).

### 3 | EL CUERPO DE LA MUJER

Es significativo en este contexto el modo en que la artista abordó el cuerpo femenino, desde la convergencia de lo emocional con lo espiritual en la materialidad de las creaciones. Son figuras – cuerpo (Fontanille, 2008) en las cuales hay que buscar las huellas de un entorno que traza historias. Son cuerpos desnudos, cuerpos sin órganos, en el sentido que Deleuze y Guattari asignaban a este término para diferenciarlo del cuerpo organismo, el cuerpo natural y vital. El cuerpo sin órganos en la obra de Johanna Hamann se vuelve esencial y conceptual, sin perder el poder sensorial de la existencia corporal. Denuncia y expone la existencia de un mundo de pérdidas y fracturaciones del ser, en la intersección entre la cultura en la cual vive inmerso y su condición humana.

El modo de tratar la figuratividad de los cuerpos los transforma en signos complejos, por el carácter relevante de cada una de las modificaciones que sufren para llegar a mostrarse fragmentados e incompletos. Hay una evidente coherencia en el conjunto de la obra cuyo núcleo semántico sería la reducción, inspiradora de resistencias y levantamientos compositivos de la corporeidad / espiritualidad afectada. Para Jacques Fontanille (2014) este enfoque corresponde al principio de inmanencia, asociado a la esencialización y modelización dinámica interna de los objetos semióticos. La transformación del cuerpo como receptáculo de la realidad, sufriendo las consecuencias del modo de internalizarla y expresarla, produce una coagulación del sentido, producto de las huellas, capaz de sustentar un discurso complejo en el cual convergen las supresiones y las adiciones, como

en el caso de cuerpo sin brazos ni cabeza, pero con alas que se despliegan a manera de un árbol (Fig.2). Hay en esta figura – cuerpo el proceso complejo de la reacción ante las amputaciones que la sociedad opera en sus miembros, particularmente en las mujeres: ante las pérdidas, referentes al hacer y pensar de las mujeres, se produce un levantamiento, alas que comienzan a alzarse, que coronan el cuerpo y lo extienden hacia arriba, derecha e izquierda.



Figura 2. Johanna Hamann: “Cuerpo II” (Libertad), 1994-1997. Madera de olivo, 250 x 190 x 90 cm.

Hay, en este mismo espacio conceptual y estético, cuerpos “reventados”, reducidos a una presencia incompleta, abiertos, comenzando con “Barrigas” (1978-1983), una pieza escultórica instalacionista sobre el embarazo, donde el cuerpo, tras el parto, se muestra fragmentado y vacío. Es una lectura particular de la maternidad, de la mujer como fuente de vida y de la interacción ausencia – presencia en el ritmo de la existencia (fig.3).



Figura 3. Johanna Hamann: "Barrigas" (1978-1983).

Seguirán otros cuerpos que expondrán el desgarramiento de la existencia y la fragilidad del ser humano pero al mismo tiempo harán un homenaje al cuerpo como última resistencia obstinada ante la fragilidad y lo transitorio de la vida. Es así como el cuerpo se hace expresión del ímpetu de trascendencia espiritual del ser, dejando atrás su materialidad, su carne, como en "Espinazo" (1985), donde el esqueleto se enfrenta al tiempo y expande su humanidad más allá de su presencia carnal. O en las obras que recogen y exponen las memorias del sufrimiento unido al anhelo de superación, de la enfermedad y la muerte (fig.4), ante las cuales el cuerpo se proyecta desafiante y luchador, superando las pérdidas sufridas.



Figura 4. Johanna Hamann: "Mujer de papel", 1994. Resina, papel craft, y papel periódico, 173 x 40 x 35 cm.

Los referentes icónicos con los cuales se construyen los cuerpos contribuyen con un particular tratamiento de la presencia y la ausencia al surgimiento de una dinámica de la resistencia y del ímpetu de superar las dificultades. La presencia del cuerpo fragmentado o incompleto es imperante, focalizada desde la ausencia de otras partes del cuerpo, hasta la multiplicación de elementos, a veces en la construcción del mismo cuerpo-figura. Hay un "demasiado", que altera la condición natural del cuerpo, que se impone con su dinámica de supresiones y adiciones cuya composición tridimensional, en cuya estructuración participan, aporta ritmos y sentidos en la recepción interpretativa del discurso emergente, donde requiere del reconocimiento de contenidos por parte del observador, participe en la generación de sentido a través de su interpretación. Los referentes con los cuales Johanna Hamann trabajó dejan entrever un proyecto conceptual y sensorial al mismo tiempo, de contextualización y de diálogo con el observador. Es relevante el poder de integrar concepto, afectividad y sensaciones: la escultora, al incorporar signos en base a sus significados, para darles forma en significantes escultóricos, generó en la composición tridimensional la posibilidad de acusar y destruir estereotipos, reemplazados por nuevas lecturas que implican la sensibilidad ante lo particular, lo vivido y lo diferente a la vez que advierten sobre las amenazas a las cuales el ser humano, la mujer en particular, se enfrenta.

Para generar sentido, su escultura dio al cuerpo una estructura narrativa, una discursiva y una expresiva, que interactúan y se sostienen recíprocamente. Los cuerpos cuentan sus historias, desde un discurso de la resistencia, que relaciona la obra de la escultora con otras obras de artistas mujeres que reflexionaron y plasmaron en arte su propia condición. Si profundizamos en este discurso encontraremos no solo huellas y reacciones, sino también rasgos que lo vinculan al imaginario humano y cultural, así como a diferentes contextos, histórico, geográfico, artístico, cultural, social, etc. El universo creado por su obra, su semiosfera (Lotman, 2018), es un espacio artístico, imaginario y metafórico, de investigación y reflexión, un laboratorio cuyo objeto es el ser humano, visto desde adentro, desde sus deseos y temores, sus pérdidas y sus aspiraciones; un laboratorio – escenario que nos pone frente a nuestra propia existencia.

## 4 | CONCLUSIONES

Johanna Hamann, quien formó parte de la generación de escultoras peruanas de los años 80, junto a Sonia Prager, Susana Roselló, Margarita Checa y Martha Cisneros, intervino en la historia del arte peruano con una exploración intensa de la humanidad del ser, enfrentado al tiempo y al espacio, al dolor y a las pérdidas, reducido a su cuerpo pero persistente en el vuelo de su ímpetu vital. La presión del contexto, la inherente vulnerabilidad del cuerpo y su atormentada existencia son objetos de reflexión y creación metafórica que valora más allá del aquí-ahora, la conciencia que la mujer toma de sí misma y la expresa en su visión del cuerpo.

## REFERENCIAS

Benjamin, W.(1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Deleuze G. y F. Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS:

Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Lima. Universidad de Lima,Fondo Editorial.

Lotman, Y.(2018). *La semiosfera*. Lima: Universidad de Lima.

## O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 07/08/2021*

**Adriano Medeiros da Rocha**

Professor da Universidade Federal de Ouro Preto, DEJOR  
Curso de Jornalismo  
Mariana, MG

**RESUMO:** Esta pesquisa apresenta reflexões a respeito da série Maciel, do fotógrafo Miguel Rio Branco, produzida em 1979 e, atualmente, exposta Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, em Minas Gerais. Neste caminho, buscaremos constituir discussão conceitual a respeito da imagem, de sua moldura, bem como da simbologia do corpo e do estranho na arte. Além disso, discorreremos sobre o artista multimídia Miguel Rio Branco, algumas das principais características dos seus trabalhos e registros visuais e também promoveremos uma análise estética detalhada de algumas das fotografias da referida série.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia, Miguel Rio Branco, estranho, corpo, *Maciel*.

### THE PLACE OF THE BODY AND ABANDONMENT IN PHOTOGRAPHS OF MIGUEL RIO BRANCO

**ABSTRACT:** This research presents reflections on the Maciel series, by photographer Miguel Rio Branco, produced in 1979 and currently exhibited at Instituto de Arte Contemporânea

Inhotim, in Minas Gerais. In this way, we will seek to constitute a conceptual discussion about the image, its frame, as well as the symbology of the body and the stranger in art. In addition, we will talk about the multimedia artist Miguel Rio Branco, some of the main characteristics of his works and visual recordings, and we will also promote a detailed aesthetic analysis of some of the photographs in that series.

**KEYWORDS:** Photography, Miguel Rio Branco, stranger, body, Maciel.

### DA IMAGEM AO ESTRANHO: UM MAR CONCEITUAL

Vilém Flusser (1998) conceitua o termo imagem de forma bastante direta e resumida, como superfícies que pretendem representar algo, que, na maioria das vezes, seria encontrado nas relações do espaço e do tempo.

As imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos. Elas substituem eventos por cenas. As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O mundo existe, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. (FLUSSER, 1998, p. 28 e 29).

Na sua opinião, o significado da imagem estaria na superfície e poderia ser captado por um golpe de vista. No entanto, ele mesmo pondera que este método de deciframento

produzirá apenas um significado superficial para a imagem.

Quem quiser aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Este vaguear é chamado scanning. O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, o resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor. (FLUSSER, 1998, p. 28).

Nesta concepção, o ato de vaguear pela superfície estabelece relações temporais entre os traços da imagem. Ele promove um movimento circular, tendendo a voltar para contemplar elementos já vistos, projetando um tempo do eterno retorno sobre a imagem. Assim, essa circularidade promove um tempo de “magia”, no qual, um elemento explica o outro e este explica o primeiro. Tal caráter mágico é visto como essencial por Flusser para a compreensão das mensagens intrínsecas às imagens.

O autor acredita que o gesto fotográfico é uma série de saltos. Nele, o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço tempo. A cada barreira, Flusser explica que este sujeito agente para, a fim de refletir e, depois, decidir para que região do tempo e do espaço irá saltar a partir do ponto em que está.

Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir num mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de imagens. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter uma visão de mundo. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (FLUSSER, 1998, p. 86).

Para dialogar com as escolhas figuradas por Flusser, podemos utilizar o conceito de moldura, trabalhado por Lucy Figueiredo. A autora defende que a moldura seria um tipo de janela que se abre para a imaginação e para o imaginário, ultrapassando os limites das bordas e levando o sujeito visualizador para além do que se encontra emoldurado no quadro. Nesta visão, a moldura ou quadro é constituída por dois elementos: físico e simbólico. Ela permite uma amplificação do discurso, ultrapassando aquilo que está sendo mostrado.

O ato de elaborar conexões dialógicas, citações ou releituras paródicas nos faz refletir sobre o deslocamento que opera este método de manipulação de imagens. De certa maneira, abordar ou transformar o que é familiar em estranho, no sentido de renomear as obras pictóricas é dar a elas um novo significado, atualizando sua identidade por meio da transposição de um sistema de signos em outro. (FIGUEIREDO, 2007, p. 67).

Na opinião de Roland Barthes (1998), um texto – como também são as fotografias – é feito de escrituras múltiplas e pode ser tirado de muitas culturas, entrando em relações mútuas de diálogo. Entretanto, haveria um lugar onde essa multiplicidade é focalizada: o leitor.

Como iremos analisar nas próximas páginas, nas fotografias da série *Maciel*, de Miguel Rio Branco, a maior parte dos seus protagonistas são mulheres negras. Pensando a respeito deste grupo social e de suas relações, o pesquisador Darcy Ribeiro (1995) contextualiza que os negros brasileiros, ainda conscritos em seus guetos, participam e fazem o Brasil participar da civilização de seu tempo, com as deformações de uma cultura espúria.

Seu ser normal era aquela anomalia de uma comunidade cativa, que nem existia para si, nem se regia por uma lei interna do desenvolvimento de suas potencialidades, uma vez que só vivia para outros e era dirigida por vontades e motivações externas, que o queriam degradar moralmente e desgastar fisicamente para usar seus membros homens como bestas de carga e as mulheres como fêmeas animais" (RIBEIRO, 1995, p. 117).

Alguns tipos de degradação e desgastes físicos são retratados de forma aprofundada por Rio Branco na série analisada. Aqui, podemos recorrer a Lucy Figueiredo para uma interpolação com o corpo. A autora argumenta que a virtualidade e a mutação do corpo ganharam espaço na arte contemporânea.

Desse modo, os questionamentos sobre memória, sexualidade, aparência e identidade, extravasam os limites dos discursos íntimos e pessoais e migram da esfera privada para a pública. O que essas narrativas passam a evidenciar é a aparição do "corpo contaminado", que funciona como uma metáfora da ficção e do eu contemporâneo. A hibridização do corpo aponta também para uma miscigenação do próprio eu, que se apresenta igualmente globalizado e permeado por matizes virtuais. (FIGUEIREDO, 2007, p. 76).

Figueiredo chama nossa atenção para o que ela considera um mal-estar presente em grande parte da produção atual. A "estranheza" expressa por algumas imagens relativas ao corpo teria se apresentado como elemento do desconforto causado por essas imagens, dentro do percurso de sua representação, no qual a evidencia estaria no corpo estranhado.

O estranho é visto por Figueiredo como sinônimo de estrangeiro, de esquisito, misterioso, desconhecido. Ela trabalha também reinterpreta o conceitual do "estranho-familiar" dito, anteriormente, por Freud como o ponto convergente entre a angústia e o desejo.

Unheimlich ou estranho, seria tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas veio à luz, que não se deteve de modo represado na esfera dos recalques, causando uma ansiedade, rompendo as bordas, trazendo uma visualidade, indesejada, borrando, enfim, o interno com o externo, o símbolo com o simbólico, o real com o fantasmático. (FIGUEIREDO, 2007, p. 80).

Dessa maneira, aquilo que conhecemos como estranho estaria em um lugar fronteiro e atemporal, tocando o interdito e fazendo emergir o que causa repulsa e mal estar. Figueiredo observa que o termo abjeção seria a degeneração do corpo. Dessa maneira, ela defende que por "abjeto" pode ser entendido também o sangue, a sexualidade, os fluidos corporais, os excrementos, o lixo e todo aquele tipo de dejetos que deve ser excluído.

O estranho indica sempre o que se refere ao Outro, o que é alheio a nós mesmos. Esse estranhamento inquietante toca na borda de manifestações que parecem contraditórias, um embate de forças duais que abarcam, em seu bojo, repulsa e sofrimento, fascínio e prazer. (FIGUEIREDO, 2007, p. 86).

Figueiredo ainda nos lembra que o estranho pode nos fazer confrontar com nós mesmos, nossa multiplicidade e diversidade.

## **MIGUEL RIO BRANCO: O ARTISTA POLI**

Miguel Rio Branco nasceu em 1946, em Las Palmas de Gran Canária, na Espanha. Ele é fotógrafo, pintor, diretor, diretor de fotografia para cinema e artista multimídia. Parte de sua vida morou e trabalhou no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro.

O artista iniciou suas atividades na fotografia com um trabalho de documentação e observação no qual as fotografias eram usadas em colagens que se misturavam a outros elementos de suas telas.

Comecei a misturar as coisas desde a pintura, nos anos sessenta, com as colagens. Depois vieram as fotos e o cinema. Essas questões já estavam em minha cabeça a muito tempo, juntando pedaços. Hoje, posso dizer que estou misturando ainda mais os meios de expressão. (RIO BRANCO in PERSICHETTI, 2008, p. 15)].

Para Simonetta Persichetti (2008), embora Miguel Rio Branco nunca tenha sido fotojornalista oficialmente, seu trabalho sempre esteve voltado para o documental e para registrar o drama cotidiano. Ela acredita que, por ele não querer fotografar o convencional, acabou por libertar-se da estética fotojornalística.

Em seu trabalho nunca existiu a diferença entre arte e fotografia. Uma nunca foi o suporte da outra. Sempre usou a fotografia como meio de expressão, descartando a falácia espalhada por críticos de arte de que a fotografia só é arte quando manipulada. (PERSICHETTI, 2008, p. 9).

Apesar de Miguel Rio Branco continuar tendo extrema afinidade com a pintura, hoje, ele se utiliza da fotografia para chegar aos meios de comunicação de massa. Simonetta Persichetti afirma que ele gosta de se definir como um artista no sentido mais amplo da palavra, um compositor.

Conforme Jean-Pierre Nouhaud (1985), o artista aqui pesquisado acredita que deve ter como base para seus trabalhos apenas um mínimo de conceito e que este último ganhará maior densidade na medida em que a própria obra estiver sendo constituída. Contudo, em catálogo da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, entre dezembro de 2000 e março de 2011, Rio Branco declara que

Existe sempre um conceito por trás do que faço só que nem sempre a montagem se completa. Os conceitos se escondem no subconsciente. Zigzagues que atordoam. Quando o xadrez funciona, o conceito é formado por encaixes, eliminando a importância exagerada que poderia ser dada a certos fatos mais formais. (RIO BRANCO, 2008, s.p.).

Persichetti dialoga com Nouhauud na análise do trabalho de Rio Branco, dizendo que ele não julga, apenas aponta. Suas imagens são construídas a partir de camadas de informação como amor-dor, prazer-dor. Normalmente, ele expõe elementos velados e proibidos do mundo à sua volta. Dessa forma, haveria na obra de Rio Branco uma desocultação de horrores e prazeres, do lado marginal do homem. Entre seus temas recorrentes estão a violência, a dor, a solidão, a transgressão, a corrosão, o tempo, o sexo, a ferida, a vida e a morte. Todos eles dão margens ao registro de estados fronteiros, como, por exemplo: do sagrado e do profano, do corpo e do fragmento.

Com imagens realmente fortes e pertencentes à esfera do enigma e do drama, ele busca tirar o espectador da mera e simples contemplação. “Esse é o seu culto. Um grito explícito. A gaze da mordança jogada no ringue. Palco de luz num permanente duelo entre labirintos e janelas”. (AZEVEDO, in RIO BRANCO, 1996, s.p.).

De acordo com Jean-Pierre Nouhauud, para Rio Branco, suas imagens chave seriam aquelas que ultrapassam o limite descritivo e apresentam algo a mais do que o real e/ou o material que está ali descrito. “Na minha fotografia existe uma parte que é pintura do que muitos gostam, outros acham ruim por não ser fotografia “pura”, por ser “mestiça”. Mas, para mim, isso faz parte de minha identificação”. (RIO BRANCO, 1985, p. 24).

Na obra de Miguel do Rio Branco a cor é vista como essência de linguagem e identidade, uma espécie de segundo foco, que direciona o real. Em suas imagens encontramos a presença forte do vermelho, do negro, da cor saturada da pele. A opção pela fotografia colorida se deu em função da facilidade de manipulação do cromo, possibilitando uma maior maleabilidade do artista. “A cor para mim era e é uma complementação, uma informação a mais que torna a imagem fotográfica mais complexa. E, é claro, a conexão com a pintura”. (RIO BRANCO in PERSICHETTI, 2008, p. 16).

Jean-Pierre Nouhauud declara que Miguel Rio Branco edita suas fotografias pensando em um discurso imagético com poética própria, dispensando reflexões aprofundadas em narrativas com começo, meio e fim. Ao contrário, Rio Branco apresenta uma forte identificação com construções pouco lineares ou literais.

## **SÉRIE MACIEL: NO INHOTIM E PARA O MUNDO**

No Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, Miguel Rio Branco possui várias obras em exposição. Todavia, para esta pesquisa, iremos nos ater à serie *Maciel*, produzida em 1979.

O referido trabalho é constituído por 34 imagens fotográficas realizadas no bairro Maciel, região do Pelourinho, em Salvador. As fotos retratam a prostituição local, seus personagens e histórias de violência do antigo centro social de Salvador - decadente desde a década de 1970. Através do texto exposto pela curadoria, fica evidenciado que, para a constituição deste acervo, em 1979, Miguel Rio Branco teria feito diversas visitas ao lugar e

constituído relações mais aprofundadas com aqueles personagens. O artista teria inclusive resgatado práticas que remontam às origens da fotografia, uma vez que as fotos expostas seriam resultado de permutas ou trocas nas quais ele ganhava o direito de registrar os sujeitos da série e, em contrapartida, dava a eles seus respectivos retratos reproduzidos em monóculos. Nesta pesquisa não iremos discutir a hierarquia ou desigualdade dessa troca, que poderia nos remeter ao período de práticas como o escambo, na “descoberta” das Américas.

Apesar desta troca não muito justa, o texto da curadoria argumenta que, na série, Miguel Rio Branco teria aberto mão do olhar documental para uma posição de maior envolvimento com os indivíduos retratados. Em última instância, haveria uma proposição à *menages-à trois*, uma espécie de junção entre artista, modelo e espectador.

O resultado central é o encontro entre beleza e erotismo na ruína. Cor e luz são usadas como elementos expressivos e excessivos – paredes do prostíbulo cobertas com recortes de revista, a luz invadindo portas e janelas -, os elementos táteis e motores das cenas parecem saltar da imagem plana - as superfícies e linhas imperfeitas da casa, a pele humana marcada, uma cicatriz que parece ter sido feita na própria fotografia. O corpo dos habitantes do Pelourinho é mostrado com crueza e intimidade.<sup>1</sup>

Antes de adentrarmos nas fotografias propriamente ditas, acreditamos também ser importante identificarmos algumas das principais características do cenário no qual as obras estão inseridas em Inhotim.

O Instituto de Arte Contemporânea destinou um amplo espaço em meio à mata para Miguel Rio Branco. Emoldurado por árvores de grande porte, o pavilhão destinado às suas obras tem arquitetura externa constituída por placas horizontais ferro. A grande estrutura fica apoiada em um platô metros acima do nível do caminho de acesso. O afunilamento das paredes de ferro na parte da frente da construção metálica e sua inclinação sugerem a imagem de um grande navio desgastado pelo tempo e comido pela ferrugem.

Interessa-nos ver de perto o sub-solo. Este é o caminho mais usual, sugerido pelas recepcionistas de Inhotim. Além disso, é neste espaço que se encontra a série *Maciel*. O salão é bastante amplo, tanto em sua extensão, como na altura. Em toda a parte superior, encontramos placas verticais de vidros translúcidos que permitem a entrada de luz, mas não a visualização entre a parte interna e externa. Após alguns dias de observação, verificamos que a variação de horário e de quantidade de luz natural que penetra naquele local influencia na visualização das obras, sugerido a elas algumas informações interessantes dentro da perspectiva de trabalho de Miguel Rio Branco.

As paredes altas, com cerca de uns sete a oito metros de altura, são pintadas com uma tonalidade de marrom, talvez para dialogar com a cor de pele e o corpo quase ou totalmente nu da maioria das personagens ali retratados, talvez para demonstrar a força e

<sup>1</sup> Texto disponível na exposição e através do link: [http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/uploads/files/ficha-7\\_obra\\_miguel\\_rio\\_branco.pdf](http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/uploads/files/ficha-7_obra_miguel_rio_branco.pdf)

a intensidade das fotografias ali expostas. Nesta pesquisa, nossa proposta não é analisar todas as obras, mas sim, apontar para algumas das características mais marcantes dentro da série *Maciel*.

Adentrando na exposição, em um caminho que vai das fotografias mais próximas às mais distantes, percebemos ou imaginamos algumas das possíveis dificuldades de Miguel Rio Branco na aproximação com aqueles sujeitos agentes ali instituídos. Em um primeiro retrato, visualizamos uma jovem negra que tampa praticamente todo seu rosto com um pano improvisado que nos sugere ser uma espécie de pano de cozinha. Ela é vista de corpo inteiro, calçando chinelos e está em uma viela completamente degradada. A situação de abandono e vergonha da moça chama a atenção do observador.

Em outras obras expostas, Miguel Rio Branco trabalha com o plano próximo ou para detalhar ou pormenorizar alguns traços e objetos que ele considera fundamentais. Este é o caso quando ele dá foco em uma grande cicatriz no corpo de uma mulher e deixa o rosto desta personagem desfocado. Há também destaque para unhas mal cuidadas, seios expostos, cordão com símbolo de pomba – uma referência ao símbolo divino do espírito santo. Em uma dessas fotografias, com enquadramento mais fechado, ele aponta para o movimento, a inconstância, o fantasmático, propiciado através da baixa velocidade de obtenção.

Nas obras expostas há um forte predomínio das cores quentes, conseguidas através da iluminação natural, mesmo nos ambientes internos. Para isso, ele utiliza janelas, portas e, em alguns momentos, até o contra-luz. Um bom exemplo deste procedimento é uma fotografia na qual observamos um fecho de luz que atravessa por uma fresta e atinge o rosto de uma mulher, que demonstra grande incômodo com a luz naquele ambiente onde reina a penumbra e o aspecto sombrio. Em outra fotografia, uma mulher também nua, faz pose, deitada na cama e, ao mesmo tempo, segura a janela de madeira do seu quarto para facilitar a entrada de luz provavelmente a pedido do fotógrafo.

Como dissemos, algumas fotografias exibem sem qualquer pudor o corpo feminino, normalmente exposto em imagens horizontais, o que poderia nos sugerir a uma “posição feminina” ou adotada por aquelas mulheres que vivem da prostituição. Explicitando esta situação, observamos, em outra fotografia, uma mulher totalmente nua, no primeiro plano, enquanto, em um segundo plano visualizamos na parede, um quadro religioso de Jesus Cristo. O curioso está na posição da moça. Ela adota uma postura muito próxima daquela observada em Jesus, como se ela brincasse com aquela repetição/espelhamento. O ambiente também apresenta vários outros santos espalhados, apontando para o sincretismo religioso, que é característico de Salvador e da Bahia.

Em outra fotografia, Rio Branco mostra outra jovem negra nua deitada literalmente no chão. A madeira áspera do assoalho no qual seu corpo se apóia pode sugerir a rudeza do seu cotidiano. Seus pés não são observados na imagem. Talvez para sugerir a falta de base para ela se firmar, para continuar andando. A câmera está em plongée, mergulhando

sobre a situação e inferiorizando ainda mais a mulher, que é vista com as pernas totalmente abertas, com os joelhos semi-flexionados, indicando um tipo de caminho para seu órgão sexual.

A relação corpo sofrimento é bastante ressaltada por Miguel Rio Branco. Uma das fotografias explicita bem esta situação, mostrando uma jovem portadora de algum tipo de doença como elefantíase nas duas pernas. Ela está sentada em uma cama simples de um quarto decadente e bate os braços como se tentasse, desesperadamente, voar para fora daquela situação, daquele lugar. Esse mesmo sofrimento e dor também ganha analogias em obras que registram animais. É o caso de um plano de detalhe no qual observamos a parte de traz do corpo de um galo, no qual não se vê nem a cabeça e nem as pernas. Ele é marcado pelo suor e feridas, como se tivesse acabado de sair de uma briga numa rinha. O fundo totalmente desfocado faz o direcionamento total do espectador para a questão da dor.

A maior parte das fotos retrata mulheres, todavia, algumas colocam seu eixo de atenção sobre a figura masculina. Em duas delas o homem é registrado na sua posição vertical, sugerindo virilidade, masculinidade até mesmo na maneira de expor o trabalho. Entretanto, na primeira, observamos um sujeito que demonstra detalhes e postura que sugerem tendências claras ao homossexualismo, talvez para explicitar um dos inúmeros contrastes existentes naquele local. O outro indivíduo retratado está cuidadosamente vestido, possui relógio e cordão que aparenta ser de ouro. Com as mãos firmes na cintura, olhar sério e rosto em uma área de penumbra, ele se apropria de uma postura ameaçadora, que poderia nos sugerir a figura de um *cafetão* ou *protetor de moças* daquela área.

O terceiro homem registrado em fotografia individual talvez seja um dos mais representativos da situação de abandono e descaso apresentados por Miguel Rio Branco. O homem é visto em plongée, agora na horizontal, deitado de bruços em um passeio público. Tanto o lugar como ele estão extremamente sujos. Sua roupa está rasgada, especialmente na região de suas nádegas, induzindo a várias possíveis interpretações - todas na direção da degradação corporal e social daquele indivíduo. Com os braços cruzados abaixo do rosto, ele sugere certa tranquilidade ou passividade com relação a tudo que está vivenciando. Para amplificar ainda mais o mecanismo de abandono ali apresentado, os curadores da exposição (provavelmente em diálogo direto com o autor) optaram por colocar logo acima desta imagem, outra fotografia também em corte horizontal e do mesmo tamanho. Na mesma, vemos um cachorro sujo e repleto de sarnas e manchas. Contudo, ao contrário daquele homem, o cão ainda se coça, demonstrando algum tipo de ação/atitude para com aquela situação.

Uma das últimas fotografias deste caminho expõe a visão subjetiva de alguém que está dentro de um bar e olha para fora do mesmo. Alguns detalhes despertaram nossa atenção. Primeiro, porque talvez seja a única foto da série que trabalha com ênfase no cenário. Além disso, observamos o ambiente externo ao bar dividido por uma coluna de

sustentação da laje em dois espaços: lado direito e lado esquerdo. Contudo, o observador desta imagem irá notar que, independentemente do lado que ele escolher levar seu olhar, encontrará miséria, abandono, pobreza. Aqui, Miguel Rio Branco poderia estar nos perguntado: Para onde ir?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações in loco e pesquisas bibliográficas realizadas para a constituição destas páginas foram fundamentais para produzirmos um diálogo sólido a respeito do trabalho de Miguel Rio Branco enquanto fotógrafo. Sabemos que a série *Maciel* é apenas um pequeno fragmento do diversificado acervo produzido pelo artista. Aqui, não tivemos qualquer intenção de restringir seu amplo trabalho a esta angulação que adotamos.

Entendemos Miguel Rio Branco como um artista multimídia, dotado possibilidades camaleônicas no ato da produção e constituição cultural. Dessa maneira, os apontamentos por hora estabelecidos visam somente relacionar alguns pressupostos conceituais adotados ou defendidos pelos diversos autores pesquisados anteriormente à nossa interpretação desta rica exposição.

Pesquisar Miguel Rio Branco é visualizar imagens fortes, cores acentuadas, contrastes de luz e sombra, bem como um aproximar constante do agente fotografado. Relações que marcam ou rompem temporalidades e que misturam arte e documento. Um eloqüente grito visual que pode chocar, causar náuseas, desconfiança, medo, mas também suscitar uma consolidada denúncia social. Essa é uma das interpretações possíveis da rica série *Maciel*.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Orlando in RIO BRANCO, Miguel. **Nakta**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_, Roland. **O Rumor da língua**: a morte do autor. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas**: corpo e fotografia: São Paulo: Annablume, FAPESP, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa, Portugal: Relógio D' Água, 1998.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In Obras completas. Ed. Standard Brasileira, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NOUHAUD, Jean-Pierre in RIO BRANCO, Miguel. **Dulce Sudor amargo**. D.F. México: Fundo de Cultura Econômica, 1985.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Caminhos da identidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

PERSICHETTI, Simonetta. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIO BRANCO, Miguel. Catálogo da Exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, de 07 dez 2000 a 11 mar 2001. Centro de Arte Hélio Oiticica, 2008.

Sites consultados

[http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/uploads/files/ficha-7\\_obra\\_miguel\\_rio\\_branco.pdf](http://www.inhotim.org.br/hotsites/inauguracao/uploads/files/ficha-7_obra_miguel_rio_branco.pdf), acesso em 15 maio 2021.

## “A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DO ENFERMO DO PRECONCEITO”

*Data de aceite: 21/09/2021*

**Maria Consuelo Oliveira Santos**

LINC/CNPq (UFRN) / Kàwé/CNPq (UESC)  
Pós-doutorado pela Universidad Autónoma de  
Nuevo León (UANL), México

Frase da autoria de Pearl Primus, citada em Santiago (2021), tradução nossa, assim como outros trechos ao longo deste artigo. Este trabalho foi apresentado no VI Congresso da ANDA (Associação de Investigadores em Dança), 2ª versão online, realizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em junho de 2021, no Comitê Temático: Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistememas outras.

**RESUMO:** O presente artigo expõe alguns dados iniciais da pesquisa sobre o legado da bailarina-coreógrafa Pearl Primus, uma das pioneiras quanto à utilização de temáticas afro-originárias na dança moderna. A proposta tem os seguintes objetivos: apresentar dados biográficos, enumeração e análise de obras mais emblemáticas e verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança. A metodologia é qualitativa e se fundamenta em fontes documentais e bibliográficas. Concepções sobre corporalidade, ancestralidade, dança como arma social, relação entre antropologia e dança são temáticas presentes nas composições de Primus, expressas em coreografias estético-ativistas afrorreferenciadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afrorreferencialidade. Corporalidade. Ativismo-estético. Epistemologia. Dança/antropologia.

**ABSTRACT:** The present work exposes some initial data of the research on the legacy of the dancer-choreographer Pearl Primus, one of the pioneers in the use of Afro-originary themes in modern dance. The proposal has the following objectives: to present biographical data, enumeration, and analysis of the most emblematic works and to verify the repercussion of Primus' legacy in the universe of dance. The methodology is qualitative and is based on documentary and bibliographic sources. Concepts on corporeality, ancestry, dance as a social weapon, the relationship between anthropology and dance are themes present in Primus' compositions expressed in afroreferenced aesthetic-activist choreographies.

**KEYWORDS:** Afroferentiality. Corporality. Aesthetic-activism. Epistemology. Dance/anthropology.

### 1 | A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

Este trabalho teve início a partir de idas e vidas navegando pelos caminhos interétnicos. Em um dado momento, surgiu na tela uma fotografia de Pearl Primus performando um dos seus famosos saltos, figura 1. Não procurava por esta bailarina-coreógrafa porque sequer tinha ouvido falar sobre a mesma. Certamente algumas palavras chave sobre dança, que inseri no buscador, me possibilitaram realizar este inusitado encontro. A expressividade performática da mesma era tão provocadora e vibrante que segui procurando por mais

informações e iam surgindo outras imagens de Primus, saltando no ar, que a câmera congelou a força de um corpo ressignificando a dança afrorreferenciada.



Figura 1. Pearl Primus em “Folk Dance” (1945).

Fonte: Gerda Peterich. Disponível em: <https://tinyurl.com/34te45> em Acesso em: 10. mar.2021.

Dado isso, comecei a consultar sobre a sua biografia e encontrei relatos de uma vida muito instigante e um legado importante para a dança moderna. Uma das pioneiras quanto ao uso de proposições afro-originárias na dança nos Estados Unidos. Ao ter constatado a importância de suas criações em dança, percebi que era pertinente realizar uma pesquisa sobre aspectos de sua história de vida, de algumas obras e a influência da mesma na dança moderna.

O trabalho de Pearl Primus se insere em um momento sócio-político de imensas desigualdades entre brancos e negros nos Estados Unidos e as consequentes hostilidades e violências advindas de um mundo cindido pela cor e pela condição econômica. Um momento histórico em que críticos de arte também sustentavam preconceitos em relação à dança de âmbito africano. Consideravam este tipo de dança pouco sofisticada, “primitiva”, sem técnica e sem profundidade. Nas mesmas circunstâncias, o corpo negro não era considerado um “corpo de bailarino”. E foi neste ambiente de intensas discriminações que

Primus desenvolveu criações coreográficas denunciando injustiças contra a população negra e lutando para demonstrar a importância de saberes africanos e correlatos. Gere (1994, p.2) diz que Pearl Primus é indiscutivelmente a coreógrafa mais politizada ou, no mínimo, mais sintonizada com as questões dos afronorte-americanos durante o período entre as duas guerras mundiais. Várias de suas obras coreográficas dizem respeito a questões sócio-raciais enfrentadas pós-escravidão.

## 2 | OBJETIVOS

Os eixos principais deste projeto foram obtidos levando em consideração as seguintes perguntas: quais as contribuições de Pearl Primus ao universo da dança? Como se efetivou a articulação entre conhecimentos afro-originários e a dança moderna? Quais as performances mais emblemáticas? É possível observar a influência estética de suas montagens coreográficas, ainda hoje? Após este exercício, foi possível focalizar as questões que estarão permeando a investigação e, apoiada nestas inquietações, foram especificados os seguintes objetivos gerais: a) apresentar dados biográficos para que se possa contextualizar a existência e experiências de Primus em distintas realidades socioculturais, levando em conta que ela nasce em um país, é criada em outro, realiza diversas viagens ao reencontro de suas origens e todo esse movimento em inter-relação com a sua produção artística; b) elencar e realizar análises de obras mais emblemáticas; c) verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança, inclusive em reinterpretações coreográficas atuais.

## 3 | METODOLOGIA

O presente estudo está sendo realizado mediante uma sondagem documental em integração com a bibliográfica, em reportagens, documentários, vídeos, homenagens, artigos, livros, resenhas, opiniões, reinterpretações coreográficas, etc. E como apresenta Lévano (2007, p. 71):

A tarefa fundamental do investigador é entender o mundo complexo da experiência vivencial desde o ponto de vista de quem a experimenta, assim como, compreender suas diversas construções sociais sobre o significado dos fatos e o conhecimento.

São também oportunas as considerações sobre a dimensão documental que Kripka e Scheller (2015) observam:

O desafio a esta técnica de pesquisa é a capacidade que o pesquisador tem de selecionar, tratar e interpretar a informação, visando compreender a interação com sua fonte. Quando isso acontece há um incremento de detalhes à pesquisa e os dados coletados tornam-se mais significativos (p.243).

Assim sendo, a modalidade documental e a bibliográfica poderão propiciar elementos para uma melhor compreensão em relação às propostas de Primus, cuja imbricação entre

vida e obra formam um contínuo. A busca online tem sido um suporte importante para a seleção de registros significativos que estão disponíveis em rede.

É uma pesquisa no âmbito de uma proposição mais ampla que abarca composições performáticas de bailarinos e coreógrafos, nas três Américas, que mencionaram ou mencionam em suas obras questões sobre afrorreferencialidade, em qualquer momento histórico em que tenham sido produzidas. Assim, estabelecer encontros e reencontros com pioneiros da dança moderna que desenvolveram produções, mediante o enfoque de uma estética afro-significante, é uma perspectiva que pode nos permitir trilhar por inspiradores caminhos. Um deles é a ressignificação de propostas singulares que abriram espaços comunicativos, continuam atuais e poderão ser motivadoras de profícuos diálogos

Igualmente é um projeto que se encontra integrado às ações do Grupo de Investigação LINC - Linguagem da Cena, Imagem, Cultura e Representação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e também se coaduna com trabalhos que venho desenvolvendo no Grupo Kâwé – Grupo de Estudos Afro Baianos Regionais da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), ambos inscritos no CNPq.

#### 4 | DADOS BIOGRÁFICOS

Pearl Eileen Primus foi uma pessoa multifacética, bailarina, coreógrafa, educadora, antropóloga e ativista. Nasceu em 1919, em Porto Espanha, capital da República de Trindade e Tobago e faleceu em Nova Iorque em 1994. Os pais se mudaram para os Estados Unidos em 1921, quando Primus tinha dois anos de idade. Cresceu em Manhattan e Brooklyn. Inicialmente Primus não tinha intenção em ser bailarina, pois o seu propósito era seguir a carreira médica. Quando concluiu os estudos em pré-medicina, formando-se em biologia, tentou encontrar uma ocupação e, não conseguindo, dirigiu-se a um serviço nacional estadunidense, o “National Youth Administration” que auxiliava jovens nos estudos e a encontrar o primeiro emprego. Nesta instituição foi indicada para trabalhar no setor de vestuário de “América Dances” e, logo depois, obteve a posição de bailarina suplente, a sua primeira experiência no palco. Um ano depois concorreu e conseguiu uma bolsa para estudar no “The New Dance Group”, passando a ser a primeira aluna negra do citado grupo. Esta organização tinha como lema “a dança é uma arma” no sentido que a dança deveria ser mais que “arte pela arte”. O grupo lutava contra a pobreza, o fascismo, a fome, o racismo, as injustiças e foi aí que Primus teve os primeiros ensinamentos de dança como uma ferramenta de denúncia social.

Posteriormente, trabalhou em um nightclub chamado “Café Society Downtown”. Neste local, quando o crítico de arte Edwin Denby assistiu as suas atuações, manifestou que Primus “era uma dançarina diferente” e merecia alcançar rapidamente o nível de celebridade, o que realmente aconteceu. Vale ressaltar que Primus ampliou a sua formação com Marta Graham, quem a chamava de “a pantera”, com Asadata Dafora, Charles

Weidman, Louis Horst, Doris Humphrey e Hanya Holm. Dançou em lugares emblemáticos a exemplo do “Madison Square Garden” e “Carnegie Hall”. Conseguiu formar a sua própria companhia de dança chamada de “Primus Company” que atuou em teatros e festivais de Estados Unidos, França, Israel e Grã Bretanha. Algumas de suas coreografias: “African Ceremonial” (1943), “Strange Fruit” (1943), “The Negro Speaks of Rivers” (1944), “The Wedding” (1961), “Michael, Row Your Boat Ashore” (1979).

Uma de suas obras mais conhecidas é “Strange Fruit” e pode ser apreciada em um vídeo indicado em Primus (2020). Refere-se à brutalidade de corpos linchados e pendurados em árvores no Sul dos Estados Unidos. Esta coreografia enfoca o arrependimento e angústia de uma mulher branca ao ser testemunha de um linchamento. Para a época o tema, em si mesmo, era controverso e, ademais, juntando-se à interpretação de Primus em dançar os sentimentos de uma mulher branca, sendo negra. Um dos elementos inspiradores desta criação coreográfica é um poema “Strange Fruit” do professor e escritor nova-iorquino Abel Meeropol (1903-1986), ao registrar em versos muito fortes e pungentes a morte de dois afroamericanos, por linchamento.

O citado poema também foi convertido em música e interpretada pela famosa cantora Billie Holiday. Como vemos, Primus utilizava distintos tipos de conhecimento, a exemplo da poesia, música, dramaticidade coreográfica, modalidades corporais em uma integração epistemológica. Em consequência, ao utilizar uma estética-ativista e de grande apelo social, conseguiu tornar-se conhecida e aplaudida. Yvonne Daniel (2017, p. 25) afirma: “Entre as décadas de 1930 e 1950, nos EUA, Katherine Dunham e a Dra. Pearl Primus eram as maiores celebridades afrodescendentes da dança no mundo”.

Primus viajou muito, seja por apresentações coreográficas ou para ter acesso a conhecimentos africanos, caribenhos e afroamericanos do sul dos Estados Unidos. Dessa forma, entrelaçou saberes e demonstrou a importância de conhecimentos afro-originais em suas concepções coreográficas. Nesta direção, instaurou espaços de luta contra estigmas e preconceitos. Estudos antropológicos adensaram a sua produção artística ao ter vivenciado realidades sócio-culturais, em profundidade, que ficaram plasmadas em suas performances.



Figura 2. Pearl Primus em 1950. Fonte: Sutori.

Disponível em: <https://tinyurl.com/fkcr4jr4>. Acesso em: 5.abr.2021.

Seu jeito inquieto e desejoso por conhecer a levaram a obter um doutorado em antropologia pela “University of New York” (1978) e passou a ensinar em várias universidades, a exemplo da citada “University of New York” nos campos de “Purchase” e “Buffalo”, no “Hunter College”, na “Howard University”, dentre outras. Ademais, dirigiu diversos projetos culturais na África, América e Europa.

Entre os títulos que recebeu em África está o de “Omowale” (a criança que voltou à casa) e, segundo Schwartz (2011), era o nome que ela mais gostava porque expressava as suas raízes e suas reconexões espirituais. Todos estes dados biográficos foram obtidos a partir das seguintes referências: Lloyd (1974), Schwartz (2011); Junglebeatwing (2019); Dokosi (2020) e Ellis (s/d).

## 5 | DIALOGANDO COM REFERENCIAIS

O atual estágio desta investigação refere-se às primeiras confluências entre alguns referenciais e acepções provenientes de trabalhos coreográficos de Primus. Neste exercício, foi possível constatar em “Strange Fruit” e em “The Negro Speaks of Rivers” a importância

do corpo como lugar de entrecruzamentos culturais, convergências de saberes e de lutas através do seu ativismo-estético. Rufino (2016) aponta que é pelo corpo que se observa o ataque racismo/colonialismo. Também chama a atenção que esse mesmo corpo que é atingido nos demonstra outras viabilidades, pois “as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade” (p.57), bem na linha que Primus imprimia em suas produções em dança, cujo corpo denunciava violências contra pessoas pobres e negras. Violências estas que não deixam de ser uma herança do colonialismo. Desse modo, transgrediu o estabelecido e advertiu para o fato de sermos todos integrantes de uma humanidade e que as discriminações são construções sociais. Lutou para demonstrar que a invisibilidade aniquila, o racismo destrói e dizia isso à sua audiência, pois circunscrevia a dança como uma arma social.

Daniel (2017, p. 29) observa como foram significativas a música e a dança sagradas no âmbito da diáspora, pois “corpos dançantes [...] guardavam memórias e produziam momentos de liberação temporária”. Neste entendimento, a repetição possibilita a reconstrução e ressignificação de saberes mediante a memória vivida nos corpos. Igualmente é pertinente ressaltar a dimensão estético-corporal da memória no sentido de Bourdieu (2007) em termos de esquemas de ação incorporados, disposições duradouras, *habitus*, como princípios geradores e ordenadores de práticas e representações. Por este ângulo, o corpo como o lugar de memória, de cultura, foi o que Primus soube tão bem expressar tanto em suas elaborações coreográficas como em seu próprio corpo-dançante.

O corpo no entendimento de um *body subject* é o que sugere Jackson (1983), cujo conhecimento decorre da interligação sensorial e prática, uma inter-relação entre as formas de cognição e comportamentos. Diante disso, o autor se posiciona contrário a considerar o corpo como um objeto, ao ser visto como um veículo de expressão. De igual modo, Csordas (1990, 1994) reconhece o corpo como o “sujeito da cultura”. Uma compreensão que rompe com as dicotomias entre mente e corpo, sujeito e objeto. Em continuidade, a definição de *embodiment* tem a intenção de suplantando a ideia de que o social está inscrito no corpo, pois defende que é o próprio corpo o campo da cultura. Gregan (2006) igualmente se refere a *embodiment* como a experiência física e mental da existência, a posição que possibilita o relacionamento com o outro e com o mundo.

Por conseguinte, estas noções estão possibilitando estabelecer um diálogo com a obra de Primus, tendo em conta que o corpo tem um grande protagonismo e que questões socioculturais estão muito presentes em suas produções mediante a interconexão corpo-cultura. Uma percepção contrária ao que se diz que o corpo é um texto, pois não é um objeto em que se pode fazer uma leitura no mesmo. O corpo como lugar de cultura é espaço de intersecções com outros corpos e, diante disso, são estabelecidas confluências, convergências, interdependências, vivências. Logo, mediante interconexões entre corpos ocorre a construção de sentido. Portanto, não são mensagens que estão inscritas nos corpos e sim cognições, intuições, sentimentos, sensações vividas entre corpos, sujeitos

da cultura, que dimensionam, constroem e interpretam intersubjetivamente realidades que nos cercam.

Em Santos (2006) o significado de temáticas ancestrais conferindo suporte à epistemologia da dança, compreendendo ancestralidade na perspectiva de conhecimento. Retornar às origens foi um exercício que Primus realizou com afinco para conhecer dimensões de saberes africanos e como foram reelaborados e preservados, dinamicamente, em distintas culturas. Voltou ao seu país caribenho, Trindade e Tobago, foi à África e se integrou em comunidades afronorteamericanas no sul dos Estados Unidos. Nestes lugares envolveu-se profundamente com saberes locais reconstituindo e ressignificando, também, a sua própria ancestralidade.

Com Shapiro (2016) a dança como ativismo estético como parte de uma agenda com preocupações morais, de justiça social e de direitos humanos. Igualmente é o caminho do ativismo estético-político de Primus e o realizou com grande força ao denunciar racismos, injustiças, crimes, físicos ou não, que ficaram registrados em suas coreografias.

Já em Kaepler (2000) a imbricação entre a antropologia e a dança ao evidenciar a importância de trabalhos de campo para o entendimento da cultura através de seus movimentos. Quanto a este aspecto, Primus deu muita atenção ao realizar pesquisas em comunidades africanas ou originárias por intermédio da observação participante em intensas imersões culturais e, inclusive, desempenhava as mesmas atividades que as pessoas locais como, por exemplo, trabalhar como imigrante em colheitas de algodão no sul estadunidense. Logo, suas peças coreográficas ganhavam mais vida devido ao seu labor antropológico com o propósito de compreender vivenciando, na própria pele, as dificuldades do outro.



Figura 3. Primus performizando em “Rock Daniel” (1944).

Fonte: Barbara Morgan. Disponível em: <https://tinyurl.com/6vb8fesw>. Acesso em: 2.jun.2021.

Com Oliveira e Laurentino (2020) a reflexão epistemológica e rompimento com referencialidades hegemônicas, colonialistas, crítica à dominação, às políticas de exclusão, que se encontram na mesma direção das realizações de Primus.

Por conseguinte, estes são alguns exemplos de abordagens que aportam temáticas histórias, socioculturais, epistemológicas, corporais, estéticas, éticas e políticas no estabelecimento de confluências com a história de vida de Primus e suas elaborações coreográficas. São aspectos em integração que estão oportunizando um caminho prazeroso entre distintas noções em uma interlocução aberta e sem a preocupação de modelos previamente estabelecidos.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando da mesma maneira que se iniciou este escrito, ou seja, com uma fala de Primus da qual foi retirado o título deste artigo (grifo nosso). É uma afirmação contundente do que a dança significou em sua vida:

A dança é meu remédio. É o grito que alivia, por um tempo, a terrível frustração comum a todos os seres humanos que, devido à raça, credo ou cor, são “invisíveis”. **A dança é o punho com o qual luto contra a ignorância doentia do preconceito.** É o desprezo velado que sinto por aqueles que patrocinam com falsos sorrisos, esmolos, promessas vazias, elogios insinceros. Em vez de crescer retorcida como uma árvore protegida dentro de mim, sou capaz de dançar a ira e as minhas lágrimas (Schwartz, 2011, p. IV).

Uma declaração que sintetiza a luta de Primus através da dança. O enfrentamento contra a invisibilidade, o racismo, as formas de discriminação que se espriam em nossas sociedades. Em vista disso, fica explícita a decisão de afrontar circunstâncias para não sucumbir e isso se dá pela dança, o seu bálsamo.

O legado de Primus é muito reconhecido e ainda hoje suas criações coreográficas continuam sendo executadas e redelineadas. A atuação coletiva, figura 4, é uma reinterpretação coreográfica de “Strange Fruit” por alunos do “Destiny Arts Center” (2018), de Oakland, denominada “Illuminate: Strange Fruit”. Este exemplo é uma afirmação contundente da contemporaneidade da produção artística de Primus que continua suscitando sentimentos, reflexões e reelaborações.



Figura 4. Illuminate: Strange Fruit. Reinterpretação coreográfica.

Disponível em: <https://tinyurl.com/nasb22x8>. Acesso em: em: 8.jul.2021.

Ademais, Primus demonstrou que a dança africana era uma forma de arte digna, uma modalidade de conhecimento que merecia respeito, em oposição a um certo pensamento ocidental sobre a ideia de um modo de vida “primitivo e selvagem” de populações africanas e, conseqüentemente o menosprezo às suas expressões. Nesta mesma dinâmica, eram consideradas de pouco valor as expressões afro-originárias. Se atualmente já se pode dizer que houve a superação de certa visão “primitivista”, ainda nos encontramos diante de invisibilidades, discriminações e racismo que Primus tanto combateu em seus espetáculos de dança.

A noção de um corpo como arma social através da dança faz todo o sentido, ainda hoje, considerando que a arte pode ser um espaço de combate a preconceitos construídos socialmente. O seu desempenho como antropóloga foi muito significativo para as suas execuções coreográficas, pois conferiu às mesmas o resultado de experiências sentidas visceralmente no próprio corpo. Integrar conhecimentos é outro aspecto bastante atual e encontra-se presente em suas composições expressas mediante uma estética-ativista.

Ao ser um estudo muito recente, a ênfase se encontra na fase de revisão de literatura para estabelecer os primeiros diálogos com referenciais que permitam o aprofundamento e a compreensão de criações em dança da citada bailarina-coreógrafa. Um bom caminho se delinea até poder alcançar uma razoável interação entre as noções acadêmicas e interpretações pessoais e, neste trajeto, apresentar análises das obras mais representativas com o detalhamento pertinente.

Mesmo estando no início de um processo, foi possível compreender certos enfoques presentes em algumas peças coreográficas de Primus, exatamente pela força da sua expressividade ao conseguir enunciar, com muita clareza, aquilo que almejava e deixava patente ao sujeito-espectador. Estava clara a sua intenção, ou melhor, sensibilizá-lo através da dança em relação a temáticas de grande envergadura sócio-ético-política.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **El Sentido Práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

CREGAN, Kate. **The Sociology of the Body**. London: Sage, 2006.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, American Anthropological Association, Virginia, vol. 18, n.1, pp.5-47, 1990.

CSORDAS, Thomas J. **The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.

DANIEL, Yvonne. O Poder do corpo dançante na performance afrodescendente. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 17-50, maio 2017.

Destiny Arts Center. **Illuminate: Strange Fruit**. YouTube, [S.], 2018. Fotograma de 1 vídeo (0:52 / 3.36min). Disponível em: <https://tinyurl.com/nasb22x8>. Acesso em: 8.jul.2021.

DOKOSI, Michael Eli. From backstage to choreographer, U.S audience got enthralled by Pearl Eileen Primus' African and Caribbean dance. *In: Face2face Africa*, Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/48s4ej26> - Acesso em: 4.jul.2021.

ELLIS, Erin. Pearl Primus: Omowale "The child returned home". *In: Sutori*, Philadelphia, s/d. Disponível em: <https://tinyurl.com/fkcr4jr4> - Acesso em: 6. maio. 2021.

GERE, David. Dances of Sorrow, Dances of Hope: The work of Pearl Primus finds a natural place in a special program of historic modern dances for women. Primus' 1943 work 'Strange Fruit' leaped over the boundaries of what was then considered 'black dance'. Los Angeles, **Los Angeles Times**, 24. abr.1994. Disponível em: <https://tinyurl.com/2esjbbhf> - Acesso em: 3 mar.2021.

JACKSON, Michael. Knowledge of the Body. **Man**, Londres, vol. 18, n. 2, p. 327- 345, 1983.

JUNGLEBEATSWING. Pearl Primus. *In: Jungle Beat*, Álava, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/279f29ba> - Acesso em: 6.jul.2021.

KAEPLER, Adrienne Lois. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. **Dance Res Jour**, Cambridge, v. 32, n. 1. p. 116-125, 2000.

KRIPKA, Rosana M. L.; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de L. Pesquisa documental: considerações sobre conceitos e características na pesquisa qualitativa. *In: Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa (CIAIQ)*, 4, 2015. **Atas Investigação Qualitativa em Educação**, Aracaju/SE: CIAIQ, 2015, vol. 2, p.243 – 247.

LÉVANO, Ana Cecilia S. Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. **Liberabit**, Lima, n.13, p. 71-78, 2007.

LLOYD, Margaret. **The borzoi book of modern dance**. 2ª ed. New York: Dance Horizon, 1974.

OLIVEIRA, Victor Hugo N. de; LAURENTINO, Thiago. "O que é que a dança tem a ver com isso?": considerações sobre perspectivas descentralizadoras antirracistas em dança. **Rev Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 2, ago-dez, 2020.

PRIMUS, Pearl. **Strange Fruit by Pearl Primus**. Performance de WATSON, Dawn Marie. YouTube, [S.], 2020. 1 vídeo (3.47min). Disponível em: <https://tinyurl.com/5xyp7crz> - Acesso em: 2. mar. 2021.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**, Niterói, n.40, 1 sem, 2016.

SCHWARTZ, Peggy; SCHWARTZ, Murray. **The dance claimed me: a biography of Pearl Primus**. New Haven/London: Yale University Press, 2011.

SHAPIRO, Sherry Badger. Dance as activism: the power to envision, move and change. *In: Dance Res Aot*, Auckland, Nova Zelândia, n.4, 2016.

SANTIAGO, Claudine. 3 Iconic Black Dancers That Were Influential to the History of American Dance. *In. This Biz Works*, [S.], 15 mar.2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/asynfb5f> - Acesso em 5 abr. 2021.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

# CAPÍTULO 7

## A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 05/08/2021*

**Carolina Candida Fernandes Lima**

UNINTER - Departamento de Ensino a  
Distância  
Gravataí - RS

**Maria Luisa Oliveira da Cunha**

UFRGS - ESEFID  
Porto Alegre - RS

**RESUMO:** Este trabalho dedica-se ao estudo da estética das danças tradicionais gaúchas em âmbito competitivo, especificamente a dança do Tatu com Volta no Meio, quando apresentado na final dos ENARTs (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha) de 2002 e 2017, pelos CTGs Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente. Neste estudo, entende-se que o ENART constitui parte fundamental da cultura tradicionalista, e portanto da cultura gaúcha como um todo. Contudo, por mais relevante que seja o papel sócio-cultural da dança tradicional gaúcha há ainda uma lacuna nos estudos dessa área pelo viés da estética. Por isso, o objetivo da pesquisa a seguir é estudar a estética do Tatu com volta no meio, e os fatores que possam ter levado a transformação da mesma, bem como das técnicas de seu fazer. Trata-se de uma pesquisa exploratória com abordagem qualitativa, utilizando a metodologia de revisão bibliográfica e pesquisa videográfica. A pesquisa desvelou como motores influenciadores na transformação da estética da

dança as publicações do MTG a partir de 2003, a realização dos painéis de danças tradicionais gaúchas a partir de 2004, e as diferentes formatações das equipes avaliadoras do ENART. Foi revelada intrínseca relação dessas alterações com o fator competitivo. Os resultados encontrados nesta pesquisa podem ser usados como disparadores de futuros trabalhos, bem como referencial teórico para outras pesquisas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cultura popular. Danças tradicionais gaúchas. Enart. Tatu com volta no meio.

### THE DANCE OF TATU COM VOLTA NO MEIO AND IT'S AESTHETIC TRANSFORMATIONS: AN INVESTIGATION ABOUT THE CONCEPT OF AESTHETIC IN THE TRADITIONAL GAUCHO DANCES

**ABSTRACT:** This work is dedicated to the study of the aesthetics of traditional gaucho dances in a competitive scope, specifically the dance "Tatu com Volta no Meio", while performed at the finals of the 2002 and 2017 editions of the ENART by the CTGs "Raízes do Sul" and "Tiarayú", respectively. In this study, it is understood that ENART is a fundamental part of the traditionalist culture, and therefore of gaucho culture as a whole. However, in spite of how relevant the socio-cultural role of the gaucho traditional dance is, there is still a gap in the studies of this area from an aesthetic point of view. Therefore, the goal of the following research is to study the aesthetics of the "Tatu com volta no meio", and the factors that may have led to its transformation, as well as the techniques of its doing. It is an exploratory research with a

qualitative approach, using methodology of literature review and video-footage analysis. The research unveiled, as the influencing catalyst of the dance's aesthetic transformation, the publications of the MTG since 2003, the realization of panels of gaucho traditional dances since 2004, and the different formatting of the evaluating teams of ENART. The intrinsic relationship of these alterations to the competitive factor was revealed. The results found in this research can be used as triggers for future works, as well as theoretical reference for other researches.

**KEYWORDS:** Popular culture. Traditional gaucho dances. Enart. Tatu com volta no meio.

## 1 | “BUENAS E M'ESPALHO”: INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte do trabalho de mesmo nome apresentado em formato de monografia no ano de 2019, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trata-se de um estudo sobre a dança do Tatu com Volta no Meio e os fatores que levaram às transformações ocorridas em sua estética<sup>1</sup> entre os anos de 2002 e 2017, quando foram apresentadas na final do Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART) pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) Raízes do Sul e Tiarayú, respectivamente. A pesquisa dá conta também, de realizar uma investigação sobre o conceito de “tradição” nas danças tradicionais gaúchas.

O Tatu com Volta no Meio, uma das danças mais apresentadas pelas internadas nos rodeios artísticos e festivais, é uma dança de estrutura coreográfica de suma simplicidade, e que permite liberdade coreográfica quase que total aos bailarinos, assim contemplando desde os iniciantes aos mais avançados. É uma dança com características do ciclo dos fandangos (CÔRTEZ E LESSA 1997), contendo em sua estrutura a marca das danças do povo gaúcho: os sapateios e sarandeios.

Como justificativa primeira para este estudo, abordo a fragilidade central do campo das danças populares: poucas publicações na área. Trabalhos acadêmicos dedicados às danças tradicionais gaúchas que abordem “a produção de conhecimento em dança, a partir da produção de conhecimento em dança, visando à produção de conhecimento em dança” (UMANN, 2020. p. 21), foram encontrados apenas dois (RODRIGUES 2016, LIMA 2019). Como arte educadora, não posso deixar de observar que as danças tradicionais gaúchas são, principalmente no Rio Grande do Sul, mas também em muitas regiões do Brasil, o primeiro contato com o ensino de dança e arte como um todo, de muitos sujeitos, exercendo um importante papel no que milhões de pessoas (MTG, disponível em <http://www.mtg.org.br/historico/247>) entendem por arte, cena, música, dança e experiência estética em suas vidas.

Minha abordagem nesta pesquisa, busca investigar, na trajetória do tradicionalismo gaúcho, fatores que possam ter influenciado a estética da dança tradicional do Tatu com

---

<sup>1</sup> Neste trabalho entende-se estética como teoria do conhecimento sensível, significado mapeado por Reicher, 2009, como um dos três mais recorrentes na filosofia, sendo os outros dois a estética como teoria do belo, e a estética como teoria da arte (REICHER, *apud* PONTES, 2013).

Volta no Meio, bem como o seu fazer (ensino, pesquisa, avaliação) entre os anos de 2002 e 2017, quando a dança foi apresentada na final do ENART, por grupos com colocações entre os três primeiros lugares no concurso. E para isso, preciso compreender também o que se entende no meio tradicionalista por tradição.

Dessa forma, o trabalho se propõe a investigar o conceito de “tradição” nas danças tradicionais gaúchas, traçar um panorama do âmbito competitivo das mesmas, compreender os principais conceitos balizantes dessa prática, para enfim, aproximar-se dos fatores que possam ter levado às transformações do fazer e da estética dessa prática.

## **21 “PASSANDO MUITO TRABALHO POR ESSE MUNDO DE DEUS”: METODOLOGIA**

Os procedimentos metodológicos adotados para esta pesquisa compreendem a consulta e análise de fontes bibliográficas, virtuais, e também de pesquisa videográfica (DUARTE, EISENBERG, GARCEZ. 2011). A metodologia escolhida para pesquisa videográfica consiste na codificação de trechos dos vídeos e descrição direta dos aspectos a serem analisados, tecendo uma relação entre a videogravação e a análise de conteúdo (DUARTE, EISENBERG, GARCEZ. 2011). É preciso salientar que as videograções analisadas funcionam como uma amostragem do período a ser estudado, não sendo o objetivo deste trabalho realizar um estudo comparativo entre as duas obras.

O critério principal para seleção do material para pesquisa videográfica foi a semelhança e possibilidade de aproximação entre os registros. Os CTGs Tiarayú e Raízes do Sul situam-se em Porto Alegre, 1º Região Tradicionalista (RT), mais especificamente na zona norte da cidade. Ambos os grupos classificaram-se entre os 3 primeiros colocados do Enart, sortearam a dança Tatu com Volta no Meio na finalíssima, e optaram por utilizar o traje histórico de estancieiro.

Após a apreciação reflexiva do material videográfico, decidiu-se por agrupar os dados nas seguintes categorias de análise: a) comando, b) introdução, c) figura fundamental, d) volta no meio, e) variantes. Todas as categorias de análise serão válidas para ambos os vídeos, codificados como R (CTG Raízes do Sul, ENART 2002) e T (CTG Tiarayú ENART 2017). Para citar diretamente um trecho do vídeo, as cenas foram codificadas da seguinte maneira: INICIAL DO CTG + LETRA DA FIGURA A SER ANALISADA + MINUTAGEM. Exemplo: RA10 - os bailarinos do CTG Raízes do Sul, distribuídos pelo espaço, ouvem o comando do posteiro.

A pesquisa videográfica ocorreu diretamente na plataforma YouTube, e para isso, foi utilizado um *notebook* Acer, modelo A515-51-55QD, processador Intel Core, sétima geração. Os vídeos foram assistidos *online*, e depois de selecionados, fez-se o *download* através do site Y2mate. A análise de dados aconteceu com os vídeos já salvos no *notebook*, onde selecionou-se o trecho a ser discutido a partir da minutagem do respectivo vídeo.

A seguir discute-se esses temas à luz do referencial teórico, e da denominação

própria das figuras descritas para a dança na bibliografia. Fora selecionado para isso as publicações regentes dos ENARTs de 2002 (CÔRTEZ e LESSA, 1997), e 2017 (MTG-FCG, 2016), em consonância com CAMILLO e PEREIRA, 2013. Outros conceitos foram desenvolvidos ao longo da monografia, e com revisão de literatura própria, e constante na publicação original.

### **3 I “O TATU SAIU DO MATO, VESTIDINHO, PREPARADO”: RESULTADOS E ANÁLISE DOS RESULTADOS**

Nesta seção, serão discutidos fatores que possam ter influenciado na transformação da estética da dança Tatu com Volta no Meio. Inicialmente, há que se considerar que o ENART sempre é baseado em uma publicação normativa acerca das danças tradicionais gaúchas, sendo o ENART de 2002 regido pelo Manual de Danças Tradicionais Gaúchas (CÔRTEZ e LESSA, 1997), e o de 2017 por Danças Tradicionais Gaúchas (MTG-FCG, 2016). O livro de Côrtes e Lessa tem por objetivo principalmente a documentação e difusão da cultura popular gaúcha, não atendo-se a pormenores técnicos da dança em si. Já a publicação de MTG-FCG demora-se em detalhes técnicos da dança, visando o melhor esclarecimento da mesma àqueles que participarem dos concursos de danças tradicionais gaúchas (dentre eles o ENART). Ironicamente, a publicação mais normativa (MTG-FCG, 2016) instituiu a apresentação de estética mais descontraída (T).

As equipes avaliadoras do MTG (que avaliam também o ENART), por terem diferentes formatações, conseqüentemente têm diversos entendimentos sobre as danças tradicionais gaúchas, levando assim a distintos fazeres das mesmas. Existem equipes que entendem as danças tradicionais gaúchas como um espaço de criação e transgressão da própria regra (publicação vigente) através de brechas, e há equipes que valorizam a execução das danças o mais literalmente possível com relação ao descrito no livro, por exemplo. A gama de interpretações sobre a mesma descrição de uma dança é larga, levando assim a variados fazeres, não só pelos(as) dançarinos(as), instrutores(as) e ensaiadores(as), mas também pelos(as) avaliadores(as), que também já ocuparam algum desses outros lugares.

Cerca de uma vez por ano, desde 2004, acontecem os “Painéis de Danças Tradicionais”, seminários onde a equipe avaliadora daquele ano apresenta aos(às) instrutores(as), as perspectivas sobre os critérios avaliativos (interpretação artística, correção coreográfica, e harmonia de conjunto), e portanto as características que serão valorizadas nos eventos competitivos do ano (informação verbal)<sup>2</sup>.

Se encontra fortemente nos circuitos competitivos de dança o hábito de se assistir aos seus concorrentes, especialmente os favoritos à vitória, para se observar as escolhas por eles realizadas. Essa cultura, junto de estímulos não intencionais da comissão

---

<sup>2</sup> Informação fornecida por Toni Sidi Pereira, em conversa durante a terceira Inter Regional do ENART 2019. Saporanga, outubro de 2019.

avaliadora (determinada escolha do grupo levar a um resultado mais ou menos satisfatório) leva à modismos entre as invernadas, chegando por vezes a transpor um modelo de execução para os tablados (CAMILLO e PEREIRA, 2013). Os grupos campeões do ENART (classificados nas cinco primeiras colocações) acabam por lançar tendências em virtude de seus destaques através do resultado. CTGs que alcançaram essas colocações mais vezes, tornam-se pólos irradiadores de tendências, reunindo verdadeiras legiões de fãs Rio Grande afora, mesmo que sejam integrantes de outros CTGs, sendo honrosas as menções aos CTGs Aldeia dos Anjos (Gravataí 1ºRT), e Rancho da Saudade (Cachoeirinha 1ºRT).

É possível observar transformações nas danças tradicionais gaúchas, especialmente no século XXI, e neste estudo pretendemos aferir *como* isso aconteceu. Por vezes, dando aula em CTGs, ouvi dos pais de alunos meus, ex dançarinos, afirmações como “antigamente é que se dançava de verdade”, “hoje em dia é tudo de qualquer jeito”, “no meu tempo tinha mais regra”, denunciando em suas falas um choque geracional causado pelo salto qualitativo na estética das danças tradicionais gaúchas. Essas falas, particularmente, acusam o critério de interpretação artística, onde o termo “naturalidade” aparece incessantemente nas planilhas dos(as) avaliadores(as).

Na videogravação R, por exemplo, observamos os bailarinos posicionando-se no espaço e após aguardando intencionalmente imóveis (RB10:19) o início da figura fundamental, já em TB15:12 nota-se uma busca por uma espécie de “pausa ativa” onde os dançarinos ainda não iniciaram a dança propriamente dita, mas já estão dançando, intencionalmente demonstrando naturalidade, satisfação ao dançar. É possível identificar também, na técnica dos peões, a valorização da plasticidade dos movimentos de condução por eles realizados. Na figura B, se compararmos TB15:05, e RB10:11, podemos observar em T um maior cuidado do peão com sua prenda ao realizar o convite da dança, bem como os cumprimentos e giros de saudação durante a melodia introdutória. Reconheço também uma maior intenção gestual das prendas em valorizar o aceite ao convite do peão, e reagir às movimentações por ele propostas. Saliento ainda em TD (todas as repetições) a movimentação circular do braço direito dos peões, que demonstra intenção de conduzir a prenda no giro para o espectador.

Ainda falando sobre naturalidade, aponto a redução do andamento musical. Essa alteração acabou por suscitar também a desaceleração dos movimentos de peões e prendas, tornando-os menos bruscos, o que se notabiliza se observarmos paralelamente os cumprimentos realizados pelos pares em RC10:34 e TC15:31. Se discerne ainda uma significativa alteração na postura dos dançarinos: os peões na videogravação T adotam uma postura mais tendente ao que seria segundo Côrtes e Lessa (1997) a “postura cabocla”. Um modo de dançar onde os braços estão descontraídos, e os joelhos tendem a uma leve flexão, à semelhança dos fandangos e catiras do centro do país.

Diferencio especialmente o desabrochar da técnica feminina. A movimentação das prendas tende a estar presa, na dependência de usarem as pernas para executar

os passos propostos, e os braços para realizar os movimentos de saia, que também são coreografados. Em consonância com essa característica nata das danças tradicionais gaúchas, a espontaneidade e expressividade das prendas por vezes fica comprometida. Em contraposição a essa condição estrutural da dança, identifico nos últimos anos o surgimento da associação intencional de movimentos da coluna cervical e da cintura escapular, bem como o uso das variações dos movimentos do punho e dos cotovelos, e ínfimos movimentos da cintura pélvica.

Esse acréscimo de movimentações sutis, além de complexificar a técnica feminina, faz com que a prenda seja capaz de expressar características interpretativas como satisfação ao dançar, naturalidade, graciosidade, envolvimento com seu par, e também o desafio, a sedução, e a demonstração de habilidade, características específicas do ciclo dos fandangos. Essas movimentações acabam por operar como resposta à adoção da postura cabocla pelos peões, pois essa abre espaço para uma maior manifestação da individualidade dos dançarinos, possibilitando a execução de gestos interativos com sua prenda, que responde com as movimentações já discriminadas acima.

Há ainda o aperfeiçoamento na representação cênica das características do ciclo coreográfico. O ciclo dos fandangos, por ser herdeiro das chulas portuguesas, tem a forte característica de demonstração de habilidade, especialmente masculina, pois nasceu entre os tropeiros (CÔRTEZ e LESSA, 1975). Na videogravação R os sapateios são executados com muito vigor, característica normalmente associada à masculinidade, já em T observamos os peões sapatearem com ênfase no uso da agilidade, o que reduz aos olhos do espectador a sensação de uso do esforço, criando uma impressão de ainda maior prova de habilidade. A mudança no entendimento da dança trouxe também a ideia de que peão e prenda devem agir em ação e reação, e especialmente no fandango, em desafio ao seu par. Essa concepção colabora para a complexificação e aprimoramento da técnica feminina.

Quanto a figura A, na videogravação T observo que há uma ação coletiva de reconhecimento do comando do posteiro. O posteiro, mandante, ou mestre, é uma figura de destaque dentro de uma invernada, por ser aquele que pede as danças ao gaiteiro, e anuncia aos(as) dançarinos(as), e também quem anuncia o início e o final da dança. Na videogravação RA os(as) dançarinos(as) seguem pelo tablado conversando, antes, durante e após o comando do posteiro, apenas modificando as características de suas movimentações quando a música inicia. Já em TA14:55 é indubitável que todos(as) os(as) dançarinos(as) reagem ao comando do posteiro, imediatamente alterando as suas expressões, para aguardar o início da música. Quando do comando de início da dança, notamos ainda alguns pares referindo-se visualmente ao posteiro (TB15:20), como um reconhecimento da sua ação de mandante.

Na figura E, ambos os grupos realizam uma (TE) ou duas (RE) variantes enlaçados como na valsa, mediante passos de polca, havendo pouca diferença quanto a realização

dos movimentos. Em RE os pares deslocam-se para uma formação final diferente a cada variante, e em TE os dançarinos mudam de posição mas mantêm a mesma formação no tablado, contrariando uma possível conclusão de que o tempo traz necessariamente a complexificação das práticas.

No que diz respeito ao final da dança, em ambas as videografações o Tatu com Volta no Meio é a última dança do bloco, sucedida apenas pela coreografia de saída. Na videografação R notamos os(as) dançarinos(as) abandonando o estado cênico construído para a dança imediatamente após o término da música, já em T notamos que o grupo permanece com as qualidades expressivas da dança ainda por alguns segundos antes de saírem do tablado e prepararem-se para a coreografia de saída. Essa transformação específica refere-se ao fato de a dança passar a ser considerada como um contexto maior que a própria descrição do livro, ou o que se executa durante a música (informação verbal)<sup>3</sup>. Considera-se que a dança inicia no momento do pedido da dança pelo posteiro, e encerra apenas no pedido da próxima dança, e nesse meio tempo os dançarinos devem seguir representando as características do ciclo coreográfico da dança em cena.

Mas afinal de contas, o que se mantém? Acima de tudo, a verve tradicionalista de peões e prendas, de hoje e de outrora, é inquestionável. Em contrapartida, percebo que esta só se mantém pulsante graças ao fator competitivo, que motiva não só a existência do ENART, mas também de uma parte importante do departamento artístico do MTG como um todo. Se mantém também a estrutura da dança como um todo. Ambas as videografações selecionadas para este trabalho foram descritas segundo as mesmas categorias, e eleitas pelo critério principal de semelhança. E como podem ser tão diferentes? Percebo que o fator competitivo catalisa transformações nas danças tradicionais gaúchas, no que tange principalmente às qualidades de movimento apresentadas pelas invernadas analisadas, mas o cerne estrutural da dança se mantém.

É fato que a sociedade se transforma, e que isso se reflete simultaneamente na arte de um tempo e lugar, e é provável que o acirramento da competitividade entre os CTGs no século XXI se deva a uma transição do momento social que vivemos, consequentemente renovando o fazer e portanto a estética das danças tradicionais gaúchas. Porém, esse fato não é o suficiente para transmutar uma dança a ponto de não poder mais ser identificada, ou mesmo analisada por um mesmo método. O simples fato da repetição é bastante para gerar alterações em um movimento seja por aprimoramento ou descaramento, e quando assistimos à uma dança no ENART, devemos entender que ela é “[...] a reconstituição (feita através do professor), da reconstituição (Grupo de Técnicos do MTG), da reconstituição (Côrtes e Lessa).” (CAMILLO e PEREIRA, 2013, p. 82), e todas essas reconstituições e repetições acabam por desencadear mudanças no movimento.

Agora gostaria de realizar algumas reflexões sobre o trabalho do(a) instrutor(a)

---

<sup>3</sup> Informação fornecida por Toni Sidi Pereira, em conversa durante a terceira Inter Regional do ENART 2019. Sapiranga, outubro de 2019.

de danças tradicionais gaúchas: cada dança tradicional gaúcha tem suas características próprias, e cabe ao(à) instrutor(a) estudá-las de modo a reconstituir com a autenticidade possível a cena de cada dança em seu trabalho junto a invernada. Podemos conceber cada dança como vetora de uma mensagem específica, e que o trabalho do instrutor é fazer com que os dançarinos comuniquem essa mensagem o mais efetivamente possível, “[...] aperfeiçoando seu gestual cênico de forma expressiva e condizente com a cultura do povo gaúcho” (CAMILLO e PEREIRA, 2013, p. 88). Esse trabalho, associado à ambição por bons resultados (por parte de dançarinos(as) e instrutores(as)), leva conseqüentemente a um aumento na eficácia da transmissão dessas mensagens.

Por exemplo, as fortes características do bailar gauchesco em geral seriam a teatralidade e o respeito à mulher (MTG-FCG, 2016), e identifico uma ascensão dessas particularidades na videogravação T, em relação a R. Podemos notar a teatralidade dos peões quando executam gestos com as mãos e braços durante os sapateios (TC) e bate pés (TD), de peões e prendas quando acenam com o lenço (TE), e também nas nuances de suas expressões faciais<sup>4</sup> durante toda a dança. O respeito a mulher é evidenciado especialmente no momento do convite e aceite da dança, bem como nas outras interações que acontecem durante a melodia introdutória (TB), e no término da dança (conversas, cumprimentos, e gestos que demonstram cavalheirismo e gentileza).

Percebo que tudo isso que hoje chama-se “dança tradicional gaúcha”, uma estrutura consolidada dentro da cultura, parte de práticas pragmáticas do antigo ser campesino. Pesemos então “Como uma prática pragmática se transforma em técnica e ganha dimensão de linguagem e estética?” (informação verbal)<sup>5</sup>. Girar, conduzir, enlaçar, acenar, balançar as saias, fazer olhares de amor... Essas, e incontáveis outras, eram e são práticas pertencentes ao bailado popular, gaúcho e brasileiro. Desse modo, identifico finalmente que grande parte das práticas vinculadas aos ritos tradicionalistas, nada mais são do que a sistematização dos saberes empíricos.

## 4 | “EU VIM PRÁ CONTAR A HISTÓRIA DE UM TATU QUE JÁ MORREU”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que haja a saudade, o que foi nunca mais será. É preciso estar em paz com essa circunstância para se lidar com danças tradicionais gaúchas. Ainda que se busque “dançar como antigamente”, hoje já não é mais antigamente, e já não somos as mesmas pessoas, e essa é uma situação imutável. Para mim, sempre houve a forte necessidade de compreender a acepção de “tradicional” dentro de “dança tradicional gaúcha”, pois acerca dos termos “dança” e “gaúcha” não há indefinição de significado. Em virtude disso, neste

<sup>4</sup> As expressões faciais dos dançarinos não foram analisadas em detalhamento devido a baixa resolução da videogravação R, que impossibilita a observação desse aspecto. Todavia, em conversa com o senhor Toni Sidi Pereira, fora destacado esse aspecto. Saporanga, outubro de 2019.

<sup>5</sup> Colocação feita pelo prof. dr. Márcio Pizzarro Noronha, durante aula da disciplina de Pesquisa em Dança I. Porto Alegre, novembro de 2018.

estudo realizei a revisão bibliográfica com o objetivo de compreender o conceito de tradição no folclore sul-rio-grandense/gaúcho. A partir das leituras de Camillo e Pereira 2013, Côrtes e Lessa 1975 e 1997, Lessa 1954, Lessa 2005, relacionando-as com Hobesbawn e Ranger 2012, discernei que “tradição” para danças tradicionais gaúchas é uma convenção. Mais do que o modo de fazer e entender as danças, “tradicional” diz respeito a uma práxis sistematizada que se propõe a perpetrar determinados valores através da arte e da cultura gaúchas.

A prática das danças tradicionais gaúchas, atualmente, insere-se majoritariamente no circuito dos rodeios e festivais, sendo assim, a competição destaca-se como um fator relevante para o asseguramento da longevidade dessas práticas. Milhares de pessoas, provindas das 30 regiões tradicionalistas, comprometem-se anualmente em encantar o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha, sendo citado neste trabalho apenas este, que é o evento artístico de maior expressividade do MTG. Instrumentistas, cantores(as), costureiras, instrutores(as), ensaiadores(as), familiares, todos(as) empenhados(as) na realização e aprimoramento de suas atuações no evento.

O ENART, utilizando a competitividade, promove o intercâmbio cultural entre tradicionalistas, projeta a cultura gaúcha a nível estadual, e valoriza o artista amador. O fator competitivo, portanto, é preponderante para a manutenção e a sustentação do tradicionalismo gaúcho, ao menos no que diz respeito ao departamento artístico do MTG. A “tradição” gaúcha, no que tange a convenção com a finalidade de uma função social, segue em função de renovar-se, acompanhando os próprios adventos do tempo presente, mas sempre com o objetivo-fim da transmissão de valores através do culto ao passado. A avaliação constante das invernadas nos rodeios e festivais tem como consequência principal a busca contínua pelo aprimoramento do trabalho. Isso se reflete, mesmo que de maneira reflexa, numa metamorfose de movimentos, mas não necessariamente à variação do entendimento de tradição gaúcha.

Houve no século XXI ações por parte do MTG, em função do fator competitivo, que catalisaram a transformação das danças tradicionais gaúchas. Dentre elas, destaco a publicação dos livros Danças Tradicionais Gaúchas (MTG-FCG, 2003, 2008, 2010, 2016, 2020), a criação dos painéis de danças tradicionais gaúchas a partir de 2004, e a busca pelo aprimoramento na capacitação das equipes avaliadoras. As diferentes configurações de equipes avaliadoras, com concepções variadas sobre as publicações, contribuem também para transformações no fazer das danças, desencadeando por vezes a consolidação de modismos e modelos de se dançar. Paralelamente, diferencio a busca constante pelo aperfeiçoamento no trabalho dos(as) profissionais envolvidos(as) no ensino e produção das invernadas, em virtude do fator competitivo.

Identifico que essas mudanças acabaram por gerar uma ampliação inédita no entendimento sobre a própria dança tradicional gaúcha, transformando portanto o seu fazer. Uma dança deixa de ser apenas ato de executar a descrição do Manual, para ser,

em termos simplificados, tudo o que se faz antes, durante e depois, sempre buscando a representação autêntica de um tempo e espaço específicos, levando em consequente a uma constante evolução da dança popular cênica gaúcha. Desta forma, nomeei as principais transformações ocorridas na estética da dança Tatu com volta no meio como: a busca pela naturalidade na execução dos movimentos, o desabrochar da técnica feminina, o aprimoramento na representação do ciclo coreográfico, e a ênfase nas características da teatralidade e o respeito à mulher. Finalmente, constatei que essas transformações ocorreram em função da competitividade das invernadas, que refinam suas produções e pesquisam inovações nos seus trabalhos em busca de melhores resultados. Esta ação por si só cria demandas para a instituição do MTG, como por exemplo a reedição da publicação regente do festival, a implementação dos painéis, a publicação de resoluções acerca da própria publicação vigente, e a melhor capacitação das equipes avaliadoras.

A prática para mim foi o grande impulsionador da pesquisa, e soube que estava realmente pesquisando o que desejava compreender quando encontrei a seguinte citação: “O movimento tradicional foi criado para ser um movimento. Não é estanque, parado, fixo. As correntes que chegam hoje devem se adaptar, elas fixam e reaparecem” (CÔRTEZ, 2013). Ao longo do tempo em que trabalho com o ensino de danças tradicionais gaúchas, percebi que em um ano as concepções poderiam mudar, e que a remodelação constante das danças se fazia necessária, uma vez que as invernadas com que trabalhava participavam dos rodeios e concursos em busca de resultados satisfatórios. Nesta frase, de um dos fundadores do tradicionalismo gaúcho, depreendo uma importante relação entre o tradicionalismo gaúcho e a dança: o movimento. Diante desse encadeamento, enxergo como devaneio conservador o aprisionamento do movimento (dançante e tradicionalista) em regras saudosistas, é necessário mover.

## REFERÊNCIAS

CTG TIARAYÚ - Força A - ENART 2017 - Domingo. Santa Cruz do Sul: Tv Tradição, YouTube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GB0H0yLZt04&t=1037s>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

CAMILLO, Jefferson; PEREIRA, Toni Sidi. **Danças folclóricas e tradicionais gaúchas**: Uma proposta pedagógica. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora, 2013.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Danças e andanças**: Da tradição gaúcha. Porto Alegre: Editora Garatuja Ltda, 1975.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão; LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Manual de danças gaúchas**: (Com suplemento musical e ilustrativo). Porto Alegre: Irmãos Vitale, 1997.

DUARTE, Rosalia; GARCEZ, Andrea; EISENBERG Zena. **Produção e análise de videograções em pesquisas qualitativas**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v37, n2. p. 249 - 261, mai/ago. 2011.

ENART 2002 - CTG Raízes do Sul/POA (final). Santa Cruz do Sul: Home Produtora, YouTube, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T2LeAe4Zwu8>> Acesso em: 15 maio. 2019.

HOBESBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

LIMA, Carolina Candida Fernandes. **A dança do Tatu com Volta no Meio e suas transformações estéticas**: uma investigação sobre o conceito de tradição da estética das danças tradicionais gaúchas. 2019. 51 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/213788>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO, FUNDAÇÃO CULTURAL GAÚCHA. **Danças Tradicionais Gaúchas**: MTG 50 anos. 4ed. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha MTG, 2016.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **ENART, maior evento de arte amadora da América Latina ocorre este final de semana**. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/noticias/379>>. Acesso em: 21 maio 2019.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. **História do MTG**. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/historico/218>>. Acesso em: 28 maio 2019.

RODRIGUES, Karen Domingues. **Danças tradicionais gaúchas**: (de) comendo sua movimentação. 2016. 84 f. TCC (Graduação) - Curso de Dança, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2014/06/TCC-Karen-Domingues-Rodrigues-FINAL-em-CD-15-de-Julho-UFPEL.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

UMANN, Jair Felipe Bonatto. **Em direção a...**: Um estudo sobre estados ampliados de consciência e produção de conhecimento em dança. Pontífice Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

# CAPÍTULO 8

## A PRESENÇA DA DANÇA NO CURRÍCULO DA DISCIPLINA DE ARTE NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO NO INSTITUTO FEDERAL SUDESTE/MG

*Data de aceite:* 21/09/2021

*Data de submissão:* 04/08/2021

**Paulo Cezar da Silva**

Mestrando em Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica (PROFEPT) - IF Sueste Rio Pomba/MG  
<https://orcid.org/0000-0001-5308-3207>

**Beatris Cristina Possato**

Docente do Instituto Federal Sudeste de Minas do Campus Santos Dumont/MG  
<https://orcid.org/0000-0003-3678-3572>

**RESUMO:** Pesquisa discute a inserção da Dança como componente curricular obrigatório na Disciplina de Arte nos cursos de Ensino Médio Integrado (EMI) IF Sudeste MG. Reflete a importância do ensino da Arte e da Dança no ensino integral valorizando a arte e a cultura, optou-se pela pesquisa documental: Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs), dos Planos Analíticos da Disciplina de Arte e demais documentos, que revelaram a disparidade entre a carga horária ofertada para disciplina, em comparação ao Ensino Médio (EM) normal do estado de Minas Gerais, São Paulo e Paraná. Análise bibliográfica sobre o ensino das artes e da dança na educação brasileira revelou os desafios que enfrentados ao longo de sua história para sua afirmação, assim como, o papel da Arte e da contribuição da dança como disciplina enquanto área de conhecimento, acerca da produção de saberes para educação do corpo na formação do

estudante para o EMI.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Arte. Ensino Médio Integrado. Base Nacional Curricular Comum (BNCC). Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs).

THE PRESENCE OF DANCE IN THE CURRICULUM OF THE DISCIPLINE OF ART IN INTEGRATED HIGH SCHOOL AT THE INSTITUTO FEDERAL SUDESTE/MG

**ABSTRACT:** Research discusses the insertion of Dance as compulsory curricular component in the Discipline of Art in the Integrated High School (IHS) courses IF Sudeste MG. Reflecting the importance of teaching Art and Dance in integral education, valuing art and culture, we opted for documentary research: Pedagogical Course Projects (PCPs), the Analytical Plans of the Art Discipline and other documents, which revealed the disparity between the workload offered for discipline, in comparison to the normal high school (EM) of the state of Minas Gerais, São Paulo and Paraná. Bibliographic analysis on the teaching of the arts and dance in Brazilian education revealed the challenges that faced throughout its history for its affirmation, as well as the role of Art and the contribution of dance as a discipline as an area of knowledge, about the production of knowledge for body education in student training for the Integrated High School (IHS).

**KEYWORDS:** Dance. Art. Integrated High School. Common National Curricular Base (CNCB). National Curriculum Parameters (NCPs).

## 1 | INTRODUÇÃO

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), de 2000, trazem à tona a importância da Arte como componente curricular obrigatório do Ensino Médio (EM) e como área de conhecimento para desenvolvimento cultural, para a formação artística e estética dos alunos, trazendo reflexões e propostas para as diferentes linguagens, como a Música, o Teatro, a Dança e a Artes Visuais (dialogando também com Artes Audiovisuais), sempre considerando sua natureza e sua abrangência.

Por meio da disciplina de Arte, os alunos têm a possibilidade de compreender as manifestações artísticas nas diferentes épocas, suas incontáveis e distintas contribuições à humanidade, podem refletir de forma estética, crítica e contextual o mundo e questões socioculturais, contextualizando a relevância das expressões artísticas. Competências que estiveram ausentes ao longo da história da educação, pois "nas escolas de Ensino Médio no Brasil, ao longo do século XX, nem sempre a Arte tornou-se conhecida pelos alunos com maior envergadura e dinâmica sociocultural como se apresenta na vida humana" (BRASIL, 2000, p.46).

O ensino da Arte, por meio das diretrizes propostas pelos PCNs (2000), busca contribuir para o fortalecimento da experiência sensível, inventiva dos estudantes, trazendo à tona as relações entre as diferentes linguagens artísticas, abordando também a área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. O ensino de Arte possui competências gerais, que perpassa a história da Arte e sua compreensão, enfatizando a atenção dos alunos para apreciação e o fazer artístico/estético, que não devem estar desassociadas das questões políticas, sociais, tecnológicas, culturais, intelectuais, estéticas e éticas. (BRASIL, 2000).

Tendo a Dança como minha área de formação e atuação<sup>1</sup>, tomo como referência o papel da Arte na educação, em específico a Dança, como eixo para construção de identidades conscientes e autônomas. Essa construção apenas se dará com a práxis da Arte na vida escolar (BRASIL, 2000). Relevante considerar que, muitas vezes, as expressões artísticas corporais são escassas no ambiente escolar, devido, em grande parte, a formação acadêmica dos docentes que atuam com a disciplina de Arte. Infelizmente, a disciplina de Arte tem sido ministrada por professores de áreas distintas que não possuem a formação adequada nas linguagens específicas da Arte, sobretudo a Dança. (BRASIL, 2000).

Com formação em licenciatura em Dança pela UFV, percebo os benefícios que a licenciatura agregou para minha experiência como docente de Arte e de Dança, nos diferentes segmentos de ensino que atuei (2012 a 2021). Percurso que instigou a investigar o desenvolvimento da Dança no Ensino Médio Integrado (EMI) do IF-Sudeste/MG, considerando os cursos que incluem em seu Projeto Pedagógico de Curso (PPC), propostas de ensino dos conteúdos de Arte, de acordo com os PCNs (BRASIL, 2000).

Considerando a presença das competências em Dança na proposta curricular dos

---

1 Bacharel e Licenciatura em Dança pela UFV/MG e Especialização em Psicopedagogia pela UniAraras/SP.

PCNs, e sua transição para Base Nacional Curricular Comum (BNCC)<sup>2</sup>, optei por investigar o Componente Curricular da disciplina de Arte, em específico, a presença e abordagem das competências em Dança nos Cursos de Ensino Médio Integrados, ofertados pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IF Sudeste MG). Averigui uma reduzida produção científica que abordasse o diálogo da Arte e da Dança, disponíveis no acervo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através de busca específica pelos termos Instituto Federal e Dança, foram encontradas duas pesquisas de Mestrado Profissional em Educação no IF.

A primeira, "Educação do Corpo pela Dança na Escola Profissionalizante: o contexto do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia-IFBA" de Graziela Silva Ferreira (2013), análise do ensino da dança no IF Bahia, comparando amostragens entre o campi de Salvador e de Feira de Santana. Os dados foram obtidos a partir de entrevistas semiestruturadas com dois professores efetivos (um da área de Dança e outro da área de Educação Física), que permitiu uma investigação descritiva e explicativa sobre aproximação e distanciamento epistemológico existente entre Dança e Educação Física.

A segunda, "A Dança no Ensino Médio Integrado: Um Estudo de Caso no Instituto Federal de Educação, ciência e Tecnologia do Maranhão" de Roselia Lobato (2017), investigou a inserção da Dança como componente curricular obrigatório nos cursos técnicos integrados do IFMA, campus São Luís-Monte Castelo. Foi realizado um estudo de caso, com questionários com questões fechadas, abertas e de múltipla alternativa, para o levantamento de dados sobre as percepções dos estudantes em relação às contribuições da dança como disciplina curricular obrigatória, nos processos de ensino-aprendizagem no EMI.

Foi incômodo perceber que a Arte e a Dança apresentam reduzidas pesquisas na instância educacional, envolvendo os Institutos Federais (IFs), considerando a expansão crescente destes nos últimos anos. Sendo censurável que a Arte não esteja presente de forma relevante, de maneira a corroborar, enriquecer e enaltecer todas as linhas de pensamento educacional. Uma maior presença deste certamente estaria fortalecendo as metodologias, didáticas e instrumentos de ensino. (BRASIL, 2000).

Considerando este interm este artigo traz uma investigação de Mestrado Profissional em andamento, cujo referencial metodológico é uma pesquisa bibliográfica, que busca desvelar a linguagem da Dança dentro da disciplina de Arte nos currículos dos cursos do Ensino Médio Integrado do IF Sudeste de Minas, verificando por meio de documentos institucionais, se as competências propostas pelo PCNs (2000) para o ensino de Dança são abordadas pelos professores.

---

<sup>2</sup> Embora já tenha ocorrido aprovação da nova BNCC (Base Nacional Curricular Comum), em 05 de Dezembro de 2018, o período para a transição envolve distintas frentes de ação dos estados e municípios, dependendo da formação dos professores e adequação materiais didáticos para ser efetivada. O Ministério da Educação (MEC) prevê duração de dois anos para transição.

## 2 | A DISCIPLINA DE ARTE NO INSTITUTO FEDERAL SUDESTE - MG

Após evidenciar tais fatos, foi realizada uma análise dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPCs), disponíveis no site do IF Sudeste/MG, com intuito de verificar quais cursos do EMI possuem a disciplina de Arte no currículo. Foi verificado que os câmpus de Barbacena, Santos Dumont, Juiz de Fora, Muriaé, Rio Pomba e São João Del-Rei, oferecem Cursos de Ensino Médio Integrado e todos possuem a disciplina de Arte nos PPCs. São 23 cursos no total. Os câmpus de Ubá, Manhuaçu, Cataguases e Bom Sucesso, não possuem cursos de EMI.

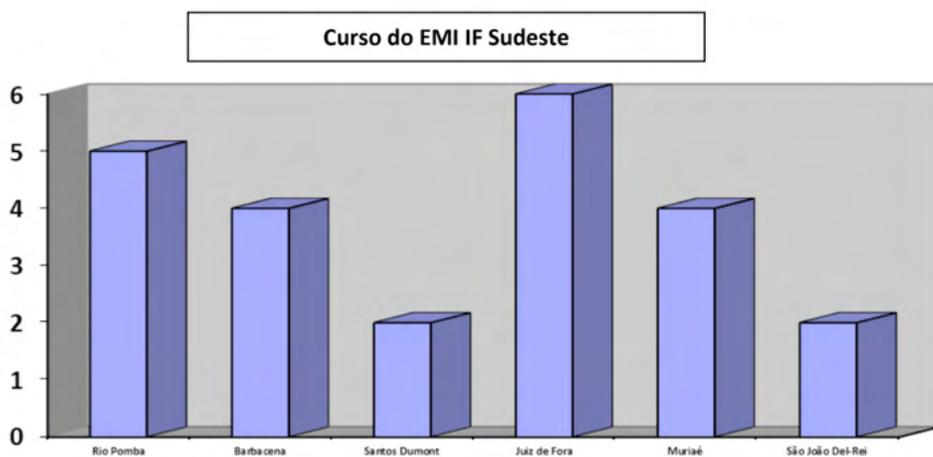


Tabela 1 Número de cursos de Ensino Médio Integrado em cada Câmpus do IF Sudeste/MG (autoria própria).

Constatou-se, por meio da análise dos PPCs dos 23 cursos de EMI, que somente os Cursos de Técnico em Edificações e Técnico em Meio Ambiente, do campus de São João Del-Rei, possuem duas aulas da disciplina Arte no decorrer do EM, enquanto os demais cursos possuem a disciplina em apenas um dos anos, variando entre o primeiro e segundo ano do EM.

Os campi de Barbacena, Santos Dumont, Juiz de Fora, Muriaé, Rio Pomba e São João Del-Rei que possuem a disciplina de Arte nos currículos dos cursos de EMI foram selecionados para investigar como as competências de Arte, em específico de Dança, estão presentes dentro do programa analítico das disciplinas ofertadas.

Fizemos um comparativo da quantidade e tempo de horas das aulas na Disciplina de Arte, nos três anos do Ensino Médio, em três estados distintos MG (Minas Gerais), SP (São Paulo) e PR (Paraná). Após coleta de dados, estes foram correlacionados com as mesmas informações pertinentes a maioria dos Câmpus do IF Sudeste de Minas.

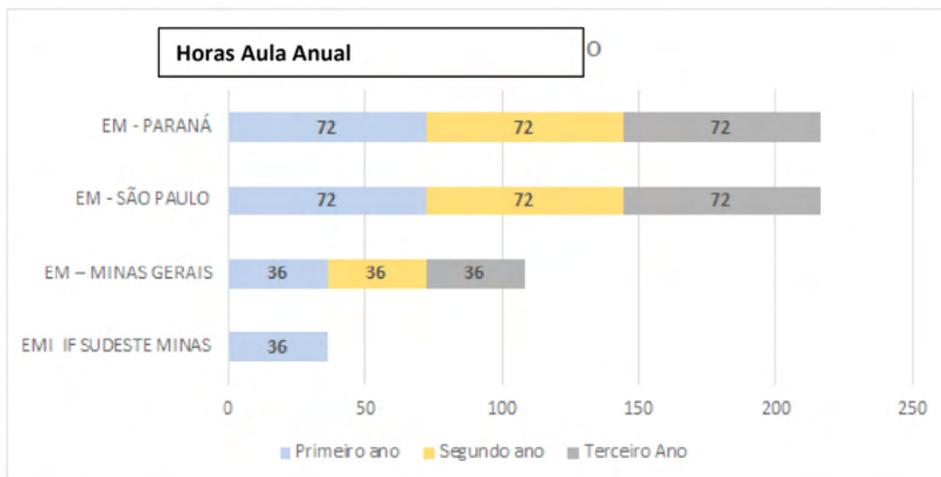


Tabela 2 Número de horas aulas anual no Ensino Médio Integrado IF/Sudeste em comparação com EM nos estados de MG, SP e PR. (autoria própria).

A quantidade de horas/aulas na disciplina de Arte do IF Sudeste MG é bastante inferior se comparada aos estados de MG, SP e PR. Enquanto os estados PR e SP ministram duas disciplinas de Arte por semana, em cada ano do EM, MG ministra apenas uma em cada ano do EM. Comparando os cursos de EMI do IF Sudeste com as turmas de EM do estado MG, observa-se uma diferença 36 horas no EMI do IF Sudeste em comparação as 108 horas no EM do Estado ao longo dos três anos do ensino médio, conforme gráfico acima.

Esta diferença fica maior e mais evidente, quando comparamos as turmas do EMI do IF Sudeste, com as turmas do EM de SP e PR. Vemos uma diferença de duzentas e dezesseis horas ao longo dos três anos do EM. Nos estados do PR e SP, os alunos têm o total de 216 horas (duzentos e dezesseis), ao longo dos três anos do EM.

As turmas do EMI do IF Sudeste MG possuem em sua formação trinta e seis horas no total (exceto as turmas de São João Del-Rei, que possuem 72 horas) ao longo dos três anos de EMI. Já as turmas de EM do estado de Minas tem 108 horas (cento e oito) de aulas de Arte, em sua formação. O quadro comparativo abaixo apresenta as horas-aulas de Arte no total dos três anos do Ensino Médio, entre o IF Sudeste/MG e os estados de MG, SP e PR.

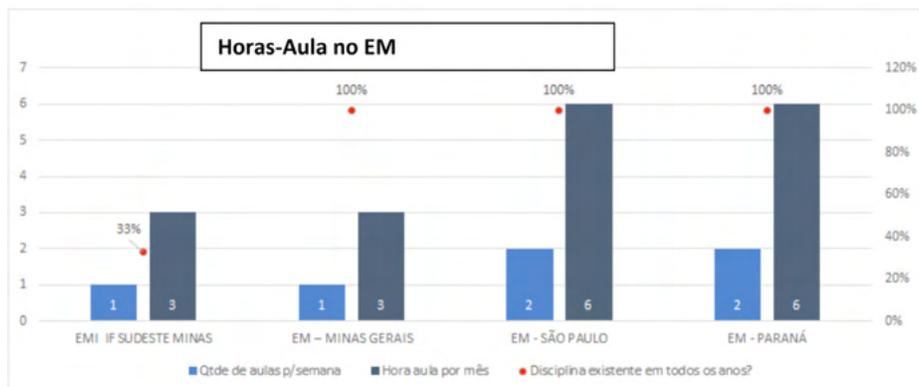


Tabela 3 Comparativo entre número de aulas entre EMI do IF Sudeste/MG e o EM dos estados de MG, SP e PR.

Conforme PCNs (2000), a articulação entre Ensino Médio e Educação profissional, não se dá por sobreposição, os estudos de formação geral e de preparação básica para o trabalho tido como essencial a habilitação profissional pode ser incluso na carga horária de 2.400 mínima prevista para o Ensino Médio. Do mesmo modo, podem ser aproveitadas 25% da formação básica na carga exigida para formação profissional.

Quando o mesmo Decreto 2.208/97 afirma em seu Artigo 2o: A educação profissional será desenvolvida em articulação com o ensino regular [...], e depois, no já citado Artigo 5o, reafirma que: A educação profissional terá organização curricular própria e independente do ensino médio, podendo ser oferecida de forma concomitante ou sequencial a este, estabelece as regras da articulação, sem que nenhuma das duas modalidades de Educação, a Básica, do Ensino Médio, e a Profissional de nível técnico, abram mão da especificidade de suas finalidades. (BRASIL, 2000, p.87).

A duração da formação geral, incluída a preparação básica para o trabalho, é inegociável. A duração da formação profissional específica será variável, o que afetará a quantidade de tempo a ser alocado à formação profissional, depende da relação proximal dos saberes presentes na formação básica e como estes podem colaborar para a formação técnica profissional. Quanto maior a proximidade, mais os estudos de formação geral poderão propiciar a aprendizagem de conhecimentos e competências, que são essenciais para o exercício profissional. Portanto, esses estudos podem ser aproveitados na obtenção da habilitação profissional desenvolvidos concomitante ou sequencialmente ao Ensino Médio. (BRASIL, 2000, p.88).

Sobre a prioridade da formação e dos estudos de preparação básicos aqui apresentados, surge a dúvida se as disparidades encontradas entre a oferta da disciplina de Arte, em específico da carga horária entre EM e EMI, não acarretaria em prejuízo, tomando como retrocesso, afetando assim o ensino das artes e o educando. A legislação mostra que nos anos mais conservadores da sociedade brasileira, o ensino de artes foi

desconsiderado, menosprezado e subjugado à segundo plano. Tomando como referência os PCNs e as LDB que propõe "O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos"(BRASIL, 2000, p.31).

Isso é reflexo de propostas neoliberais que acreditam no ensino tecnicista para as massas e que somente as disciplinas diretamente ligadas ao desenvolvimento econômico tem valor.

Estes tensionamentos se delinham, invariavelmente, pela disputa em torno currículo, ou seja, daquilo que é escolhido para ser ensinado. Este é um dos principais motivos pelo qual a maioria das políticas e programas educacionais preconizam as transformações na Educação a partir de mudanças curriculares, as quais nem sempre se consolidam tendo em vista as fragilidades estruturais, humanas, organizativas e didático-pedagógicas presentes na realidade escolar. (JAKIMIU, 2017, p.6719).

Não iremos nos aprofundar sobre os motivos destas distinções, assim como realizar investigações referentes à origem das variações de carga horária da disciplina de Arte nos PPCs, do IF Sudeste MG. Tampouco iremos verificar o possível impacto destas distinções na proposição de ensino do IF. Mas, a carga horária reduzida da disciplina de Artes, nos permite analisar que, infelizmente, essa disciplina não possui o mesmo valor hierárquico das demais disciplinas como Língua Portuguesa, Matemática, entre outras, nas instituições citadas.

Meu intuito, como já foi dito, é desenvolver uma pesquisa que pretende analisar se as competências da Dança, propostas pelos PCNs (2000), estão presentes no ambiente escolar EMI do IF Sudeste MG. Ressalto a relevância desta investigação, visto a importância do contato dos educandos com a práxis em Artes e dentro dela, a Dança, que aborda o conhecimento e o trabalho com as várias linguagens, visando à formação artística e estética dos alunos, compreendendo que tais experiências são indissociáveis do processo cognitivo.

Conhecer arte no Ensino Médio significa os alunos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos inseridos nas práticas de produção e apreciação artísticas, fundamentais para a formação e o desempenho social do cidadão. Na escola de Ensino Médio, continuar a promover o desenvolvimento cultural e estético dos alunos com qualidade (...). (BRASIL, 2000, p.46).

Os processos de criação e apreensão de saberes em Arte viabilizam experiências de transformação permanentes, resultantes das práticas de produção e apreciação artísticas, que são fundamentais para a formação e o desempenho social do indivíduo. Os conteúdos de Arte para o EM, devem ampliar a compreensão dos códigos sociais, culturais, intelectuais, além das relações deste com o eu e com o outro. (BRASIL, 2000, p.49).

O pensamento que as Artes, em geral, transformam o homem é um consenso científico e social na atualidade. Segundo Wosien (2000), o papel exercido pela Dança

de auxiliar o indivíduo na construção de uma identidade, por intermédio das sensações, emoções e sentimentos experienciados, através de estímulos específicos e da interação com o meio e com o outro, torna-se a base da construção da personalidade, que parte da corporeidade e permite o educando explorar sua criatividade para conduzir suas emoções e desenvolver uma consciente e saudável liberdade para sua imaginação (WOSIEN, 2000).

Para Marques (2003) e Barros (2005), todas as relações do homem com o meio são permeadas pelo corpo, sendo por meio deste que se efetiva a construção da identidade e da personalidade, que atuam sobre a memória corporal, bem como em sua expressão, possibilitando ao educando no EM, através dos conteúdos da Dança, fortalecer e construir sua tomada de decisões, formando uma consciência autônoma, para expressar opiniões e atitudes por intermédio do trabalho continuado do corpo, como nos coloca a autora.

No que diz respeito ao movimento em si, essencial para que a dança se realize, (...) que é por meio da percepção, da experimentação e da análise em nossos corpos do quê, onde, de como e com quem o movimento acontece que podemos também criar, transformar e compreender a dança. (...), pois estamos criando relações simbólicas e significativas entre aquele que interpreta o movimento e o meio. (MARQUES, 2003, p.29).

Assim, a Dança, por meio dos processos educativos, deve possibilitar o desenvolvimento essencial da criação e da percepção estética, mobilizando a expressão e a comunicação pessoal do educando, com enfoque na formação do cidadão. As ações devem ser intensificadas nas relações dos indivíduos, no ato de fazer fazendo, conhecendo e vivenciando no corpo sua própria história.

## 3 | ARTE NA ESCOLA

### 3.1 Ensino da Arte - Itinerários da Legislação Brasileira

Várias são as lutas que a Disciplina de Arte enfrentou ao longo das últimas décadas, para que conteúdos e competências fossem inclusas no currículo do ensino. Em 1961, a Lei 4.024, Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), propôs a organização dos diferentes níveis de educação, no qual, observa-se a presença de algumas brechas para o ensino de Artes. Em seu artigo 38, capítulo I, consta que "na organização do ensino de grau médio serão observadas as seguintes normas: IV - atividades complementares de iniciação artística" (BRASIL, 1961).

Segundo Vasques (2011), a LDB permitia que as instituições de ensino, em todos os níveis, pudessem escolher algumas disciplinas de acordo com o formato dos cursos e/ou características regionais. Embora, já houvesse o ensino de alguma atividade artística, ainda que fossem as artes aplicadas e (ou) os trabalhos manuais, somente em 1971, o ensino de arte se tornou obrigatório e regulamentado por lei específica.

Em seguida, no contexto autoritário da ditadura militar, é aprovada a LDB 5.692/1971,

em que vemos surgir à palavra Arte pela primeira vez na legislação escolar. Ao longo da história de ensino e aprendizagem da Arte, é nítido "certo descaso de muitos educadores e organizadores escolares, principalmente no que se refere à compreensão da Arte como um conhecimento humano sensível-cognitivo" (BRASIL, 2000, p.47).

(Art. 7º.) Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º. E 2º. Graus, observando quanto a primeira o disposto no Decreto n.369, de 12 de setembro de 1969. (BRASIL, 1971).

Tem-se ao longo da história do Brasil, um quadro de diferentes perspectivas formativas em constante disputa. Antecede a LDB de 1971, o descaso e fragilidade, e com sua aprovação, concretiza-se a reforma do ensino de 1º e 2º graus no Brasil, no qual a Arte é tratada como experiência de sensibilização, através de atividades desconectadas do projeto escolar, abordadas de forma genérica. Sem exigência especializada de formação, permitia-se a polivalência nas áreas: Artes Plásticas, Educação Musical e Artes Cênicas.

Somente dois anos depois da implementação da lei 5.692/71 é que o Governo Federal começa a criar primeiros Cursos de Arte-Educação em nível superior (...) constituídos por um currículo básico para ser aplicado em todo o país e foram marcados por um processo de aligeiramento, formando os primeiros professores em apenas dois anos. (JAKIMIU, 2017, p. 6723.).

Segundo Jakimiu (2017), dois anos após a lei 1971, o governo inicia a criação dos Cursos de Arte-Educação em nível superior. Foram criados 78 cursos em Educação Artística, com duração de apenas dois anos para a formação. Desde o início do século XX, temos a Artes Visuais (antes, Arte Plásticas) presentes em alguns cursos de História da Arte, em escolas normais ou de 2º grau-magistério, onde os conhecimentos propostos se limitavam aos desenhos técnico e geométrico, de caráter descritivo e pedagógico.

De forma reducionista, a história da disciplina de Arte tem início com o florescer das questões sobre seu papel na educação, no ano de 1961. Os debates permitiram que em 1971, houvesse a inclusão da Arte como conteúdo obrigatório no ensino. Somente em 1996, houve sua promulgação como disciplina. Inicialmente, essa disciplina era considerada uma atividade educativa, sem exigir notas, mesmo que obrigatória.

Segundo Jamikiu (2017), em 1982, através da organização de professores licenciados e de artistas das diversas linguagens, houve o surgimento das Associações de Arte-Educadores, em alguns estados. Mesmo período que emergiram novos estudos sobre o ensino-aprendizagem de Arte, que endossaram mudanças e novos posicionamentos. Período de enfrentamento da ausência da Arte e das distorções que dificultavam o ensino, impulsionando novas proposições em diferentes frentes, com o apoio de artistas, pesquisadores e educadores.

Congressos, eventos nacionais e internacionais foram organizados por universidades e pela Federação Nacional dos Arte-Educadores do Brasil - FAEB (de 1987). Esse

movimento permitiu trazer à tona questões sobre a necessidade da criação de Cursos de Arte, que atendessem as demandas das diversas linguagens artísticas, de professores da pré-escola a universidade, incluindo a necessária formação especializada de profissionais em Arte (JAKIMIU, 2017).

Segundo Jakimiu (2017), a Arte como currículo foi abordado primeiro como atividade complementar, depois como conteúdo extracurricular. Com a LDB 9394/1996, em seu artigo 26, parágrafo segundo, "O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos (BRASIL, 1996)." Resultante da conquista dos Arte Educadores do Brasil, a Arte obteve maior espaço e se tornou componente curricular obrigatório da educação básica, com intuito de promover o desenvolvimento cultural.

No ano de 1998, houve a retirada do caráter da polivalência para ensino da Arte, o que permitiu, as linguagens da Música, Teatro, Artes visuais e Dança passarem a ser vistas como autônomas. Isso impulsionou o crescimento de cursos de licenciatura com habilitação específica e trouxe alterações curriculares na graduação em Educação Artística (RODRIGUES, 2013). Em 2000, foi estruturado os PCNs, com a proposta de difundir a reforma curricular e orientar os professores diante da abordagem e da metodologia propostas.

No ano de 2008, houve a alteração da LDB de 1996, através da Lei 11.769, propondo a música como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, permitindo a cada instituição decidir melhor opção, com prazo de três anos para adequação dos sistemas de ensino. A respeito da obrigatoriedade da linguagem da música no currículo escolar (não exclusiva), a lei foi interpretada como injusta, por priorizar uma linguagem específica em prejuízo das demais que não foram nem mencionadas na lei.

Em um primeiro momento, a Lei 11.769, alterava a LDB de 1996, definindo que seria necessário uma formação específica para o ensino da música. Houve veto do mesmo, questionando o significado de uma formação específica na área, visto que há uma diversidade de profissionais da música, sem formação acadêmica. "Vale ressaltar que a música é uma prática social e que no Brasil existem diversos profissionais atuantes nessa área sem formação acadêmica (...)" (BRASIL/LDB, 1996, n.p). A justificativa do veto pelo congresso foi à ausência da exigência de formação mínima para ministrar conteúdos específicos relacionados a culturas, etnias e língua estrangeira, segundo a LDB.

No ano de 2010, a LDB de 1996 é modificada pela Lei 12.287, definindo que o ensino de Arte deve considerar as especificidades regionais e locais no processo educativo. "ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos" (BRASIL, 2010).

Em 2013, houve o lançamento das novas Diretrizes Curriculares para a Educação Básica (DCNEB) e os PCNs de 2000, deixaram de ser referências, passando a ser

pressupostos epistemológicos, filosóficos e pedagógicos para formação do educando. Segundo Jamikiu (2017), tais diretrizes tinham o objetivo de tonar sem efeito documentos anteriores como DCN (1998) e PCN (2000), inclusive da perspectiva da formação

(...) há um entendimento de que tanto as diretrizes curriculares, quanto os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), implementados pelo MEC de 1997 a 2002, transformaram-se em meros papéis. Preencheram uma lacuna de modo equivocado e pouco dialógico, (...) Os PCNs teriam sido editados como obrigação de conteúdos a serem contemplados no Brasil inteiro, como se fossem um roteiro (BRASIL/DCNEB, 2013, p.14).

Mesmo com as novas DCNEM (Diretrizes Curriculares Nacionais do Ensino Médio) de 2013, e sofrendo críticas, os PCNs permaneceram ao longo da última década sendo utilizados como referência de prática escolar, tanto por instituições de ensino, quanto para formação dos profissionais em educação. Em relação aos PCNs, Jakimiu (2017) tece críticas a proposição da Arte "sem nenhuma densidade teórica, ou seja, uma 'colcha de retalhos', que não tem credibilidade para ser citado e/ou utilizado como base teórica", com ausência de referências teóricas e citações, assim como, a apropriação da produção teórica de autores relevantes, como Paulo Freire e Ana Mae Barbosa. (JAKIMIUI, 2017, p.6724).

Em maio de 2016, a Lei 13.278 altera a LDB de 1996, determinando o prazo de cinco anos para os sistemas de ensino, incluírem como componente curricular as Artes visuais (antes Artes Plásticas), a Dança, a Música e o Teatro. O prazo de cinco anos seria para adequação e inclusão necessárias, considerando o número insuficiente de professores com formação adequada para atuar na educação básica. Esse período seria destinado à formação de professores nas linguagens específicas (JAKIMIUI, 2017).

Jakimiu (2017) aborda os embates gerados pela Lei 13.278, de 2016, que incluía a necessidades de quatro profissionais formados em áreas distintas (Dança, Teatro, Artes Visuais e Música), atuando e ocupando o mesmo espaço nas instituições de ensino. Passaram-se os cinco anos desde a Lei 13.278 e não houve tempo hábil para incluir as linguagens artísticas no currículo, muito menos oportunizar concursos e processos seletivos específicos. Antes do prazo de cinco anos, em 2018, surge a proposição de reestrutura do Ensino Médio, com a BNCC.

A BNCC para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental, foi aprovada e homologada em 2017. Um ano depois, em dezembro de 2018, foi disponibilizada a BNCC específica para Ensino Médio. Documento que define as aprendizagens essenciais para a educação brasileira, a serem desenvolvidas em toda Educação Básica. No mesmo ano, a Lei 13415/2017 altera o conteúdo da LDB 1996, tornando o "ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, [...] componente curricular obrigatório da educação básica" (BRASIL, 2017).

Aparentemente, a BNCC redefine o papel da Arte (seus conteúdos e competências) para a educação básica. Segundo a Federação de Arte-Educadores do Brasil, a BNCC

possui uma abordagem vaga da Arte como componente do currículo.

Alguns especialistas que atuavam na elaboração da BNCC, do Componente Arte, pediram desligamento e retirada de seus nomes da última versão do documento, pois esses profissionais se sentiram usados apenas para legitimar o processo. Eles não tiveram espaço para cumprir as suas funções de representar a sua comunidade disciplinar e, muito menos, tiveram a oportunidade de fazer valer os principais anseios e exigências da categoria, sendo negligenciadas as diversas vozes de educadores. (PERES, 2017, p.09).

Houve discordância dentro dos segmentos de educação, no qual, a Arte reassume papel coadjuvante no ensino, como mera atividade educativa (ou decorativa), como nos anos 70. Retrocesso no qual, a disciplina pode assumir a função de conteúdo complementar, ministrada por profissionais sem formação específica ou mesmo, ser utilizada como recurso didático para o ensino de outras áreas, sem ser mencionada ou estar incluída no currículo, como ao longo dos anos 80 e 90.

Para Barbosa (2017), o processo de construção da BNCC não incluiu os profissionais Arte-Educadores, foi calcada na exclusão da classe que vivencia a Arte-Educação nas escolas. A aplicação da nova proposta pode induzir a abstenção e mesmo, exclusão de direitos conquistados anteriormente.

Segundo Jakimiu (2017), as novas bases curriculares foram pensadas por teóricos em Arte-Educação e não a partir e com os Arte-Educadores, bem como com os professores que atuam na área. Em seu artigo Jakimiu (2017), enfatiza que a pesquisadora Ana Mae Barbosa, neste período, tomou frente da luta pela educação na área da Arte.

A autora, inclusive, está à frente da Campanha "Todos pela Arte Educação", uma vez que entende que o processo de construção da BNCC não esteja incluindo os Arte-Educadores para pensar uma proposta formativa em Arte, pelo contrário, a BNCC está reproduzindo um processo de exclusão daqueles que realmente fazem Arte-Educação no dia a dia das escolas, (...). (JAKIMIUI, 2017, p.6728).

Segundo Rogério Ortega (2019) a Arte no Ensino Médio, ainda se apresenta como 'adorno', no qual conteúdos e proposições nas diferentes linguagens (Dança, Teatro, Música e Artes Visuais) são redundantes ou 'meras' repetições dos conteúdos textuais e metodológicos propostos no Ensino Fundamental I e II, desconsiderando, toda grandeza de possibilidades, não há clareza dos conteúdos abordados, traz à tona as "seis dimensões do conhecimento": criação, crítica, expressão, estesia, fruição e reflexão.

Permanecer com antigas práticas são hábitos comuns, exigem menor esforço perante a inclusão do novos referenciais normativos e novas exigências de aprimoramento pedagógico. Como o problema desta pesquisa visa investigar a presença das competências em Dança no EMI, foi salutar fazer uma contextualização histórica, dos caminhos percorridos pela disciplina de Arte, para compreender a inclusão da Dança no currículo. Pois, as Leis, Diretrizes e Parâmetros são de grande importância na investigação dos documentos institucionais e na compreensão da presença da Arte, em específico a Dança,

para formação dos educandos do EMI no IF Sudeste.

### 3.2 Competências em Arte nos PCNs (2000)

A disciplina de Arte e seus componentes foram incluídos na parte II dos PCNs, destinada a "Linguagens, códigos e suas Tecnologias", com enfoque nos conhecimentos básicos, na preparação científica e no uso de diferentes tecnologias para formação do educando. Para a etapa final de uma educação de caráter geral, era necessária uma disciplina afinada com a contemporaneidade (BRASIL, 2000).

Na parte I, temos as bases legais que orientam os parâmetros, na parte III temos a ciências da natureza, matemática e suas tecnologias e, cabendo à parte IV, as ciências humanas e suas tecnologias. Propondo assim, que ao final do EM, o educando seja capaz de pesquisar, buscar informações, analisá-las e selecioná-las, e assim, desenvolver a capacidade de aprender, criar, formular, ao invés do simples exercício de memorização (BRASIL, 2000).

Na área de Linguagens e Códigos, há destaque para as competências relacionadas a aquisição de saberes, formação da identidade e exercício da cidadania. Nesta área agrupam as disciplinas, atividades e conteúdos relacionados às diferentes formas de expressão, estabelece correspondência entre as formas de comunicação e expressão, evidenciando a importância das linguagens "constituintes dos conhecimentos e das identidades dos alunos, de modo a contemplar as possibilidades artísticas, lúdicas e motoras de conhecer o mundo" (BRASIL, 2000, p.92).

Os PCNs do EM têm como objetivo principal, que as competências básicas permitam ao educando se situar como sujeito produtor de conhecimento e participante do **mundo do trabalho**. O currículo deve contemplar as três áreas do conhecimento, com intuito que as metodologias evidenciem interdisciplinaridade e a contextualização, assegurando o mesmo tratamento as disciplinas de Educação Física e Arte, como componentes curriculares obrigatórios (BRASIL, 2000, p.106).

No segmento da disciplina de Arte, os PCNs propõem a reflexão e troca de ideias, que favoreça os educandos apropriarem-se de saberes culturais e estéticos inseridos nas práticas de produção e apreciação artísticas, incluso as práticas artísticas e sua contextualização regional, nacional e internacional; (BRASIL, 2000).

A ênfase da educação, segundo PCNs (2000), é subdividida em três bases: econômica, científica e cultural, que visa à integração de homem no universo das relações da política, do trabalho e da simbolização subjetiva, visando assegurar uma educação inclusiva e equitativa proposta através dos eixos estruturais: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a viver e aprender a ser, têm-se as diretrizes gerais norteadoras da educação. (BRASIL, 2000, p.15).

Mediante a práxis de Arte, as instituições de ensino e sua equipe multidisciplinar podem auxiliar o indivíduo a ampliar a compreensão dos códigos sociais, sendo essencial a

Arte e as suas linguagens específicas para facilitar os processos de apreensão de saberes. Tomando as experiências estéticas como extensão do existir do homem. (BRASIL, 2000).

Marques (2003) e Fernandez (1991) enfatizam que no desenvolvimento do adolescente a inserção da Arte deve ocorrer através de processos flexíveis e adaptáveis a cada realidade e indivíduo, possibilitando o entendimento da necessidade de processos diversificados e compatíveis à ação educacional. Relevante diálogo entre educadores e educandos, onde, é fundamental o papel da instituição de ensino e de sua equipe multidisciplinar, em auxiliar nos processos de expressão corporal e apreensão de saberes. (BRASIL, 2000, p.49).

O educador, por meio da Arte, deve desenvolver diferentes recursos e metodologias para auxiliar na percepção, na imaginação e na investigação reflexiva e sensível do conjunto de práticas do conhecimento humano. Apreensão de saberes e autonomia, pode ser atingida mediante o contato crítico do aluno com as produções artísticas que o sensibilizam, propiciando que este enverede de forma autônoma por outras experiências criativas individuais e coletivas. As linguagens artísticas possuem um papel fulcral, que deve ser permeado por educadores especializados, para que os educandos possam identificar e compreender a Arte em sua relevância histórico-político-social. (SILVA, 2014).

E para finalizar esse tópico, salientamos que a apreensão de saberes que se estruturam nos PCNs (BRASIL, 2000), depende da formação qualificada e especializada do professor, haja vista, o papel deste como intermediador dos constructos viabilizados pelas linguagens artísticas. O educador cria pontes para que os educandos possam ao longo do ensino, desenvolver discernimento na compreensão das diferentes funções da Arte.

## 4 | CONSIDERAÇÕES

Na introdução da pesquisa não é apresentando justificativa para as distinções entre as cargas horárias da disciplina de Arte no EMI e EM de Minas Gerais, e, das variações maiores comparando com os estados (SP, MG e PR). Considerando que a grade curricular do EMI toma como ponto de partida o currículo do EM do estado, no qual, as disciplinas cursadas podem ser aproveitadas em até 25% aos saberes do currículo de habilitação profissional (Artigo 5º do Decreto 2.208/97), foi feita uma análise rápida de alguns currículos de cursos de EMI de São Paulo e Paraná, que permitiram constatar a presença de uma aula da disciplina Arte em todos nos três anos letivos, uma redução de 50% comparado aos currículos do EM dos estados, mas um valor percentual três vezes maior comparando os cursos de EMI de Minas Gerais.

Supõe-se que tais variações ocorrem em todos os estados, de acordo com a ênfase que os mesmos destinam a disciplina de Arte, as origens, causas e, sobretudo, os efeitos destas discrepâncias para a educação e para a formação dos educandos, necessita de

futuras investigações e análises. Diante dos dados apresentados, das reflexões sobre as lutas e conquistas que a Arte e a Dança percorreram nas últimas décadas, desdobram-se incertezas para os caminhos da adequação do Ensino Médio Brasileiro perante a eminente transição dos PCNs (2000) para BNCC (2018).

Talvez como mencionado por Barbosa (2017), Peres (2017), Jakimiu (2017) e Rogério Ortega (2019), a Arte e a Dança estão diante de possíveis retrocessos, onde houve a exclusão das classes na elaboração da BNCC, reforçando a já existente escassez de expressões artísticas no âmbito escolar perante conquistas legais que não foram efetivadas na prática. A arte assumiu "mero" papel de "adorno" diante de algumas disparidades mencionadas, seja em relação à carga horária entre EM e EMI em MG, que se acentua em relação SP e PR. As reduzidas pesquisas envolvendo os IFs na instância educacional, o valor hierárquico ao qual a Dança e Arte são submetidas em comparação às demais áreas de conhecimento, o reduzido número de profissionais com formação específica, os raros concursos para áreas especializadas (Teatro, Dança, Música e Artes Visuais).

Reforço a necessidade das lutas pelos espaços de legitimação das Arte, do olhar crítico diante dos eminentes embates que os profissionais da educação têm a frente, perante propostas e ações políticas que excluem e reduzem o papel das expressões artísticas dentro do ensino. Educação estética que consolida, segundo Ramaldes (2017), a capacidade humana de apreender, transformar e produzir cultura, ciência e tecnologia, caracterizando como essencial a formação integral por meio propostas político-pedagógica flexíveis e interdisciplinares, em que a Arte como campo do saber instiga a sensibilidade, a percepção, corroborando na transformação social da ciência e de meios de conservação da a vida.

Considerando o modelo de práxis pautadas na relação indissociável entre trabalho, ciência e cultura, em vista de verificar a presença dos conteúdos, competências e habilidades propostos pelo PCNs (2000) para a linguagem da Dança. De acordo com as análises apresentadas, observou-se que 50% dos PPCs não incluem a linguagem da Dança, o mesmo ocorreu com as ementas dos PPCs. Em relação às ementas presentes nos planos de ensino (somente quatro instituições disponibilizaram), 75% não contemplam a Dança, somente 25% do dos planos de ensino contemplaram a abordagem da Dança (em específico o campus São João Del Rei).

De forma geral, apesar de encontrarmos a presença da linguagem da Dança nas propostas teóricas dos cursos, verificou-se que não houve transposição da teoria para prática, os cursos e os professores não conseguem cumprir com as proposições normativas teóricas dos PCNs (2000), vindo a menosprezar a importância do papel da Arte na educação. A ausência de professores de formação específica não é o maior problema, não foi só a linguagem da Dança que não estava presente, muitas vezes, até o espaço destinado aos conteúdos da Arte não foram utilizados adequadamente. Aproximadamente 60% das ementas e planos de ensino não contemplam todas as linguagens artísticas e

acabam priorizando os conteúdos atrelados a história da arte, ou que abordem somente um segmento artístico.

Boas ementas e bons referências não asseguram aos alunos o contato com saberes específicos de todas as linguagens, há um caminho cheio de prerrogativas e situações adversas, que podem e interferem entre o que é proposto na teoria e o que chega aos alunos. As diretrizes e propostas presentes LDB, no PCNs e pela BNCC são normativas a serem seguidas, mas, muitas vezes, ficam somente no papel e no discurso. Sua aplicação e vivência prática carecem de muitas outras pesquisas, que possam apresentar causas e justificativas para tal transposição, do papel para a sala de aula, das normativas e diretrizes teóricas para a adequação pelos professores de tais pressupostos.

Existe um quadro muito diverso de realidades e contextos que caracterizam cada setor do ensino no Brasil, nos quais, iremos encontrar, muitas vezes, tais ausências, seja da própria disciplina de arte, da Dança e outras linguagens específicas, de profissionais capacitados e conscientes do valor da Arte para a Educação do homem.

Talvez, a Arte e a Dança acabem assumindo somente os espaços destinados as atividades complementares e os conteúdos extracurriculares, menosprezando seu papel e função de catalizador para da apreciação e do fazer artístico/estéticos, que viabilize sua inserção e dialogo com as questões políticas, sociais, tecnológicas, culturais, intelectuais, estéticas e éticas. Sem menosprezar sua capacidade de corroborar, enriquecer e enaltecer todas as linhas de pensamento educacional, com maior envergadura para dinâmica sociocultural, que permite ao educando experiências estéticas de relevância histórico-político-social com enfoque na formação do cidadão.

Práticas expressivas de criação, apreciação e crítica estética que permitem os jovens transpor o nível simbólico da vida afetiva, maior consciência corporal que auxilia no desenvolvimento da autonomia e linguagem própria, que segundo Fernandes (1987), auxiliar o homem a interpelar o mundo a sua maneira.

O professor de Dança assume o papel de facilitador na apreensão de saberes, na escolha de ações pedagógicas que permitam a consciência corporal, no despertar de corpos cidadãos e corpos críticos, tornando seus educandos flexíveis e adaptáveis por meio da apreensão de saberes essenciais que auxiliem no desenvolvimento físico, cognitivo e neurológico. Sem menosprezar as experiências do educando, as proposições dentro do ambiente escolar de forma interdisciplinar devem propiciar experiências dialógicas de expressão criativa, espontânea, livre e consciente, em função de ampliar a intuição, a emoção, a imaginação e a capacidade de comunicação.

Práxis docente que através de diferentes recursos, metodologias, didáticas e instrumentos de ensino-aprendizagem, possam suscitar caminhos para que os educandos possam construir por meio da Dança relações de cooperação, respeito, diálogo e valorização do eu e do outro. Segundo Franco (2011) e Marques (2003) incentivar a criatividade e espontaneidade na apreensão do mundo, na apreensão de saberes e de autoconstrução

de esquemas corporais, e assim, abordar as seis dimensões (criação, crítica, expressão, estesia, fruição e reflexão) proposta pela BNCC.

A aparente redefinição do papel da Arte, da reconfiguração dos conteúdos e competências sugeridas BNCC para o EM já existiam nas DCN e nos PCNs, a falta de clareza dos conteúdos abordados, a inclusão das seis dimensões do conhecimento (criação, crítica, expressão, estesia, fruição e reflexão) se apresentam como sinônimos dos termos criação, apreciação e fruição presentes nos PCNs. A falta de clareza em relação às possíveis adequações que devem ser feitas pelas escolas, considerando o antigo modelo de ensino e os novos eixos temáticos e itinerários formativos. A possibilidade das instituições, escolherem quais critérios serão adotados diante dos poucos recursos financeiros, das estruturas físicas e dos profissionais que possuem.

Novas pesquisas, com maior detalhamento e abrangência são essenciais, sejam no âmbito do EMI, do EM, nas Bases e Diretrizes de Ensino, nas propostas da BNCC que está em vigor, e, em específico da Dança em seu papel, contribuições e benefícios para a educação. Papel fulcral, que deve ser permeado pelos profissionais da educação dos diversos campus e áreas de saber, a fim de identificar e compreender a Arte e a Dança em suas relevâncias histórico-político-social para o Ensino Médio Integrado.

## REFERÊNCIAS

BARROS, D. D.: **Imagem Corporal: a descoberta de si mesmo**. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, v. 12, n. 2: p. 547-54, maio-ago. 2005.

BRASIL/DCNEB. **Ministério da Educação**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=15547diretrizes-curriculares-nacionais-2013-pdf-1&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15547diretrizes-curriculares-nacionais-2013-pdf-1&Itemid=30192) Acesso em 13/07/2020.

BRASIL/LDB. Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Art.38. Sobre ensino de 1º. E 2º. Graus. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11623670/artigo-38-da-lei-n-4024-de-20-de-dezembro-de-1961> Acesso em: 20/07/2020.

BRASIL/LDB. Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971 Art.38. Na organização do ensino de grau médio. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/5692.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/5692.htm) Acesso em: 13/07/2020.

BRASIL/LDB. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm) Acesso em 13/07/2020.

BRASIL. Lei n.11.769 de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11769.htm) Acesso em 13/07/2020.

BRASIL. Lei n. 12.287 de 13 de julho de 2010. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, no tocante ao ensino da arte. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/Lei/L12287.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/Lei/L12287.htm) Acesso em 13/07/2020.

BRASIL. Lei n. 13.415 de 16 de fevereiro de 2017. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, no tocante ao ensino da arte. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm) Acesso em 20/07/2020.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Brasília: MEC/SEF, 2000. BRASIL. Ministério da Educação (MEC). Conselho Nacional De Educação (CNE). Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Resolução CEB n. 3, de 26 de junho de 1998. Brasília, DF: MEC/CNE, 1998b.

FERNANDEZ, A. **"A Inteligência Aprisionada"** - Tradução RODRIGUES, I. Editora Artmed/1991- Porto Alegre. 1ª. Edição 1987. Ediciones Nuevas Visión SAIC.

FERREIRA, Felipe. **Entenda como Funciona a Base Nacional Comum Curricular (BNCC)** - Blog. Disponível em: <https://www.somospar.com.br/wp-content/uploads/2018/06/infografico-entendendo-a-estrutura-da-bncc.pdf> Acesso em junho de 2020.

FERREIRA, Graziela S. **Educação do Corpo pela Dança na Escola Profissionalizante: contexto do Instituto Federal de Educação**, [...]. Tese (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Salvador/BA, p.170. 2013.

JAKIMIU, Vanessa C. de. **Os Embates em Torno da Consolidação da Arte [...]**. Disponível em: [http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2017/23393\\_11695.pdf](http://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2017/23393_11695.pdf) Acesso em: 08/12/18.

MARQUES, I. A. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

ORTEGA, Rogério. **A implementação da BNCC deve avançar: Instabilidades não podem afetar base curricular**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2016/08/1802639-base-curricular-evita-tratar-arte-como-adorno-mas-conteudo-e-vago.shtml> Acesso em 15/07/2019.

PERES, José R. P. **"Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: O lugar da Arte [...]"**. Revista do Departamento de Desenho e Artes Visuais. Vol.1, No.1: Edição de Lançamento - Artigos e Relatos. 2017. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/revistaddav/article/view/1163> Acessado em 20/06/2020.

RODRIGUES, Carla C. **Sobre Tempos e Lugares no Currículo Escolar Brasileiro** - Revista Espaço do Currículo, v.6, n.1, p.69-80, Janeiro a Abril de 2013 - ISSN 1983-1579. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/rec> Acesso em: 15/06/2020.

SILVA, Paulo Cezar. **Dança: Imagem Corporal e a Descoberta de Si Mesmo**. Disponível em: <http://periodicos.cesg.edu.br/index.php/educacaoecultura> Acesso em 15/04/2019.

SILVA, Roselia L. **A Dança no Ensino Médio Integrado: um estudo de caso no Instituto Federal de Educação [...]**. Tese (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Salvador/BA, p.137. 2017.

WOSIEN, B. **Dança: Um caminho para a totalidade**. Ed. TRIOM - Edição 2000 Brasil / Edição 1988. Áustria.

# CAPÍTULO 9

## EDUCAÇÃO MUSICAL DA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 04/08/2021*

**Rafaela Caporale de Castro**

Universidade de Caxias do Sul  
Caxias do Sul – RS

**Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini**

Universidade de Caxias do Sul  
Caxias do Sul –RS

**RESUMO:** Nos ambientes artísticos da dança, percebe-se que a música poderia ser muito mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, a fim de ampliar as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas. Logo, localiza-se um espaço comum pouco explorado e que por consequência não consegue articular com propriedade. Apesar da existência de relevantes pesquisas entre corpo e música, na dança, não há métodos amplamente utilizados pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma “traduzida” e específica para a dança. Assim, essa pesquisa teve como objetivo principal apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança no intuito de mapear tanto o conhecimento detido pela classe, quanto também a relevância sobre essa questão. Como metodologia foi aplicado um questionário fechado para um universo de 471 pessoas, através do google formulários. A partir disso foram gerados dados que embasam a discussão sobre o panorama da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Educação. Musicalidade.

### MUSICAL EDUCATION IN DANCE STUDIES: MAPPING IN HIGHER DANCE COURSES IN RS

**ABSTRACT:** In the artistic environments of dance, it is clear that music could be much more explored if better understood by dancers, in order to expand the creative pedagogical and choreographic tools. Therefore, there is a little explored common space that, as a consequence, cannot properly articulate. Despite the existence of relevant research between body and music, in dance, there are no widely used methods relevant to the use of musical qualities in a “translated” and specific way for dance. Thus, this research had as its main objective to point out the incidence of musical education within the dance area, mapping both the knowledge held by the class and the relevance of this theme. As methodology, a closed questionnaire was applied to a universe of 471 people, through google forms. From this, data were generated that supported the discussion on the context of musicality in the formation of Superior Dance Courses in RS.

**KEYWORDS:** Dance. Education. Musicality.

### 11 (IN)FLUÊNCIAS ENTRE MÚSICA E MOVIMENTO

Segundo os autores Vieira, Avelino e Nhur, percebe-se uma forte interação e absorção dos conhecimentos musicais através do campo artístico da dança, pois, muitas são as interfaces

possíveis para o corpo e o movimento em questões de virtuosismo, aperfeiçoamento técnico e cênico ao usufruir da música (VIEIRA; AVELINO, 2014) (NHUR, 2020). Ainda é possível observar que essa fluência ou interconexão é natural para várias culturas (CAMARGO, 2013) (ZEMP, 2013) e, que as percepções musicais são muito imbricadas com a ideia de corporeidade (LEMAN; MAES, 2014).

Apesar desse fato, observa-se a falta de propriedade de professores e dançarinos, quando se trata desses conceitos e percepções musicais específicas. Frequentemente, nos ambientes artísticos da dança, verifica-se que a música poderia ser mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, não necessariamente gerando uma dependência, pois, essa interdependência já foi fortemente destacada principalmente pelas obras de Merce Cunningham (VIEIRA, 2011), mas ampliando as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas (SCHROEDER, 2000). Logo, identifica-se um espaço comum pouco explorado e que, por consequência, não se consegue articular com fluência.

Além disso, é notório que as pedagogias sobre o movimento e a música, sob a ótica da área da dança, não pressupõem os mesmos expoentes que a área da música (CIAVATTA, 2019) (COZZUTTI et. al., 2014) e, verifica-se a ausência de métodos amplamente utilizados ou pesquisas aprofundadas pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma “traduzida” e específica para a dança (SCHROEDER, 2000). Assim, essa pesquisa tem por objetivo apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança, no intuito de mapear tanto o conhecimento detido por um recorte da classe, quanto também qual a relevância existente sobre essa questão.

## 2 | METODOLOGIA

Para realização deste estudo foi realizada uma pesquisa quantitativa de caráter explicativo nos cursos superiores em dança do Rio Grande do Sul, presentes nas universidades: UFSM, UFPel, UFRGS, UERGS e UCS, através da coleta de dados dos professores e alunos com matrícula ativa até março de 2021. Totaliza-se o universo de 471 pessoas a amostragem com 95% de nível de confiança e 5% de margem de erro, o que soma 212 questionados, entre professores e alunos, porém, somente 73 respostas coletadas são válidas. Para tal fim, utiliza-se como instrumento um questionário fechado para coleta dos dados desenvolvido na plataforma do Google formulários. Os questionários são distribuídos aos coordenadores dos cursos que, posteriormente, também são encaminhados aos seus respectivos alunos e professores, como também através de redes sociais. Desta forma, os dados coletados propiciam um breve panorama acerca da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

### 3 | RESULTADOS

A análise dos dados permite dizer que existe um alto índice de educação musical na formação do profissional da dança, principalmente, no contexto acadêmico em comparação às formações livres. Majoritariamente ambos, professores e alunos, tiveram essa vivência na sua formação em dança/ artes cênicas, sendo que 89,39% dos alunos afirmam ter tido, enquanto 10,61% negam e, em relação aos professores, 80,00% afirmam essa vivência e 20,00% não.

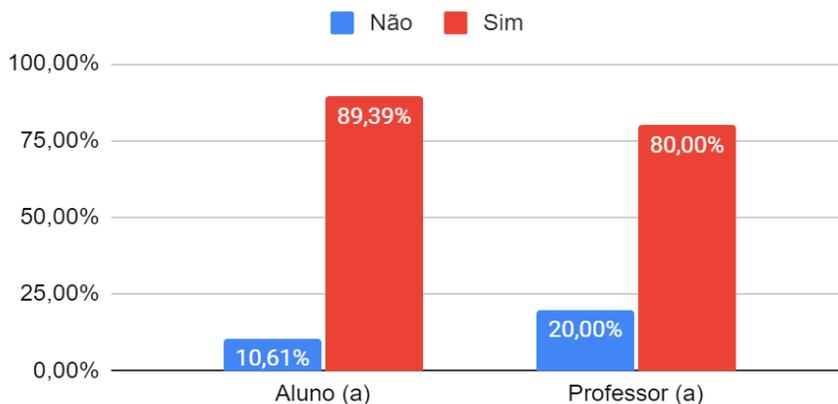


Fig.1: “Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados à música nessa formação?”

Fonte: autoral.

Na análise pormenorizada em cada semestre, é interessante ressaltar que o índice de educação musical aumenta à medida que os alunos estão no último ano do curso de graduação, do total de 89,39% dos estudantes que possuem resposta afirmativa, 84,62% são do 1º e 2º semestre, 87,50% do 3º e 4º semestre, 89,47% do 5º e 6º semestre e 94,44% do 7º e 8º semestre, o que corrobora com a afirmativa do corpo docente e discente acerca da abrangência do curso ser satisfatória.

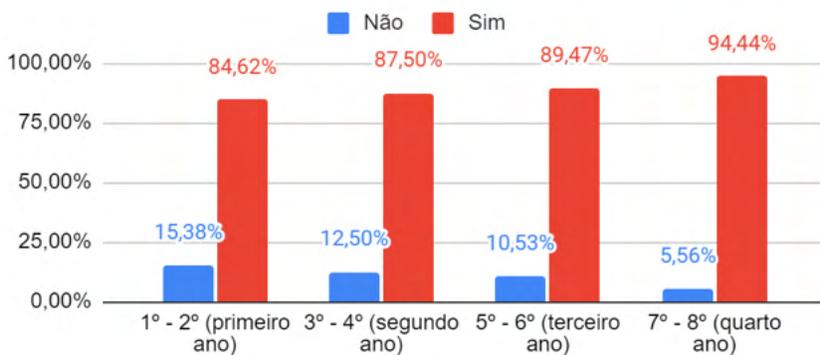


Fig. 2: "Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados à música nessa formação?"

Fonte: autoral.

Em relação ao impacto gerado pela abordagem do conteúdo musical ministrado: 100% dos professores que afirmam essa vivência acham a abordagem apropriada. Entre os alunos, 77,97% também concordam ser apropriada, enquanto 22,03% afirmam que não.

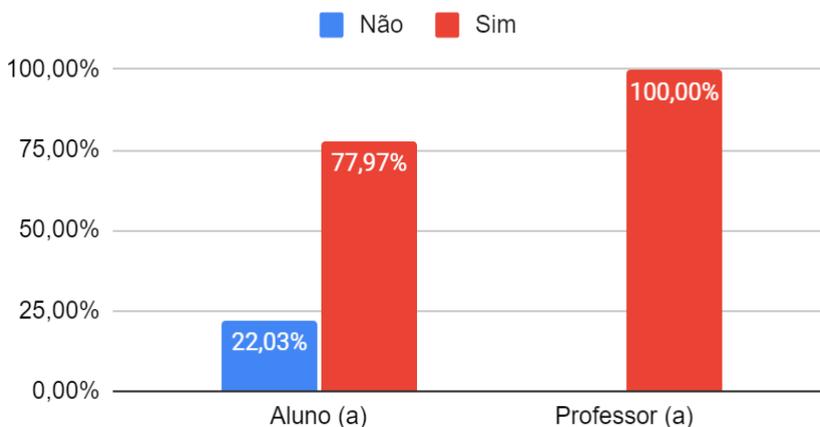


Fig. 3: "A abordagem desse conteúdo (sobre música) pelo ministrante foi apropriada?"

Fonte: autoral.

Quanto à apropriação dos conteúdos, 87,50% dos professores, que informam essa vivência, conseguem se apropriar de todo conteúdo ou da maioria deles, enquanto 12,50% não. Já dos alunos 26,79% afirmam não ter conseguido se apropriar.

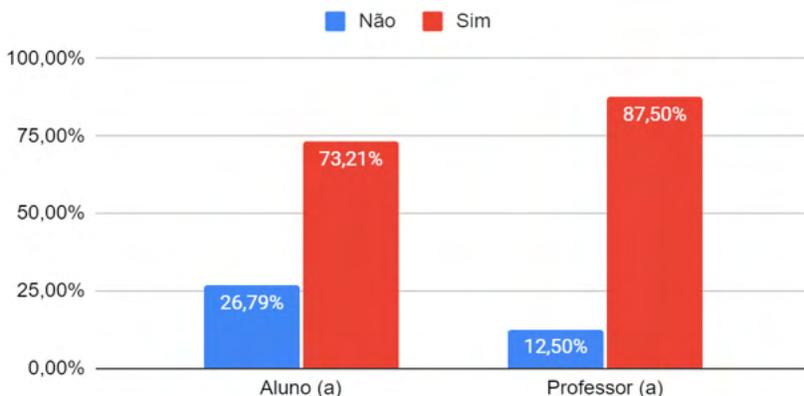


Fig. 4. “Você conseguiu se apropriar dos conteúdos musicais apresentados, se não de todos, da maioria?”

Fonte: autoral.

De acordo com a observação dos dados coletados, percebe-se que a incidência de educação musical na área da dança, tanto por parte dos professores, quanto dos estudantes presentes, atualmente na graduação, abarca pelo menos 80,00% dos respondentes dentro do contexto acadêmico. De forma a concluir a análise é possível apontar algumas questões:

Primeiramente, quando se aponta um alto índice de vivência musical no número de alunos e professores e, ainda que os alunos mais avançados apresentam mais experiência com o conteúdo, pode-se dizer que o ensino da música no ambiente acadêmico vem ganhando destaque nas últimas décadas, inclusive, ao constatar uma porcentagem maior dessa vivência, por parte dos alunos em relação aos professores nessa questão.

Além disso, também é possível visualizar que os alunos dos primeiros anos apresentam um impacto mais positivo quanto à abordagem do ministrante e conseguem se apropriar melhor dos conteúdos. Nesse sentido, pode-se apontar uma possível e sensível melhora nos últimos anos com a introdução de profissionais especializados, o que oportuniza uma mudança no aspecto da música no campo da dança dentro do ensino formal. Apesar da apropriação dos conteúdos ser ampla entre os respondentes, o índice de dificuldade é bastante aparente, o que corrobora com os estudos de Queiroz (2013) e Schroeder (2000) que discorrem sobre a importância de traduzir esses conteúdos musicais para a dança, devido ao grau de complexidade que os envolve.

## REFERÊNCIAS

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 15-29.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo**: música e educação. Rio de Janeiro: O Passo Produções, 2009.

COZZUTTI, Giorgio; BRESSANO, Elena; ROMERO-NARANJO, Francisco Javier. Music, Rhythm and movement: A comparative study between the BAPNE and Willems Methods. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, [s. l.], v. 152, p. 13–18, 2014. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.09.147>. Acesso em: 26 fev. 2021.

LEMAN, Marc; MAES, Pieter-Jan. The Role of Embodiment in the Perception of Music. **Empirical Musicology Review**, [s. l.], v. 9, n. 3–4, p. 236, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>. Acesso em: 1 mar. 2021.

NHUR, Andréia. Do Movimento ao Som, Do Som ao Movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, p. 1–26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660100069>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A MÚSICA NA DANÇA**: reflexões de um músico. 2000. 140 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251067>. Acesso em: 26 fev. 2021.

VIEIRA, Alba Pedreira; AVELINO, Dienefer ribeiro. DANÇA, MÚSICA E PROCESSOS CRIATIVOS: possíveis interfaces. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 133 – 152, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/22451/12427>. Acesso em: 25 fev. 2021.

VIEIRA, Ana Luísa Valdeira da Silva. **Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg**. 2011. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Especialização Estudos Inter-artes, Estudos Anglisticos, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5355>. Acesso em: 31 out. 2016.

# CAPÍTULO 10

## TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/08/2021

**Marcela Botelho Brasil**

Silvestre Associação Cultural  
Salvador - BA

<http://lattes.cnpq.br/5037895673684485>

**RESUMO:** Em abril de 2020, num contexto de proliferação mundial do coronavírus, a Técnica Silvestre iniciou a promoção de ações artístico-educativas de maneira online. Esta possibilidade da dança mediada pela internet trouxe a relevância do trabalho em *família* e a construção de uma nova identidade para essa Técnica. Buscando Gilroy (2007) para refletir sobre esta identidade enquanto instituição, que apesar de compartilhada, não apresenta o enfraquecimento das individualidades de cada guia deste processo, mas pelo contrário, tem contribuído ainda mais para que a criação de Rosângela Silvestre siga em constante desenvolvimento, trazendo, inclusive, o repensar da palavra *técnica* como algo estático. Convocando Oliveira (2007) para contribuir com o olhar sobre ancestralidade, segue urgente o reconhecimento desses saberes e fazeres diaspórico-africanos perante universidades brasileiras, considerando a conexão destas danças com suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões das minorias e seus protagonistas, de acordo com Ferraz (2017). O estudo de caso da Técnica Silvestre reafirma esta urgência, assumindo

seu papel de referência nos processos de preservação e transmissão deste conhecimento ancestral, neste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Técnica silvestre. Online. Pandemia.

### SILVESTRE TECHNIQUE ONLINE: NEW POSSIBILITIES OF DANCE BROUGHT BY THE CORONAVIRUS PANDEMIC

**ABSTRACT:** In April 2020, in a context of worldwide proliferation of the coronavirus, Silvestre Technique started to promote artistic-educational actions online. This possibility of dance mediated by the internet brought the relevance of *family* work and the construction of a new identity of this Technique. Seeking Gilroy (2007) to reflect on this identity as an institution, which despite being shared, does not show the weakening of the individualities of each guide in this process, but contrary, has contributed even more to the creation of Rosângela Silvestre continues in constant development, bringing even the rethinking of the word *technique* as something static. Convoking Oliveira (2007) to contribute to looking at ancestry, there is an urgent need to recognize these diasporic-African knowledge and practices in Brazilian Universities, considering the connection of these dances with their historical-social and political struggles around the issues of minorities and their protagonists, according to Ferraz (2017). The Silvestre Technique case study reaffirms this urgency, assuming its role as a reference in the processes of preservation and

transmission of this ancestral knowledge, in this online way of existing - and resisting - of art, education, dance and its possibilities for the future.

**KEYWORDS:** Dance. Silvestre technique. Online. Pandemic.

## 1 | O OBJETO DE ESTUDO: A TÉCNICA SILVESTRE

Em 1982, Rosangela Silvestre<sup>1</sup> deu início aos primeiros estágios de estruturação de uma dança, que ao longo do tempo se consolidou como uma técnica contemporânea com raízes afro-brasileiras. A organização desta dança, que segue em constante evolução e que tem uma profunda base filosófica inspirada em fontes ancestrais, recebeu o nome de sua criadora, passou a ser conhecida por Técnica Silvestre e foi mundialmente difundida pela tradução para o inglês: *Silvestre Technique*.

A Técnica Silvestre traz em sua fundamentação uma concepção de corpo que se expressa em constante conexão com o universo, na qual se sustentam propostas de movimento com o objetivo de proporcionar ao praticante um processo de treinamento físico e expressivo, independentemente do nível ou experiência anterior que apresentem. Este conceito foi nomeado por Rosangela Silvestre de *corpo-universo* e é um dos exemplos do vocabulário próprio utilizado por esta técnica.

O *corpo-universo* é concebido utilizando como símbolos três triângulos formados no corpo: o triângulo da intuição, percepção e visualização, localizado do topo da cabeça aos ombros, atualmente mais referenciado como *triângulo da inspiração*, ele aponta para cima simbolizando a conexão com o universo; outro triângulo é o *triângulo da expressão*, que se localiza desde os ombros até o umbigo, apontando para baixo; e o *triângulo do equilíbrio* localizado do quadril até os pés, com uma maior extensão longitudinal e também direcionado para baixo.

Na Técnica Silvestre, esses três triângulos estão ligados aos quatro elementos da natureza: *terra*, *água*, *ar* e *fogo*. O elemento *terra* conecta-se com o *triângulo do equilíbrio*, que dá uma sensação de aterramento e estabilidade. A *água* conecta-se com o *triângulo da expressão*, o que permite experimentar fluidez e continuidade, associando-se ainda aos movimentos de contrações e ondulações do centro do corpo. O elemento *ar* está também conectado ao *triângulo da expressão*, trazendo a sensação de liberdade de movimento, e pode ser experimentado pelas possibilidades de giros e saltos, torções e espirais. *Fogo* é o elemento que se conecta com o *triângulo da inspiração*, que nesta técnica é associado a qualidades de determinação, força de vontade e ataque na fluência do mover corporal, mas também em estreita relação com as ideias de intuição, visualização e percepção, que nutrem conceitos relacionados à espiritualidade.

---

<sup>1</sup> Rosangela Silvestre é coreógrafa, dançarina, instrutora de dança e criadora da Técnica Silvestre. Natural de Salvador, Bahia, ela é bacharel em Dança e pós-graduada com Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Dentre os seus instrutores incluem Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Carlos Moraes, Nelma Seixas, entre outros, a partir do final dos anos 1970.

Aos elementos da natureza são também associadas as simbologias de orixás: características, cores, fluências e suas próprias essências. O estudo destas simbologias apresenta as conexões entre os ritmos e o movimento tradicional, arquétipos e histórias, das danças de orixás interpretadas como uma forma de arte, proporcionando descobertas do simbolismo sagrado que inspira cada corpo a dançar e reconhecendo Orixá como a essência do universo e do movimento. Além disso, a Técnica Silvestre traz a fundamentação dos *chakras*, canais energéticos do corpo utilizados para potencializar a conexão interna com a verticalidade e o alinhamento dos bailarinos e demais praticantes da técnica.

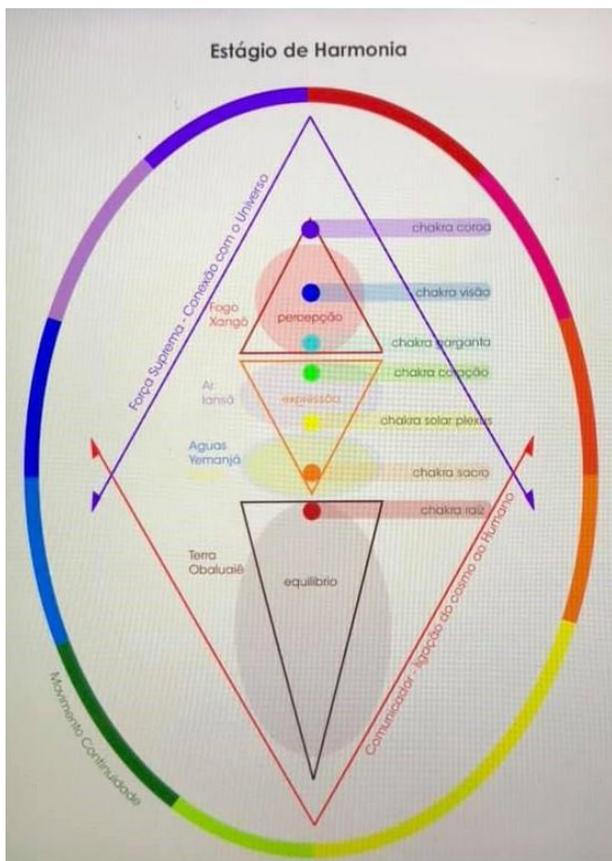


Fig. 1: Imagem idealizada por Rosângela Silvestre como referência da concepção de *corpo-universo*. Produzida por Jahlyn Karuna.

## 2 | PANORAMA DAS AÇÕES ONLINE DESDE ABRIL DE 2020

O ano de 2020 trouxe a proliferação mundial do vírus COVID-19 e os impactantes desafios de isolamento social, fechamento de fronteiras, paralisação de atividades de educação e cultura e, no caso da dança, as impossibilidades: dos workshops em estúdios, do contato entre corpos de diferentes convívios sociais, da realização de espetáculos

presenciais, dentre outros. Em março de 2020, enquanto a pandemia chegava ao Brasil, foi realizado o primeiro contato do que viria a ser o time de professores que iniciou as atividades online como continuidade aos trabalhos de dança da Técnica Silvestre, que acabara de celebrar a sua 25ª edição do curso Intensivo de janeiro de forma presencial. Nesta equipe online, ou como se diz no vocabulário Silvestre, nesta *família* estavam: Rosângela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams e Marcela Brasil.

Contando com o suporte da plataforma *Zoom Cloud Meetings*, através da Profa. Tamara Williams, vinculada à estadunidense Universidade de Norte Carolina de Charlotte<sup>2</sup>, foi aberto, em abril de 2020, o primeiro mês de experiências de dança online e ao vivo, com um programa que promovia aulas introdutórias sobre os fundamentos da Técnica Silvestre, seguidas pelo processo de treinamento com as *conversações* de movimento baseadas na cultura afro-brasileira e nas simbologias de orixás.

Logo na primeira semana, foi notória a importância do trabalho em *família*, uma vez que os problemas de instabilidade da internet de determinado professor eram superados por esta interação entre a equipe de trabalho, de forma que a continuidade do processo era preservada. Outra constatação inicial foi a importância do letramento digital, uma vez que era preciso também instruir como atuar neste ambiente virtual, como utilizar a plataforma em diversos dispositivos, orientando a exigência da disponibilidade dos vídeos dos participantes sempre abertos e microfones desativados, com a possibilidade do uso do chat para perguntas, dúvidas ou reflexões. Para este primeiro mês de experiências online, com início em 6 de abril de 2020, foram ofertados dois diferentes horários para aulas de Técnica Silvestre às segundas, quartas e sextas: das 12 às 14 horas e das 18 às 20 horas, no horário do Brasil, mas visando atender e abraçar a interessados na prática em diferentes fusos horários. Às terças e quintas, no horário das 12 às 14 horas, dando continuidade à iniciativa de Vera Passos, foram oferecidas aulas de Barra ao Solo, replicando a ideia dos programas Intensivos, nos quais outras técnicas também fazem parte do processo de treinamento em Técnica Silvestre. A oferta online foi um sucesso, reuniu a comunidade Silvestre em diferentes partes do mundo e o resultado é que mês após mês, a demanda foi crescente, gerando novos processos em diferentes horários para atender aos interessados também na Austrália, Nova Zelândia, Japão, Europa, entre outros.

Em agosto, foi oferecido o primeiro Intensivo de Técnica Silvestre online, o espaço da escola virtual se fortaleceu com a aquisição de seu próprio domínio na plataforma Zoom e a Técnica Silvestre segue, assim, mantendo as tradicionais iniciativas dos programas de treinamento intensivo que aconteciam presencialmente na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, no centro histórico de Salvador, nos meses de janeiro e agosto.

Os músicos que faziam parte da *família*, Alysso Bruno e Renato Pereira, vieram somar também ao Intensivo online, além da presença de Luciano Xavier, que já atuava

<sup>2</sup> University of North Carolina at Charlotte - UNCC.

nas aulas de Simbologia oferecidas às sextas-feiras desde o mês de maio de 2020. Para o Intensivo, também participaram dos controles de frequência a equipe de produção que há longas datas atuava nos cursos presenciais: Emilena Santos e Samantha Carvalho. Havia uma limitação de 100 participantes por reunião, e por haver praticantes que excediam este número, isto ocasionou a divisão em dois grupos em diferentes reuniões, o que foi possibilitado mais uma vez pela parceria com o domínio da plataforma de Tamara Williams que serviu de anfitriã destas reuniões também durante o mês de agosto, além de sua atuação como professora da Técnica Silvestre. Na finalização do Intensivo, houve a mostra artística com as composições coreográficas dos dois grupos trabalhados separadamente nas aulas de Técnica Silvestre, de forma a celebrar as mostras realizadas tradicionalmente na sala Céu da Escola de Dança da FUNCEB.

Um dos projetos que caminhava em paralelo com as aulas online da técnica foi o desenvolvimento de ilustrações pelo artista Rodrigo Chakra, que iniciou uma série de estudos e produções de material técnico, didático e artístico sobre o entendimento dos triângulos e do *corpo-universo*, com enfoques anatômicos combinados aos símbolos idealizados por Rosângela Silvestre. Após inúmeros diálogos - para definição de detalhes desde cores até intenções, à mais recente representação do *corpo-universo* foi acrescentado um corpo. Um corpo humano, metade ossos, metade músculos, que recebeu as influências dos materiais compartilhados nas aulas de cinesiologia, ministradas por Marcela Brasil na introdução de algumas aulas do processo de treinamento online. Este novo recurso de compartilhamento de tela trazido pela tecnologia, permitiu a curadoria de vídeos e animações para abordagem dos estudos do corpo, conectando as possibilidades biomecânicas de cada articulação aos movimentos sugeridos pela Técnica Silvestre. Assim, foi elaborada esta arte, com recorte em plano coronal ou frontal, que divide o corpo em ventral ou anterior e dorsal ou posterior, representando dualidades, contudo, sem separar este corpo físico das simbologias. Este é um exemplo de como o advento da funcionalidade do uso de recursos de imagem, suas várias leituras possíveis e reflexões sobre as temáticas diárias da técnica, possibilitaram a integração com as artes visuais.

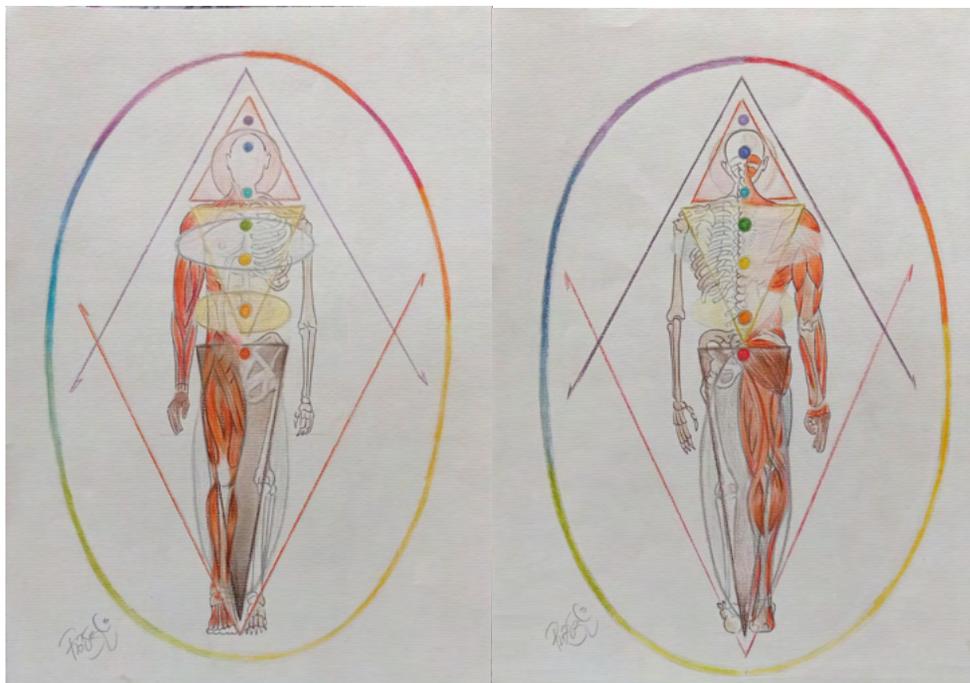


Fig. 2: *Corpo-universo*, 2020. Trabalho do artista Rodrigo Chakra em comunhão com as concepções de *corpo-universo* de Rosangela Silvestre.

Outra atividade também desenvolvida ao longo de 2020 foi o grupo de estudos em Técnica Silvestre, que contava com a participação da equipe de professores: Rosangela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams, Marcela Brasil, tendo como convidadas Vanessa Oliveira e Ágata Matos, que posteriormente também se tornaram professoras da equipe online, e ainda Jenifer Ferraro e Adriana Lanteri, também professoras de dança na Argentina que trabalham com princípios da Técnica Silvestre. O grupo de estudos começou suas reuniões em setembro, reunindo-se duas vezes por semana, às segundas e quartas das 18 às 19:30 horas, trazendo como temáticas reflexões sobre a definição de Técnica Silvestre, a troca de experiências pedagógicas e observações sobre a metodologia aplicada online, o estudo das conversações de movimento e suas variações ao longo do seu desenvolvimento.

Virtualmente, a Técnica Silvestre vai se consolidando como promotora não apenas de workshops pontuais concentrados nas pessoas de Rosangela Silvestre e Vera Passos, como também se fortalece enquanto instituição mantenedora de cursos regulares: de Técnica Silvestre, Simbologia dos Movimentos dos Orixás, Barra ao Solo, Cinesiologia, Dança Capoeira, Alongamento, dentre outros. As demandas organizacionais ultrapassaram a administração de e-mails e se estenderam para o alimento das redes sociais – demandas da nova era - gerando muita produção de conteúdo visual, resgate de vídeos antigos, ativando

a memória e história da Técnica Silvestre, assim como também os compartilhamentos de gravações dos atuais processos online. Tarefas de atenção diária, sem folgas nos finais de semana, como a atualização da página no Instagram @silvestretechnique. Estas atividades são gerenciadas e efetuadas por Tamara Williams e Marcela Brasil.

Como já é comum nos processos de treinamento intensivos realizados tradicionalmente nos meses de janeiro e agosto, as aulas acontecem simultaneamente em português e inglês, uma vez que o público presente nas aulas demanda por estes dois idiomas. Além da comunicação verbal, foi criada uma metodologia na qual um professor assumia a função de guiar os movimentos, e pela dificuldade em ver os alunos movendo através das telas dos dispositivos, a tarefa das correções contemplando os detalhes ficava a cargo dos demais professores, atentos à observação e cuidado com os alunos. Outra tarefa importante, que cabe ao anfitrião da reunião, é administrar a dinâmica de entrada dos participantes na sala virtual, destacar o vídeo do orador, dividir o grupo manualmente em diferentes salas, manter áudios desligados e responder mensagens através do *chat*. Com o aprendizado do uso da plataforma, foi adicionada a possibilidade do coanfitrião, que tem a habilidade de dar conta de algumas destas tarefas. Durante o percurso online em 2020, a equipe de professores cresceu e recebeu a Vanessa Oliveira e Ágata Matos como parte desta *família*.

O início de 2021 marca a 26ª edição do Intensivo de janeiro, pela primeira vez na modalidade à distância. Para controle dos registros, foi confeccionada uma ficha de inscrição online, que consiste também numa anamnese de saúde, além de abarcar questões relativas ao uso da imagem em redes sociais em postagens relacionadas à Técnica Silvestre. Contando com a participação ativa de sete professores durante este processo Intensivo, foram divididos três grupos de trabalho para que se possa apreciar melhor cada estudante, oferecendo cuidados e orientações mais personalizadas. Além do processo de treinamento oferecido de 4 a 29 de janeiro de 2021, de segunda à quinta-feira das 12:30 às 14:30 horas, foram oferecidas, às sextas-feiras, aulas diversas às 11:30 horas – Dança Capoeira, Barra ao Solo, Balé e Alongamento - seguindo com a aula de Simbologia dos Orixás das 12:30 às 14 horas, que contou com a presença de convidados também ligados às danças negras e à preservação do conhecimento da diáspora africana. A mostra intitulada *Entrelaços* reuniu as criações desenvolvidas com os três grupos de estudantes, intercaladas às performances das professoras Ágata Matos e Marcela Brasil e à cerimônia final ao som de Luciano Xavier e seus toques e cantos para Oxumaré, com a celebração da dança de todos os participantes e convidados para este evento online, resgatando laços ancestrais que guiam, transformam e transmutam energias da terra, firmando raízes através da dança e multiplicando saberes que, regados de poesia, nutrem e curam pelo poder das mãos e dos vínculos fortalecidos pelos entrelaços nunca esquecidos.

Fevereiro trouxe os módulos de *Aprofundamento em Técnica Silvestre*, com uma proposta de três meses de estudos, com aulas ministradas por Rosangela Silvestre às

segundas, terças e quartas das 10:30h às 12:00h e outra turma das 18:00h às 19:30h. Ainda em fevereiro, após duas semanas de pausa depois do Intensivo, foi retomado o Processo de Treinamento, contando com a estreia da professora Lucimar Cerqueira nas aulas online.

Assim, dando continuidade ao processo de treinamento mediado pela internet, em abril completou-se um ano de Técnica Silvestre online. Outro marco bastante significativo foi o lançamento do livro de Tamara Williams: *Dando vida ao movimento: a Técnica de Dança Silvestre*<sup>3</sup>, que foi publicado pela editora McFarland nos Estados Unidos. Em seu livro, Tamara Williams situa a técnica da dança na história espiritual e cultural dos afro-brasileiros e, em seguida, ela investiga e analisa minuciosamente a teoria e a prática da Técnica Silvestre, tanto codificando o movimento quanto destacando sua conexão com a resistência, o fortalecimento e a cura, como extensão das tradições espirituais de dança de africanos escravizados no Brasil.

Nos bastidores de todas estas ações, se fortaleceu o *chamado* por um espaço físico para a Técnica Silvestre em Salvador, lugar de suas raízes, de onde a cultura afro-brasileira foi aos poucos sendo exportada e valorizada pelo mundo. A campanha por esta casa para a *família* Silvestre teve início no final do ano de 2020, em aliança com outras instituições que divulgam a cultura brasileira pelo mundo, que ajudaram a promover de workshops de arrecadação de fundos em prol da aquisição deste espaço de dança e cultura no centro histórico de Salvador. O grande passo na aquisição deste espaço físico gerou a formação de uma associação, como organização responsável pela administração desta casa, que visa receber todas as *famílias* interessadas no estudo da Técnica Silvestre e das raízes afro-brasileiras que estão dentre os seus movimentos e fundamentos. Destarte, a Silvestre Associação Cultural foi registrada em 15 de dezembro de 2020, como uma nova luz de esperança para as artes que nasce em plena pandemia.

O primeiro evento da Silvestre Associação Cultural acontece de forma online em 19 de junho de 2021, como um abre-alas do projeto *Vamos Arte-cular*, que trouxe uma aula-performance com a temática *Simbologia de orixá: herança e inspiração*, reunindo a família de artistas: Rosângela Silvestre, Marivaldo dos Santos e a Yalorixá Mainha da Bahia. A transmissão diretamente da sua sede ainda em construção, um pavimento localizado na Praça da Sé - Centro de Salvador, contou também com a participação do pintor Rodrigo Chakra, que em articulação com as iniciativas de dança, elabora pinturas de telas inspiradas nas ações da Técnica Silvestre e nas simbologias de orixás. O quadro *Benção da mãe Oxum*, 2021, se constituiu como a primeira obra elaborada para esta articulação, marcando assim, o início das ações desta associação.

---

3 Título original: *Giving life to movement: the Silvestre Dance Technique*.

### 3 | REFLEXÕES SOBRE FONTES ANCESTRAIS E IDENTIDADE

Mais de um ano já se passou após o início desta iniciativa online da Técnica Silvestre, mas as medidas restritivas de enfrentamento à pandemia ainda perduram no Brasil. A escola online se fortaleceu com a aquisição do próprio domínio na plataforma Zoom, a *família* de professores e artistas envolvidos cresceu, novos projetos online de forma independente surgiram e as janelinhas virtuais vão se consolidando como possibilidade de resistência dos saberes da diáspora africana intrínsecos à prática e ensino da Técnica Silvestre. Documentar parte desta história é um dos objetivos deste estudo, que valoriza as descobertas durante o percurso das aulas remotas.

Hoje, não é novidade entrar numa reunião online, obedecendo à ética de manter microfones desligados e enviar dúvidas e comentários através do bate-papo. Metodologias que foram sendo experimentadas e construídas nestas aulas de dança online e síncronas. Foi preciso adaptar-se ao guiar movimentos à distância, dar conta da relação com as câmeras dos dispositivos, a fim de conseguir demonstrar as intenções de cada ação. Foi dada atenção especial à tridimensionalidade dos triângulos, as suas existências não apenas na parte frontal dos corpos, mas sim, em multidimensões, com múltiplos sentidos e possibilidades. Novo desafio foi encontrar outras maneiras de sugerir correções sem poder tocar os corpos com as mãos. Os corpos foram tocados por palavras, pela interação com objetos do cotidiano, pela necessária escuta das comunidades em diferentes partes do mundo, falando línguas distintas e reunidas pela força das lições já compartilhadas, sobretudo pelas matriarcas que vieram antes, ou até mesmo, tendo a primeira aula deste modo remoto, com uma diversidade de professores. Com o advento das aulas online, observa-se que a própria identidade da Técnica Silvestre, que é sustentada por fortes referências matriarcais destas ancestrais vivas, começa a conquistar um caráter enquanto instituição, uma vez que as adaptações ao mundo digital marcaram a relevância do trabalho conjunto em *família*, funcionando como fonte de nutrição de jovens professores e artistas que hoje atuam nos processos de treinamento promovidos online sob o respaldo deste nome.

Pensar identidade convoca questões trazidas por James Baldwin (apud Paul Gilroy, 2007) e as considerações das armadilhas entre identidade e política, sobretudo nas transferências diretas de identidades compartilhadas. Na Técnica Silvestre, os sucessores deste legado têm liberdade para desenvolver suas individualidades, contribuindo ainda mais para uma proposta de dança não-estática, viva, em constante desenvolvimento e reestruturação. Sobre identidade e as conexões desta Técnica com a diáspora africana, reflete-se sobre como “a diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia” (GILROY, 2007, p.154).

A pandemia trouxe à cena uma revolução poderosa com a ampla exploração do

recurso dos ambientes virtuais mediados pela tecnologia, que se constituiu numa forma de atenuar fronteiras geográficas neste fazer-saber centrado no corpo. Seus aprendizados através das vivências com o movimento, sugerem como hipótese que este período de constante reinvenção seguirá presente nas metodologias de ensino da dança pós-pandemia, bem como nas práticas artísticas do porvir. O existir – e resistir – com esta mediação da internet propiciam também a reafirmação da manutenção da sabedoria diaspórica africana, através das diversas *conversações* com o corpo propostas pela Técnica Silvestre. O ambiente é virtual, mas traz experiências reais de compartilhamento, onde são invocadas as próprias histórias daqueles que dançam, conectadas às suas ancestralidades.

A proposição do diálogo entre dança e ancestralidade contempla as elucidações de Eduardo Oliveira (2007) sobre a ética que vem travestida de estética e sobre o contar as próprias histórias, que assim como os mitos têm “a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer” (p.237). O encantamento, desconsiderado como objeto de estudo, é afirmado, entretanto, como “a condição para submeter objetos de estudo à pesquisa” (OLIVEIRA, 2007, p. 233). Que outras técnicas oferecem o convite ao protagonismo de contar a própria história? Reconhecer-se encantada por esta Técnica desde o primeiro contato com sua estética no palco e possuir o desejo de mover como aqueles corpos poderosos em cena, como num amor à primeira vista, reservava a surpresa de encontrar uma base filosófica tão profunda que amplia a percepção da própria identidade de qualquer dançarino. E “o olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto” (OLIVEIRA, 2007). E o olhar encantado de Rosangela Silvestre, presenteou a dança com um legado de correlações culturais que se entrelaçam nesta organização chamada Técnica Silvestre.

A palavra *técnica* ainda parece assustar alguns ambientes acadêmicos. Uma tentativa de suavizar as preocupações com uma interpretação que associe a Técnica Silvestre a um sistema fechado ou puramente tecnicista, é buscar a compreensão de técnica como um saber-fazer próprio, e por considerar a inseparável relação deste objeto de estudo com a arte, compreender que seus procedimentos também não estão à parte da ciência. Contrapondo-se à ideia de uma estruturação de sequências fixas e pré-coreografadas a serem repetidas, a criação de Rosangela Silvestre é tecida hoje por muitas mãos - e corpos - e segue em constante desenvolvimento, trazendo este repensar da palavra *técnica* como algo estático. Esta constante evolução faz desta técnica de dança uma obra viva, não-estática, que leva a outras criações em outros campos do saber e da arte, agregando novas correlações e possibilidades ao estudo do movimento e promovendo a elaboração de contemporâneos conceitos, vocabulário e produção de conhecimento na área da dança.

Assim, trazer a Técnica Silvestre para a investigação científica é buscar identificar este sistema aberto de interações que tem seus fundamentos em fontes ancestrais interligadas à cultura brasileira, sem a pretensão de escrever manuais de instrução ou guias

de movimento, mas buscando alinhar este estudo ao fomento de um conhecimento científico crítico, trazendo as expressões poéticas, históricas, políticas, educacionais e epistêmicas dos seus fazeres e saberes. Delimitando o recorte às experiências artístico-educativas online neste momento de distanciamento social por conta da pandemia de coronavírus, apreciam-se as descobertas percebidas através das dançantes janelas virtuais, que apesar da potência de suas mensagens e da relevância neste contexto, apresentam-se como um pequeno capítulo da sua história.

Destarte, como metodologia da pesquisa utiliza-se o estudo de caso dos processos de treinamento online oferecidos pela Técnica Silvestre – enquanto instituição – desde abril de 2020. Como resultado, espera-se legitimar este conhecimento contando com o apoio das instituições de pesquisa e universidades brasileiras, uma vez que se torna cada vez mais urgente o reconhecimento das danças negras enquanto área de conhecimento em dança. Servindo-se das elucidações de Ferraz (2017, p.116), que propõe-se o termo *danças negras* enquanto conceito e não apenas como linguagem de dança, reiterando a consideração de suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões da negritude, das minorias e seus protagonistas. Refletir sobre fontes ancestrais e identidade, partindo da Técnica Silvestre, traz à tona não apenas protagonistas, mas sim, a afirmação de uma comunidade diversa pela união em *família*, elevando as considerações desta pesquisa a temas sobre representatividades que foram retiradas do lugar de destaque pelo sistema colonizador. O necessário empoderamento e resgate destas lideranças, histórias e memórias, que possuíam na oralidade a sua forma de transmissão, ganham, pois, a retórica do discurso acadêmico como adição à sua resistência e existência, destacando, neste trabalho, o notório saber-fazer diaspórico-africano, e aproveitando a pesquisa para dar voz à diversidade.

Vale a pena ressaltar, que as fontes ancestrais que inspiram muitos dos conceitos da Técnica Silvestre, têm também conexão com os povos originários deste território hoje chamado Brasil. Estas inesgotáveis fontes de inspiração se revelam nas propostas de harmonia e simbiose com a natureza, no reconhecimento das produções como construções coletivas e no próprio conceito de *família* como uma extensão da comunidade, dentre outros aspectos. Estas percepções foram recentemente aguçadas durante o componente curricular: *Saberes, arte e educação indígena*, da Pós-graduação Lato Sensu em Arte-Educação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Certamente, as mensagens destas tenras descobertas justificam a escrita de um novo artigo científico, com a citação e referência de autores das culturas indígenas, como valorização de seus fazeres próprios, de suas lutas políticas, de suas necessárias representatividades na sociedade brasileira, sempre no plural, tamanha é a diversidade de seus povos, saberes e conhecimentos. Por ora, ressalta-se que a generosidade de Rosangela em compartilhar de forma tão aberta a Técnica Silvestre com o mundo tem também raízes indígenas.

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este é um período sobre o qual é preciso escrever. Fala-se de um novo normal pós-pandemia, que em agosto de 2021, ainda não chegou. Preocupa-se com a economia, são reabertos centros comerciais e cada atividade luta para ser reconhecida como essencial. No Brasil, cultura e arte continuam a sofrer imenso baque. Teatros seguem fechados enquanto o público segue recolhido em casa a apreciar *lives* dos artistas com patrocinadores mais poderosos. E pessoas seguem morrendo, a criminalidade e violência atingem picos cada vez mais altos e é difícil encontrar alguém que não sofreu danos próximos. Neste contexto, persiste-se com as aulas online. Dançando as dores e as esperanças, são homenageados entes queridos que foram vítimas destes tempos. Buscando forças em rostos nas janelinhas que podem estar do outro lado do mundo, ter notícias de outros países funciona como acalanto, ao ver pessoas sem máscaras dançando juntas, fazendo carnavais e reunidas para workshops.

A princípio, a arte no formato online foi desacreditada, mas ela existe, e resiste! Durante estes tempos de encontros online com a Técnica Silvestre foram também compartilhados os medos e o mal-estar que se acercavam. A proposta era mover e atender a um treinamento, mas este processo deu voz a muitas histórias que estavam sozinhas, isoladas, reclusas, porque não dizer, oprimidas. Abrir uma reunião e perguntar se alguém tem algo a compartilhar fez surgir um espaço de apoio entre uma comunidade real, falante de diversos idiomas, que hoje também se reconhecem como família mesmo distantes geograficamente. O que se dança em momento de dor? O que se escreve quando há sofrimento? O que move as pessoas em tempos difíceis? Tragédias são compartilhadas pelas redes sociais, escolas de arte fecham as portas e sopros tão promissores de vida são extintos. E qual o lugar da dança, o papel da arte e da educação? Seguir acreditando! Como as utopias que servem apenas para seguir caminhando, em direção a sonhos nem sempre possíveis, que realizam outros grandes feitos pelo caminho.

Neste período, sobre o qual é preciso escrever, a Técnica Silvestre é um tema sobre o qual muito ainda precisa ser escrito. Ela já tem seu espaço consolidado e seu reconhecimento, principalmente fora do Brasil. O primeiro livro publicado está na língua inglesa, universidades de dança americanas trabalham com a Técnica para seus estudantes, enquanto isso no Brasil, precisamos nos legitimar correlacionando nossos estudos com autores mais consagrados nos meios científicos, como se todo fundamento de uma organização técnica já consolidada não fosse exemplo suficiente de estudo, de práxis, de aprofundamento e conhecimento. É preciso ser reconhecido pelas próprias universidades, citar as maravilhosas palavras de Rosângela Silvestre, Vera Passos e tantos outros professores que guiam estes processos com tamanha entrega que parecem envoltos em encantamento, guiados pelos ancestrais e conectados com as visualizações do futuro, repetindo para os estudantes que contar a própria história é essencial e que

mover-se na profundidade destas mensagens é contemplar um infinito de dar e receber que ultrapassam o corpo, atingindo esferas espirituais.

A pandemia traz como reflexão estes momentos de antes e depois, da incerteza de como será daqui para frente, a dúvida sobre se iniciativa online irá perdurar ou se já experimenta os desgastes que as pessoas ao redor do mundo sentem pelo prolongamento do processo de reclusão social e múltiplas conexões virtuais. O que ainda permanece significativo?

A força e beleza das mensagens da Técnica Silvestre vai revelando novas e maiores proporções a este estudo, nos entrelaçamentos desde passos de dança, até as conexões consigo mesmo, com a natureza e com a comunidade, num ciclo de descobertas que conecta várias artes e reafirma a urgência de preservação e transmissão de conhecimentos ancestrais, ainda que usufruindo das possibilidades deste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir. Reconhecer um trabalho com esta sensibilidade é necessário e impreterível, incentivando propostas e ações que possam fazer as pessoas continuar a caminhar. Que as referências matriarcais e as conexões com as fontes ancestrais das quais esta Técnica se alimenta, gere frutos que nutrem outros artistas, pesquisadores, pessoas, e que seus feitos sejam registrados para além das redes sociais e dos tempos de pandemia.

## REFERÊNCIAS

FERRAZ, Fernando M. C. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, v. 6, p. 115-124, 2017.

GILROY, Paul. **Entre Campos**: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Annablume, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

## OUVIR A HERANÇA MUSICAL NOS TOQUES DE TELEFONE

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 06/07/2021*

### Amparo Porta

Universitat Jaume I. Castellón. ESPANHA  
Departamento de Educação e Didática  
Específica  
<http://orcid.org/0000-0001-5102-4529>

**RESUMO:** Vivemos um século de aceleração máxima em que algumas de suas características mais marcantes são a multiplicidade de opções de acesso e o imediatismo. E o patrimônio musical não é estranho a tudo isto que, através de múltiplos suportes e plataformas, nos apresentam formas de aceder a tudo o que está disponível. Este trabalho está interessado na música patrimonial que se ouve nos toques do celular. O objetivo deste estudo é analisar, com base nos gostos e utilizações dos utilizadores de telemóveis, qual o seu impacto nos activos através da escolha dos seus tons de chamada. Para desenvolvê-lo, são estudadas duas obras reconhecidas internacionalmente compostas no século XVII e no início do século XX por Bach e Tárrega. É feita uma exploração bibliográfica e uma aproximação através das páginas web para saber a presença dos autores e das obras escolhidas, bem como as versões encontradas. Por fim, é realizado um estudo musical dos tons móveis nas diferentes operadoras de telefonia, analisando suas características e evolução. Assim, estudamos fragmentos da história dos

mais ouvidos, como o tom da Nokia, bem como distorções, repetições em loop, aumentos de velocidade ou a criação de híbridos. Este trabalho pode ajudar a compreender o alcance da música cotidiana no século 21 e suas relações com o patrimônio.

**PALAVRAS - CHAVE:** Patrimônio, móvel, alarme, música acadêmica, escuta digital, memória.

### LISTENING TO THE MUSICAL HERITAGE IN THE PHONE RINGTONES

**ABSTRACT:** We live in a century of maximum acceleration in which some of its most outstanding characteristics are the multitude of access options and immediacy. And the musical heritage is no stranger to all this, which, through multiple media and platforms, present us with ways of accessing everything available. This work is interested in the patrimonial music that is heard in the ringtones of the mobile phone. The objective of this study is to analyze, based on the tastes and uses of mobile phone users, what is their impact on wealth by choosing their ringtones. To develop it, two internationally recognized works composed in the 17th and early 20th centuries by Bach and Tárrega are studied. A bibliographic exploration is carried out and an approximation is carried out through the web pages to find the presence of the authors and the chosen works as well as the versions found. Finally, a musical study of the mobile tones is carried out in the different telephone companies, analyzing their characteristics and evolution. In this way we have studied bits and pieces of the history of the most listened to music such as Nokia's tone, as well

as distortions, looped repetitions, speed increases or the creation of hybrids. This work can help to understand the scope of everyday music in the 21st century and its relationships with Heritage.

**KEYWORDS:** Heritage, mobile, alarm, academic music, digital listening, memory.

## INTRODUÇÃO

### O feito

O século XXI tem como uma de suas características marcantes a de oferecer acesso a tudo, com resultados avassaladores que muitas vezes funcionam como ruído no sentido comunicativo (Belloch, 2012). E essa presença permanente na Internet também afeta o Patrimônio. Da Internet obtemos apenas um clique, dados massivos de informação, espaços, contextos, arte comunicativa e todas as formas da realidade atual e passada, que vivem de uma forma um tanto desordenada e respondem a interesses variados (Porta, 2007). Diante de tamanha abundância de informações e objetos de todos os tipos, incluindo som e música, navegamos pelo todo tornando as pesquisas às vezes muito visíveis e outras menos óbvias. É o caso da música como obra de arte patrimonial no cotidiano de pessoas que, digamos com clareza, nunca tiveram tanto acesso ou utilidades (Porta, 2014; Porta, 2008). Atualmente atende a interesses muito diversos como indústria, lazer, comunicação, objetos de design e / ou desejo, todos têm em si um companheiro fiel que também atua, daquela escuta permanentemente distraída de que falava Walter Benjamin (2019). Esse grande conglomerado exige do meio acadêmico que seja estudado de forma integrada e, muitas vezes, interdisciplinar. Portanto coleta diversas informações é necessária e uso de mineração de dados que é também encontrado na internet para explorar a presença da música multiforme e um tanto fragmentada do patrimônio em o di vida aria. Para responder a nossa pergunta, vamos rever o que é Finders sites para nos dar informações sobre s música s mais escuta n todos os dias por usuários do mundo ocidental, ou seja, os s do telefone móvel. Assim, encontramos, dizem seus provedores, os melhores sites para baixar ringtones grátis para celulares, que mostraremos na próxima seção. De todas elas, selecionaremos duas canções do Patrimônio Mundial, conhecidas e compostas por autores consagrados, como La Badiner ou seja, de JS Bach e El Gran Vals de Tárrega. Neste texto seguiremos seus traços como objeto de patrimônio oferecido no século XI em um dos dispositivos mais importantes de nosso tempo e que tem suposto, segundo alguns especialistas, uma mudança de era na comunicação (Melguizo, 2018).

### Tema e propósito

Nossos objetivos de trabalho para abordar a herança da música dos gostos dos usuários de telefones móveis, ou seja, de todos aqueles no mundo ocidental segundo as estatísticas, para saber sua presença, incidência e repercussões de três ângulos que não

são excluídos outro. : mobile, pessoas que escolhem os tons e a herança dos tons como provedor, obras e memória coletiva.

O objetivo deste estudo é analisar, com base nos gostos e usos dos usuários de telefones celulares, qual é o seu impacto na riqueza ao escolher seus toques,

### **As obras escolhidas**

Começaremos abordando o objeto musical de nosso trabalho: La Badinerie de Johan Sabatian Bach e El Gran Vals de Francisco Tárrega.

A badinerie é uma dança curta e muito viva de origem francesa incluída na suite barroca como um dos seus movimentos. La Badinerie pertence à Suíte Orquestral No. 2 para Flauta e Cordas BWV 1067 de Johann Sebastian Bach. sendo seu último movimento. Esta suite é composta por: Overture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I / II, Polonaise (Lentement) - Duplo, Minueto, Badinerien. Foi escrita para flauta solo, violino I / II, viola, baixo contínuo. Esta obra é o exemplo brilhante mais conhecido desta dança e uma peça de programa para solistas de flauta, devido ao seu ritmo rápido e dificuldade (Wikipedia). A nº 2 é uma das quatro *suítes para orquestra ou aberturas, BWV 1066-1069*, que Bach provavelmente compôs entre 1725 e 1739 em Leipzig. (Michels, 1982)

A *grande valsa de Francisco Tárrega* é uma peça para violão clássica escrita em 1902 pelo violonista e compositor valenciano Francisco Tárrega (1852-1909). Natural de Villareal (Castellón), estudou composição com Emilio Arrieta, foi professor de violão e virtuoso e solista regular do instrumento, dando concertos em diferentes cidades da Europa, dizendo ser o Sarasate da guitarra. A Grande Valsa é uma das composições do autor, e contém uma parte que é a melodia mais tocada e ouvida do mundo, por isso foi selecionada para esta obra. Algumas obras de sua obras h um n sido versionadas por diferentes artistas e incluídos como Recuerdos de la Alhambra, no filme Gritos do Silêncio, ou serviu como uma inspiração para Silvio Rodriguez em “Somebody” (1999) (Wikipedia).

### **Breve história dos celulares e seus tons**

O telemóvel, hoje indispensável, tem uma história recente. Ele nasceu para responder à comunicação por radiofrequência. Em 3 de abril de 1973, 16 Martin Cooper, gerente da Motorola, fez a primeira ligação de um celular em uma rua de Nova York (Joskowicz, 2012). Posteriormente, reduziu seu tamanho, aumentou o número de usuários, administrou com eficiência a bateria e reduziu seu peso, transmitindo voz, imagens, vídeos e acesso à Internet. Tem sido comercializados por muitas empresas, ea seleção de tons é um dos os componentes da fabricação e design. L os técnicos despendem grandes esforços para isso, sendo s ou propósito fazer com que os tons sejam diferenciais, agra dables, facilmente reconhecíveis, atuando em muitos casos slogan da própria empresa. Tudo que é o Nokia Tune e as marimbas I Iphone da Apple são os dois toques mais conhecidos e reconhecidos por todos.

## Alguns fatos interessantes sobre o celular e a vida diária

A mídia fala sobre celulares e seus efeitos na vida diária:

O El País de 14 de maio de 2016 afirmou no seu *artigo de opinião Smartphones Everywhere* assinado por Jaime Rubio Hancock que olhamos para o telemóvel cerca de cinco vezes por hora. Quanto ao tempo que isso leva, um estudo de 2015, diz o mesmo autor, descobriu que os americanos passam 4,7 horas por dia olhando para seus celulares.

*Quem compõe as melodias dos celulares?* Essa é uma das perguntas feitas pela mídia. José Mendiola Zuriarrain no El País de 8 de fevereiro de 2018 d gelo nele que e l cérebro humano não aceita nenhum tipo de som satisfeito, e de fato, reage de uma forma ou de outra dependendo do que vem aos seus ouvidos e isto é, diz o jornalista, claro, aplicável a tons móveis.

E de forma muito mais direta sobre o tema que temos diante de nós, no qual nos interessa a relação deles com a e l Heritage, Miguel Angel Corcobado escreve no país em 2017 um artigo de opinião intitulado *Aplicativos com inteligência (artificial) para aprender conosco*. Esta proposta de espelho constitui uma das formas de comunicação da Era da Gestão da Informação e Comunicação (Nafria, 2007). E tem repercussões a médio e longo prazo, se o fenômeno for observado como uma volta permanente no espelho do consumidor que é aquele que aprende em um rebote infinito, pode vislumbrar o princípio da extinção do conteúdo no sistema. O tro caso de destaque é o da *Marimba* : Steve Jobs, dois anos antes da apresentação do iPhone, já estava preocupado com o tom de seu novo projeto. Por esse motivo, das vinte e cinco melodias que o telefone original da Apple incorporava, uma delas, *Marimba*, foi cuidadosamente selecionada pela empresa como o tom padrão, a Apple também queria que seu tom sobrevivesse para sempre no terminal, e na verdade, o arquivo que o contém não pode ser excluído, escreve José Mendiola Zuriarrain no El País, 8 de fevereiro de 2018.

Os primeiros celulares Nokia foram os modelos da série 2100 e, desde seu início, tornou-se uma das peças musicais mais ouvidas no mundo. Esta melodia é atualmente o padrão em centenas de milhões de telemóveis Nokia (El País, Javier Martín, Barcelona 5 de Setembro de 2011).

Os tons musicais para celulares, uma empresa movimenta 2.000 milhões de dólares publica o jornal *20 minutos* em 11 de novembro de 2011. Esses tons móveis, indica a fonte, continuam gerando um negócio de 2.178 milhões de dólares, 34,4% do mercado de música digital (que gerou 6,334 milhões em 2011), indicando que sua fonte de dados é a consultoria Gartner. E acrescenta que a consultoria estima que, em quatro anos, o valor do negócio de tons móveis terá caído 32,7% e chegará a 1,46 bilhão de dólares.

Assim, e a título de síntese, disponibilizamos os seguintes dados extraídos da imprensa escrita.

## RETOMAR

### Viajando pelo território

Um passeio na ponta dos pés pelo assunto nos mostra que temos um vasto território pela frente. Uma grande floresta de realidade virtual onde poderá localizar as nossas duas pequenas árvores de obras de arte musical e traçar, na folhagem, as suas pegadas no espaço de difusão e comunicação para as encontrar. Talvez não os encontremos completos, tenham sofrido transformações ou se deteriorado por ações do meio ambiente, talvez tenham se perdido no caminho da imediatez, do esquecimento, da substituição de seu nome ou degradação de seus elementos básicos de construção, quase não deixando nenhum deles. Mas o certo é que alguns permanecem de uma forma ou de outra, são ouvidos por mais pessoas do que em qualquer outro momento e o público pode torná-los seus. Por tudo isso queremos saber seu estado para recuperá-los, ver as mudanças que foram introduzidas e explorar seus novos caminhos e destinos. Tudo isso como resgate do passado, compreensão do presente e legado do futuro. Além de curtir o que já foi adquirido e apostar na sensibilidade e na memória coletiva que, como genótipo cultural, expressivo e estético da humanidade, navega com eles. Da exploração inicial, como indicamos, emergiram duas obras clássicas que queremos tornar visíveis: La Badinerie da Suite nº 2 de JS Bach e os Gran Vals de Tárrega. Vamos nos concentrar neles.

### MÉTODO. UMA ABORDAGEM POR MEIO DE PÁGINAS DA WEB

Aceder a todos através dos sites que oferecem especialmente tons mobile, seja lecionando aqueles que incluem música, por descobrir que têm no seu catálogo estas duas obras para as estudar, conhecer as suas características e avaliá-las a partir da escuta, sempre individual (Porta, 2007). Para isso, vamos observar as suas frequências e a integridade das obras em sua oferta de telefonia móvel tons e o sucesso obtido, explorando a sua presença na vida diária, de downloads e, finalmente, como isso afeta a conservação do patrimônio e sua relação com coletiva de memória.

### RESULTADOS

Dos aspectos revisados, os resultados foram os seguintes:

#### Algumas plataformas e marcas

Os tons da telefonia móvel estudados são aqueles oferecidos por :

*1) Os melhores aplicativos para personalizar o toque e 2) Os melhores sites para baixar toques gratuitos para o seu celular.*

Fornecemos os aplicativos, a marca e uma breve descrição de suas características ZEDGE. Possui um banco de dados com mais de 600.000 possibilidades. Possui um

catálogo de tons agrupados em categorias: entretenimento, risos, música clássica, blues, dança ou eletrônica.

*Audiko*. Classificado por categorias. Permite editar tons de músicas e faixas de áudio.

*Ringdroid*. Possui mais de 50 milhões de downloads altamente valorizados por usuários e especialistas, além de editar faixas, possui uma ampla seleção de sons.

*MTP*. Com toques e alta classificação no Google Play e mais de 1 milhão de downloads

*Pi*. Possui tons através do music player e possui uma ferramenta integrada (chamada cortador de ringtone) para cortar e criar ringtones com grande facilidade de uso.

*Mobile9*. Permite pesquisar um toque compatível com o seu celular, como clipes de som, clipes de filme e música original.

*Melofonia*. permite editar arquivos de música (artistas, filmes ou séries).

*Ventones*. Faça upload de arquivos de música para criar toques personalizados, selecionar a duração e adicionar efeitos. “

*Cellsea* e *Mobile 24*. Eles têm toques

## Locais e recursos

### *Localizações*

Uma primeira aproximação mostra que La badinerie e el Gran Vals aparecem como toques de telefones celulares em :

Web :

Páginas da web para downloads,

Toques grátis,

ZE-DGE,

Google Play

Os telefones são oferecidos por :

Nokia (11 versões com duração média de 30 ‘),

Iphone

Samsung (19 ‘‘)

Programas

Downloading de música para Mobil

Tunes Go como Dance Suites.

Formulários

The Nokia Tune Great Waltz

## Marimbas de maçã

### Características

Estudamos o tipo de duração da versão, andamento, distorção do timbre, modificações na melodia e outros, temas quebrados e alterados

### The Badinerie

Marca	Tempo	Timbral	Distorção	Mouficações afinadas e outras	Temas quebrados e alterados
Nokia 1	Alegre	sinfônico	não	Tópico principal completo	não
Nokia2		techno	sim	sim	Muito tímido, melodicamente e formalmente alterado
Nokia3	Alegre	sinfônico	não	não	
Nokia4		eletrônico	não	Não é harmonia. Tema principal completo, não harmonia, apenas melodia	não
Nokia5		eletrônico	sim	Não é harmonia. Tema principal completo, não harmonia, apenas melodia	sim, timbre, 2 temas
Nokia6		eletrônico	sim	Não é harmonia. 2 faixas principais completas, não harmonia, apenas melodia	Corte no final, falta a última nota
Nokia7	andando	sinfônico	não	Tópico principal completo	não
Nokia8		eletrônico	sim	Não é harmonia. Tema principal completo, não harmonia, apenas melodia	picado
Nokia9		eletrônico	sim	Não é harmonia. Tema principal completo, não harmonia, apenas melodia. 2 tópicos	picado
Nokia11	Alegre	sinfônico	não	Tópico principal completo	não
Nokia12		eletrônico	sim	Alterado, melodia, harmonia e ritmo	Muito recortado, ao estilo Walter Carlos. B ucles
Samsung Galaxi	andando	sinfônico	não	tópico completo	não

### Nokia / The Great Waltz

A operadora de telefonia móvel *Nokia* tirou seu tom de uma valsa composta por Francisco Tárrega (1852). A Grande Valsa foi composta em 1902 por seu autor e muitos anos depois a Nokia cortou e *afinou* uma peça para obter seu conhecido “Nokia Tune”. O fragmento melódico surge de 2:29 da obra (Medidas 13 a 16). A marca fez de sua *música Nokia* uma das melodias mais ouvidas da história. Ele é o compositor mais ouvido, toca no celular mais de um bilhão de vezes por dia, chegando a uma média de 1,8 bilhão de vezes

por dia em seus períodos mais críticos (Javier Martín “ El País ” Barcelona 5 de setembro de 2011). Sua turnê de criação e difusão revela o itinerário da música nerario das últimas décadas do S. XX. Em 1992, quando o departamento de marketing solicitou aos seus técnicos vários tons para o Nokia 1011, porque eu os desenvolvedores propuseram músicas que tinham ouvido no rádio, a proposta foi descartada por possíveis ações judiciais por direitos autorais. A solução foi buscar inspiração em compositores que morreram há mais de 75 anos - a época em que os direitos prescrevem. A obra escolhida foi escrita em 1902, atualmente está incluída por padrão em cerca de 850 milhões de telefones celulares (El País José Mendiola Zuriarrain, 8 de fevereiro de 2018).

## CONCLUSÕES

Este texto fez uma revisão da música como obra de arte no contexto do cotidiano atual, escolhendo como indicadores dela os tons dos telefones celulares. Tendo em vista os resultados obtidos, que de forma alguma se esgotaram e eu problema perdemos dizer que nesta cultura os provedores de tons tem muita responsabilidade música geralmente ouvida porque é o toque em nossos telefones. E ofertas por e T aqui são tons de sons da natureza, vozes, objetos, variedade de música de pop para obras sinfônicas e popular. As empresas estão muito atenta a utilizadores porque eles servem para REPOWER o sistema em uma base que tende a ser infinito propenso a uniformidade por falta de elementos externos no processo. Nos sistemas abertos podemos escolher qualquer música de qualquer época, mas o mais frequente e que deixa os melhores traços são os tons móveis já consagrados nas marcas de telefone e os seus possíveis downloads. Os dois trabalhos selecionados nos forneceram conclusões interessantes. *O primeiro, El Gran Vals* de F Tárrega, é a música acadêmica mais ouvida da história, pertence ao patrimônio musical e é tocado 1.000 milhões de vezes por dia. Esta obra tem características para se destacar por ser tão móvel, a primeira é cortar quatro barras que são utilizadas, e a segunda é que foi escolhida em primeira instância por ser livre de direitos de autoria estes prescritos por seu autor tendo morrido há mais de 75 anos. Onde está a história da música e sua classificação? Nos tons móveis sua referência é deixada na forma de categorias, que podem indicar clássico ou refinar mais em alguns casos o B arroco, o nome do autor, e o título da obra, indicando apenas em um caso a obra completa da qual vem.

¿ O que muda a experiência ? As músicas são modificadas com todas as ferramentas disponíveis: Cortar pequenos fragmentos, mudando o timbre pode ser a original, eletrônico ou tecno com versões múltiplas, distorções, repetições laçados, adicionando uma máquina de tambor para as versões clássicas, extração só da melodia e um longo e criativo etc. Ou aumentando a velocidade, a adicionando outras melodias que se sobrepõem ou adicionando criando híbridos e cortando os primeiros ou últimos trabalhos.

## REFERÊNCIAS

Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.

Porta, A. (2007). *Músicas públicas, escuchas privadas: hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.

Porta, A. (2014). Los modos de escucha televisiva. *Música y audición en los géneros audiovisuales*, 53-67.

Porta, A. (2014). Conocer el entorno social de la música, una condición necesaria en la Educación Musical postmoderna TITLE: To know the social environment of music, a necessary condition in postmodern Music Education. *DEDiCA Revista de Educação e Humanidades (dreh)*, (12), 69-82.

Porta, A. (2008). ¿ qué puede aportar la música al ciudadano contemporáneo?. *MÚSICA. ARTE. DIÁLOGO. CIVILIZACIÓN.*, 379.

Melguizo, R. C. (2018). La reinención del New York Times. Como la dama gris del periodismo se esta adaptando (con éxito) a la era móvil. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 12, 165-167.

Michels, U. (1982). Atlas de la música (vols. I y II). *Alianza Ed. Madrid*, 1992.

Nafria, I. (2007). *Web 2.0: El usuario, el nuevo rey de Internet*. Gestión 2000.

Belloch, C. (2012). Entornos virtuales de aprendizaje. *Valencia: universidad de Valencia*.

Joskowicz, J. (2012). Historia de las Telecomunicaciones. *Instituto de Ingeniería Eléctrica, Facultad de Ingeniería, Universidad de la República Montevideo, Uruguay*.

### Sites consultados

<https://elandroidefeliz.com/las-mejores-apps-para-personalizar-el-tone-de-calada-en-android/>

<https://computerhoy.com/noticias/apps/mejores-webs-descargar-tonos-lalamada-gratis-movil-73703>

## JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 06/08/2021*

**Yasmin Coelho de Andrade**

Universidade de Brasília, Instituto de Artes  
Brasília – DF  
<http://lattes.cnpq.br/8697585684265472>

**RESUMO:** De acordo com as ideias de Mariano Enguita (1989), a história da educação brasileira foi forjada para dar margem a um projeto de submissão, lucro e dominação, à serviço dos objetivos daqueles que aqui tinham posses: a Igreja, a Coroa e o Mercado. Esse processo acabou resultando na desvalorização e colonização dos saberes e conhecimentos tradicionais dos povos escravizados, os indígenas e africanos — sendo os negros(as), as maiores vítimas de discriminação e preconceito. Considerando tais dificuldades o governo federal, através da Lei nº 10.639, passou a incluir no currículo oficial da Rede Nacional de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Ainda assim, Nilma Lino Gomes (2008) afirma que o ensino das relações étnico-raciais continua encontrando barreiras e resistências na comunidade escolar. A experiência subjetiva da cultura da colonialidade permanece presente no imaginário de muitos estudantes, sugerindo uma ideia depreciativa da identidade negra. Desse modo, a pesquisa pretende delinear caminhos para a construção de uma pedagogia decolonial, que assegure representações positivas dos

afro-brasileiros e que tenha como foco uma educação com base no respeito à diversidade. Através do cantar-dançar-batucar (Ligiéro, 2011), propomos a investigação de um léxico próprio das performances culturais brasileiras que tem origem e influência das tradições africanas, o jongo e o funk. Estabelecendo uma aproximação entre essas duas expressões, pretendemos estimular o interesse dos alunos(as) — e, por extensão, de toda a comunidade escolar — a fim de que o corpo discente possa desmitificar certos aspectos artístico-culturais de matrizes africanas (até hoje vistos sob uma perspectiva negativa) muito presentes no cotidiano do próprio corpo discente, de tal modo que, ao reconhecer esses aspectos, os estudantes possam ressignificar e valorizar a negritude.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jongo; Funk; Cultura; Afro-Brasileira; Arte.

### JONGO-FUNK IN PRAXIS: DECOLONIAL AND APHRODIASPORIC PERSPECTIVES IN ART TEACHING

**ABSTRACT:** According to the ideas of Mariano Enguita (1989), the history of Brazilian education was forged to give rise to a project of submission, profit and domination, at the service of the objectives of those who had possessions here, the Church, the Crown and the Market. This process ended up resulting in the devaluation and colonization of the traditional knowledge and knowledge of enslaved peoples, indigenous and African people — with blacks being the biggest victims of discrimination and prejudice. Considering such difficulties, the federal

government, through Law No. 10.639, started to include in the official curriculum of the National Education Network the mandatory theme “Afro-Brazilian History and Culture”. Even so, Nilma Lino Gomes (2008) states that the teaching of ethnic-racial relations continues to encounter barriers and resistance in the school community. The subjective experience of the culture of coloniality remains present in the imagination of many students, suggesting a derogatory idea of black identity. In this way, the research intends to outline paths for the construction of a decolonial pedagogy, which assures positive representations of Afro-Brazilians and which focuses on education based on respect for diversity. Through singing-dancing-drum up (Ligiéro, 2011), we propose the investigation of a specific lexicon of Brazilian cultural performances that has origin and influence from African traditions, jongo and funk. By establishing an approximation between these two expressions, we intend to stimulate the interest of students - and, by extension, of the entire school community - so that the students can demystify certain artistic-cultural aspects of African matrices (seen until today from a negative perspective) very present in the daily life of the students, in such a way that, by recognizing these aspects, students can reframe and value blackness.

**KEYWORDS:** Jongo; Funk; Culture; Afro-Brazilian; Art.

## 1 | INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada por uma dificuldade enfrentada por mim, no contexto escolar, no ensino de história e cultura afro-brasileira, conteúdos previstos no currículo obrigatório do ensino de Arte, em todos os anos dos ensinos fundamental e médio. A abordagem de tais conteúdos acabou gerando atitudes preconceituosas por parte de alguns estudantes. Por consequência, professores e funcionários foram tomados por debates e discussões, o que acabou gerando um incômodo generalizado que se estendeu por toda a comunidade escolar. O episódio também suscitou a censura de alguns materiais didáticos e a tentativa de assédio moral sofrida por mim, com o levantamento de acusações infundadas e tentativas de inferiorizar e desestabilizar o trabalho realizado por mim.

Como bem aponta Nilma Gomes (2008) — a respeito dos desafios colocados pela implementação da lei 10.639/03 na escola — os conteúdos da história e culturas afro-brasileiras e africanas ainda causam impactos na subjetividade de negros e brancos, devido ao cultivo de hábitos culturais impregnados no imaginário simbólico da população. Todo o imaginário depreciativo da identidade negra foi sendo historicamente construído a partir de marcadores sociais da diferença que consideravam os valores dos homens brancos como “positivos” e os dos negros como “negativos”.

Mariano Enguita (1989) defende que se trata de um processo de aculturação que fazia parte do plano de dominação e de produção de mão de obra escravizada, com a transmissão de hábitos, costumes e normas ditas civilizadas para os povos que foram escravizados no Brasil. Esse processo de subjugamento e inculcação de valores considerados como “positivos e superiores” justifica a desvalorização dos saberes e conhecimentos tradicionais dos povos colonizados e evidenciam o fenômeno conhecido

por racismo estrutural.

O filósofo e professor Sílvio de Almeida (2019), em suas concepções teóricas sobre o racismo, afirma que a sociedade brasileira é marcada pelo racismo em todas as suas dimensões, sejam elas individuais, institucionais ou estruturais. O autor explica que nossa sociedade tem suas forças políticas, relações econômicas e ideologias marcadas pela relação racial. Em outras palavras, podemos dizer que o modo como damos significação ao meio (nossas visões de mundo e valores), o papel que atribuímos ao Estado e a visão que temos sobre a economia, são profundamente influenciados pela construção de uma ideia de raça. O racismo estrutural está ligado a um fenômeno que permite que as estruturas se reproduzam, portanto está além dos indivíduos e das instituições; ele os forma. Estamos tão acostumados a ver brancos reproduzindo determinados papéis e negros outros, que não conseguimos perceber que esses papéis são socialmente construídos e estruturalmente reproduzidos. Ou seja, o racismo estrutura nossa forma de pensar aquilo que é normal. (ALMEIDA, 2019). Deste modo fica evidenciada a profunda necessidade de debates e reflexões com foco numa mudança de postura – que possam assegurar representações positivas dos afro-brasileiros e uma educação que tenha o respeito à diversidade como parte da formação cidadã.

## 2 | COLONIALIDADE E PENSAMENTO DECOLONIAL

Com o avanço do imperialismo no século XIX, alguns países europeus passaram a realizar novas formas de colonialismo de diversos povos em diferentes partes do planeta, especialmente na África, na Ásia e nas Américas. Essa dominação foi concretizada não apenas na dimensão material (com a exploração do território físico e das riquezas materiais), mas também na dimensão simbólica, a partir de uma suposta ideia de superioridade cognitiva e racial. Em nome de uma ideologia de progresso, o homem branco europeu acreditava que estaria sendo justo e até benéfico com aqueles outros povos.

Apesar do fim do colonialismo, os resquícios do pensamento colonial ainda permanecem, sugerindo diferentes formas de opressão nos diversos níveis da vida pessoal e coletiva. Falo aqui da ideia de colonialidade. Diferente do colonialismo, a colonialidade não se apresenta de forma incisiva e direta, tais quais: o controle soberano da autoridade política ou o controle dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população. A colonialidade muitas vezes se dá no plano simbólico, de forma velada e intersubjetiva. Esse conceito revela que a experiência subjetiva da cultura da colonialidade não desaparecera das sociedades pós-coloniais, isto é, uma série de problemáticas histórico-sociais, que eram consideradas encerradas ou resolvidas nas ciências sociais, ainda estão latentes nos processos de produção e reprodução de identidades culturais. Assim, mesmo apesar de o colonialismo ter acabado, a colonialidade sobrevive. (OLIVEIRA; CANDAU, 2010).

Partindo dessas circunstâncias, a noção de decolonialidade se apresenta como

uma abordagem epistemológica, teórica e política, que possibilita a desconstrução de essencialismos e a descentralização das narrativas que ao longo da construção do projeto de modernidade estiveram hegemonicamente centradas na Europa. O pensamento decolonial é um pensamento que busca se desvincular da ideia de um único mundo possível (a lógica do sistema-mundo capitalista) e se abre para uma pluralidade de vozes e caminhos, priorizando o direito à diferença e buscando uma abertura para um pensamento-outro. Esta corrente de pensamento é oriunda do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990 por um grupo de intelectuais latino-americanos situado em diversas universidades das Américas. A decolonialidade busca, em um de seus princípios, reconhecer e valorizar as epistemes latino-americanas que, assim como os países asiáticos e africanos, situam-se fora do centro geopolítico do conhecimento. Neste sentido, o pensamento decolonial se torna primordial para a construção de uma prática educacional humanista e antirracista.

O professor e sociólogo Boaventura de Souza Santos (2009), um dos teóricos do grupo M/C, elucida sobre a existência de um sistema de distinção que reflete uma diferença radical entre dois mundos distintos. Um sistema que marca uma linha de distinção que separa o universo dos que estão “deste lado da linha” daqueles que estão “do outro lado da linha”. Souza Santos define esse sistema através de um conceito denominado “pensamento abissal”. Ele explica que a origem do pensamento abissal tem precedência na história da constituição do Estado Moderno, com o aparecimento das linhas cartográficas globais que separavam o Velho do Novo Mundo. Posteriormente, a definição de outras linhas globais ocorre gradualmente (a exemplo do Tratado de Tordesilhas, do Tratado de Cateau-Cambrésis e das chamadas *amity lines*) abandonando a ideia de uma ordem comum global e estabelecendo uma dualidade abissal entre os territórios deste lado da linha e os territórios do outro lado da linha. (SOUZA SANTOS, 2009). O professor ressalta que o pensamento abissal moderno se caracteriza pela sua capacidade de produzir e realizar distinções. Segundo ele, esta distinção invisível é a distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios colonizados.

O pensamento abissal também amparou a construção de lógicas binárias que se estabeleceram na edificação do mundo moderno, como a ideia de verdadeiro/falso, bom/ruim, belo/feio, bem/mal, razão/emoção, dentre outras. Sendo assim, qualquer outra forma de pensar ou produzir conhecimentos que estivessem para além do universo do verdadeiro ou falso, isto é, que não se encaixassem nesse modo dicotômico de pensar, desapareceriam como conhecimentos relevantes ou comensuráveis.

Tratando-se do período colonial tais conhecimentos vinham de leigos, plebeus, camponeses, negros ou indígenas. Souza Santos explica que os humanistas dos séculos XV e XVI, com base nas suas refinadas concepções de humanidade e de dignidade humana, chegaram à conclusão de que os selvagens eram sub-humanos. Quando a Igreja, através de sua figura maior, o Papa III, concebia a alma dos povos selvagens (os ditos

“índios”) como um receptáculo vazio<sup>1</sup> e, assim, condenava explicitamente a escravidão, justificava a invasão e a ocupação dos territórios indígenas pelo homem branco europeu. (SOUZA SANTOS, 2009).

Segundo Boaventura de Souza Santos, a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Deste modo, para que um desses mundos possa ser fundamentado e visível, ele necessariamente precisa invisibilizar o outro, isto é, torná-lo inexistente. Souza Santos escreve que, “do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica” (2009, p.25). Para o autor, essa linha também separa o domínio do direito do domínio do não-direito fundamentando a dicotomia visível entre o legal e o ilegal.

Boaventura de Souza Santos explica que as colônias representavam um modelo de exclusão radical. Uma vez que os seres colonizados e escravizados não eram considerados sequer candidatos à inclusão social, eles poderiam ser negados e sacrificados em detrimento daqueles que se afirmavam de modo universal. O autor acredita que estas formas de negação radical produziram uma ausência radical, uma ausência de humanidade, que ele denomina de sub-humanidade moderna; sendo a lógica da apropriação/violência o meio utilizado pelos colonos como forma de reconhecer o seu direito sobre as coisas, fossem elas humanas ou não. Para ele, a realidade atual é tão verdadeira como era no período colonial: “o pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas.” (SOUZA SANTOS, 2009, p. 31). De acordo com Souza Santos, o pensamento abissal continua a autorreproduzir-se, por mais excludentes que sejam as práticas que o origina.

Deste modo, o professor então aponta que o exercício crítico depende de um pensamento alternativo às alternativas, portanto um pensamento novo, um pensamento outro, um pensamento pós-abissal. Enquanto não houver um enfrentamento à exclusão e ao pensamento abissal, será impossível fugir à lógica da opressão e do silenciamento de determinadas comunidades. Para isso, Souza Santos defende que é preciso pensar do outro lado da linha, daquele lugar que, segundo a modernidade ocidental, pertence ao domínio do impensável. “A emergência do ordenamento da apropriação/violência só poderá ser enfrentada se situarmos a nossa perspectiva epistemológica na experiência social do outro lado da linha, isto é, do Sul global não-imperial.” (SOUZA SANTOS, 2009, p. 44). O autor explica que a resistência política deve ter como postulado a resistência epistemológica, pois só é possível existir justiça global a partir da justiça cognitiva global.

Desse modo o pensamento pós-abissal caracteriza-se como não-derivativo do

---

<sup>1</sup> Souza Santos diz que essa afirmação foi registrada na bula *Sublimis Deus* (1537), que concebia a alma dos povos selvagens como uma *anima nullius*, isto é, um receptáculo vazio.

pensamento abissal, isto é, não deriva dele, mas pelo contrário, envolve uma ruptura radical com suas formas de pensamento e de ação. Para o autor é necessária a fundação de uma nova epistemologia, que tenha como base o reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e que interaja com relações sustentáveis e dinâmicas, sem comprometer a autonomia de cada um dos saberes. Souza Santos denomina essa epistemologia de ecologia de saberes, que se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento.

### 3 | JONGO-FUNK NA PRÁXIS

Partindo da crítica decolonial trazida por Boaventura de Souza Santos e da premissa de construção de pensamentos pós-abissais, o “jongo-funk na práxis” se apresenta como uma proposta pedagógica que tenta fugir à lógica dicotômica, àquela que, no âmbito da cultura popular brasileira, marca diferenças de gosto, estratos sociais e que define parâmetros que consagram alguns modelos da cultura popular e demonizam outros. Trata-se de uma abordagem metodológica que tem a práxis como o seu ponto de partida, portanto, poderíamos defini-la como uma abordagem metodológica teórico-prática. Pela lógica de um pensamento pós-abissal, o jongo-funk visa traçar relações entre o jongo e o funk.

Entretanto, essa relação não se dará apenas de modo análogo, comparativo, aproximando pontos em comum entre essas duas expressões, mas propondo uma mestiçagem entre elas, de modo que se perceba nitidamente a influência das tradições motrizes africanas em ambas as expressões e, ao mesmo tempo, possa dar origem a uma outra coisa, a uma expressão-outra, o jongo-funk. Sendo a co-presença uma das condições primeiras para o pensamento pós-abissal (Souza Santos, 2009), o Jongo-Funk na Práxis é uma tentativa de co-presença radical desses dois saberes (o jongo-funk e a teoria-prática), concebendo a simultaneidade como contemporaneidade<sup>2</sup> e o princípio do interconhecimento.

O objetivo da proposta é desvelar a história e a cultura afro-brasileira, reinserindo tais valores, saberes e fazeres de modo afirmativo. Aspiramos assim que a comunidade escolar possa desmitificar e reconhecer em seu cotidiano a presença artístico-cultural de tradições motrizes africanas. Tal ideia se justifica a partir da observação de que muitos(as) dos(as) estudantes têm contato cotidiano com tais tradições culturais, entretanto não reconhecem ali valores positivos, nem o quanto esses aspectos são presentes na própria construção identitária deles. Pretendemos mostrar que desde sua origem, tanto o jongo quanto o funk, sofreram inúmeras influências das culturas africanas. Pelo fato de o funk ser um fenômeno de massa no Brasil, acreditamos que ao traçar essa aproximação, podemos gerar nos estudantes o interesse em desmistificar alguns tabus que vêm sendo colocados

<sup>2</sup> Para Souza Santos, a co-presença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo. Para mais informação ver Souza Santos, 2009, p. 45.

sobre as expressões artístico-culturais afro-brasileiras.

Para a realização da proposta pedagógica será necessária a formação de um grupo de atividades teórico-práticas na escola para vivenciar o jongo-funk e despertar a consciência crítica dos estudantes para conteúdos transversais como a ética, o racismo, as desigualdades sociais e étnico-raciais no Brasil. Para além de jogar e funkear, o grupo de práxis pretende produzir momentos de debates, rodas de conversa e o estímulo à pesquisa de temas ligados à História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira, bem como resgatar a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. A proposta também apresenta um caráter cooperativo e colaborativo. O jongo e o funk serão as duas narrativas que construirão a ponte entre o pesquisador e seus colaboradores: o jongo trazido por mim, o funk pelos estudantes.

O elo que irá mesclar essas duas expressões culturais será o cantar-dançar-batucar, que segundo Zeca Ligiéro (2011) representa a síntese da performance africana. Algumas estratégias metodológicas previstas para auxiliar na construção dessa proposta são: a cantada do funk na levada do jongo (e vice-versa); a dançada do jongo na melodia do funk (e vice-versa); a percussão corporal e dos tambores que irão se intercalar entre as movimentações do jongo e do funk (o toque do tambor, a batida das palmas da mão, a batida dos pés no chão, o *beatbox* do TchumTchaTcha/TchumTcha) e a batida do tamborzão remixada, produzindo uma nova base eletrônica para o jongo-funkeado ou para o funk-jongueado. Também pretende-se estimular o improviso da rima e da fala, tão essenciais no jongo e no funk, através da criação poética com a palavra. Esperamos com isso que os(as) estudantes possam refletir e praticar novas formas de enunciar suas próprias histórias. Almeja-se estimular junto ao grupo, momentos de reflexão e de resgate de memórias, através de pesquisas direcionadas à investigação de suas próprias vidas, da história de seus familiares, bem como de sua comunidade. Buscamos com isso, uma reconexão com a ancestralidade, o reconhecimento de seu pertencimento e de sua territorialidade. Aspiramos, além de criar uma outra forma para vivenciar o jongo e o funk, despertar também outros modos de imaginar o mundo e idealizar futuros utópicos, estimulando os estudantes a compartilharem seus desejos, suas esperanças, suas lutas, sonhos e conflitos.

Por adentrarmos na totalidade das atividades significativas da vida cotidiana e nas mais diversas dimensões da vida social, individual e simbólica dos(as) estudantes, consideramos que a cultura deva ser entendida a partir de um campo expandido – como uma complexa trama de significados, em que os indivíduos se relacionam e interagem como sujeitos sociais a partir das experiências vivenciadas na realidade concreta.

Segundo apontam as reflexões da professora e pesquisadora em educação Regina Saraiva (2015), acreditamos que a cultura seja atravessada por duas noções importantes: 1) pela noção de território, isto é, de local, de lugares, de contextos específicos nos quais as diferentes experiências simbólicas e sociais são produzidas; 2) pela noção de memória,

pois, ao olharmos para o passado, evocado pela memória, podemos ter a possibilidade de narrar novos futuros.

Saraiva afirma que as narrativas e as memórias produzidas pelos sujeitos são uma possibilidade de (re)construção das experiências — não como uma ideia de resgate do passado, mas como um processo em que a rememoração permite que outros significados sejam atribuídos. Nesse sentido, (re)construir memórias permite que outras histórias possam ser escritas e novos pontos de vista possam ser contados. A professora afirma que a memória e a tradição estão intimamente articuladas, pois, “é a memória que arranca a tradição do conformismo, procurando no passado, nas tradições, sementes de uma outra história possível” (SARAIVA, 2015, p. 63). Desse modo, Saraiva reflete que a memória pode oferecer a possibilidade de uma história ser (re)contada a partir de múltiplos olhares, garantindo à história um caráter democrático e plural, no qual cada indivíduo tem o direito de contar a sua própria história. Esse princípio construtivista de evocar a memória na arte de narrar, de (re)construir memórias, também possibilita que visões hegemônicas e dominantes sejam questionadas e exclusões possam ser rompidas.

A partir desse contexto, concluímos que a cultura não está apenas na camada superficial, isto é, na plasticidade das suas formas estéticas. A cultura está presente em todas as formas de expressão e representação humana, do real e do imaginário, que dizem respeito ao seu conhecimento de mundo. Considerando este amplo entendimento de cultura, é necessário fazer uma pequena retrospectiva na historiografia do Jongo e do Funk, compreendendo sua origem afrodiáspórica, para perceber que, desde sua origem, ambas as expressões sofreram criminalização e perseguição na sociedade brasileira. Isso aconteceu (e ainda acontece) por essas expressões serem ambas originárias de uma mesma fonte: do povo negro, pobre e das favelas. Essa situação revela que a genealogia do preconceito não está simplesmente vinculada às formas estéticas do jongo ou do funk, mas é o resultado de um conflito ético-moral e de uma estigmatização que vem sendo colocada sobre essas manifestações, que remontam a um passado colonial. Nesse sentido, fazer o reconhecimento dessas histórias e memórias é fundamental para darmos visibilidade a essa ecologia de saberes, além de nos dar suporte para traçar estratégias para uma pedagogia decolonial no ensino de artes.

#### 4 | UM POUCO DO JONGO

O jongo é uma expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, canto, dança coletiva e rituais. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. Atualmente é praticado não só nas periferias urbanas e nas áreas rurais, mas também está espalhado pelo mundo todo e é patrimônio imaterial do sudeste brasileiro, tombado pelo IPHAN desde 2005. O jongo no Brasil consolidou-se com a chegada de negros escravizados, vindos principalmente do Congo e de Angola

para trabalharem nas lavouras de café e de cana-de-açúcar das fazendas do vale do rio Paraíba do Sul, o Vale do Paraíba, região que compreende as terras das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Essa região ficou historicamente conhecida como o Vale do Café, por ter chegado a produzir, com mão de obra eminentemente de negros escravizados, 75% do café consumido no mundo. (PALMARES, 2013, s/p.). Como relatam diversos líderes quilombolas, mestres e mestras da cultura tradicional, a história do jongo está profundamente atrelada à memória dos tempos de cativo e às histórias dos quilombos.

Após a “lida”, isto é, do trabalho com o café e com a cana-de-açúcar, os negros se reuniam para dançar, cantar e brincar o jongo ao redor das fogueiras. Para acalmar a revolta e o sofrimento dos negros com a escravidão, além de distrair o tédio dos senhores brancos, os donos das isoladas fazendas de café permitiam que seus escravizados dançassem o jongo nos dias dos santos católicos. Assim, além dos dias de santo, a festividade acontecia também nas festas juninas, nas festas do Divino, nas celebrações de casamento, batismo e especialmente no dia 13 de maio, dia da abolição da escravatura.

O jongo também era uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão, que servia como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre antigos escravizados por meio de “pontos” que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. “O Jongo sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada” (IPHAN, 2005, p.1).

Assim como outras manifestações tradicionais do povo negro, a cultura do jongo é marcada pela tradição oral, pelas histórias contadas de boca em boca — de avós para pais, de pais para filhos(as) — e pelas práticas corporais e cotidianas vivenciadas nas festas de jongo. Por isso, de acordo com a certidão que confere ao Jongo no Sudeste o título de Patrimônio Cultural do Brasil, essa é uma expressão de consolidação de tradições, de afirmação de identidades e uma forma de louvação aos antepassados. Desta forma, um elemento sugestivo dessas origens é o profundo respeito aos ancestrais.

Com a abolição da escravatura, os ex-escravizados e seus descendentes não receberam terras para continuarem trabalhando na agricultura, foram obrigados a migrar para os grandes centros em busca de melhores oportunidades. A migração ocorreu para diferentes estados do Brasil, mas especialmente para o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Alguns acomodaram-se em quilombos pelas redondezas do próprio Vale do Paraíba, ao Sul do Estado do Rio, como é o caso das comunidades quilombolas de São José da Serra e do São José do Pinheiro. Em outros casos, migraram para as periferias dos centros urbanos, como é o caso da comunidade da Serrinha. A população, pobre, começou a ocupar os altos dos morros, até então desabitados por conta do difícil acesso, dando origem às comunidades popularmente conhecidas como favelas. (JONGO DA SERRINHA, 2020).

Por volta de 1930, devido ao estreito contato com a vida urbana, aos novos modismos e à morte dos jongueiros idosos, o jongo foi aos poucos desaparecendo dos morros cariocas. Preocupados em preservar a tradição de sua cultura, na Serrinha – RJ, Vovó Maria Joana Rezadeira junto com seu filho, Mestre Darcy, pensavam que algo deveria ser feito no sentido de não deixar a tradição se acabar com o falecimento dos mais velhos. Sendo assim convidaram um grupo de antigas jongueiras para formar o grupo artístico “Jongo da Serrinha”.

Atualmente, tanto na Serrinha como em diversas outras comunidades o jongo é brincado de forma mais lúdica e tem a característica de envolver toda a comunidade, perdendo um pouco do seu caráter místico. As lutas dos movimentos negros e de frente popular, da qual integravam diversos jongueiros, também ajudaram na preservação da identidade cultural afro-brasileira. A memória dessas comunidades foi sendo preservada através das ladainhas, dos blocos de carnaval, dos pastoris, do samba de partido-alto, do calango e também do jongo, que atraía a visita de intelectuais, políticos e artistas do outro lado da cidade para suas rodas de samba, festejos, umbandas e candomblés. Portanto, foram nos quilombos, nas roças e nas periferias, naquelas áreas mais afastadas da vida urbana, que a cultura afro-brasileira tradicional conseguiu sobreviver e manter a viva as memórias da vida na fazenda e dos tempos de cativo.

## 5 | UM POUCO DO FUNK

O funk pode ser definido como um movimento cultural de caráter popular oriundo das comunidades dos altos dos morros Rio de Janeiro. Segundo pesquisadores trata-se de um movimento sociocultural, pois ele traduz não só a música e a dança, mas também dá visibilidade a todo um segmento social, que é histórica, geográfica e socialmente marginalizado no Brasil: os moradores das favelas. Todo o repertório do funk tem um sentido político para seus adeptos, pois é através dessa arte que esses artistas da periferia podem falar do seu dia-a-dia, do seu modo particular de agir, de se vestir, de se expressar e também denunciar a opressão, a marginalização, entre outros problemas sociais vivenciados pelos moradores dessas comunidades carentes. (COUTINHO, 2015).

Segundo a historiografia do funk, foi desde os anos 1970 que esse ritmo começou a se popularizar nos subúrbios cariocas. Esse movimento teve a influência dos chamados “Baile da Pesada”, um dos propulsores do movimento Black Rio – movimento de contracultura inicialmente inspirado pela revolução da *funk music* norte-americana. Naquela época, o Brasil vivia sob a ditadura militar, então esse movimento não era apenas de anseio musical, mas também político, cultural e intelectual. Pedro Mendonça (2018), pesquisador do gênero, explica que o movimento intitulado *Black Rio*, apesar de não estar a princípio conectado com os discursos políticos que vinham principalmente dos EUA, pelas vozes de ativistas e escritores como Malcolm X e Martin Luther King Jr, reuniu, sobre a base do orgulho negro,

os negros e negras do Rio de Janeiro, a partir de uma fala que valorizava a cultura e os traços fenotípicos desta parcela da população.

Com a chegada do *Miami Bass* e de batidas como o *Voltmix* na cidade do Rio de Janeiro, a partir do fim da década de 1980 e da primeira metade da década de 1990, o funk começa a sair das favelas e ganhar uma expansão de nível nacional. A antropóloga Adriana Facina, no documentário “Eu só quero é ser feliz: uma breve história do funk carioca”, explica que nos meios hegemônicos da época, os termos “favela” e “favelado” eram sinônimos de violência, perigo e ameaça, ou então, de miséria, pobreza e carência. Contudo, o movimento cultural do funk, que vinha ganhando uma forte expressão no Brasil, afirmava o contrário. Seu discurso era de “que a favela é um lugar legal”, “que a favela é bonita”, “que a favela tem problemas, mas que se quer morar nela”, “que o ser favelado é ser alguém que tem direito à cidade, tem direito a se divertir, tem direito a ser feliz”, etc. O empresário e fundador da Furacão 2000, Rômulo Costa, e o DJ Malboro afirmam que foi através dessas temáticas presentes nas letras de funk – que levantavam a autoestima do morro, que abordavam o cotidiano comum, falavam sobre os sentimentos dos moradores da favela e sobre as diferentes paisagens daquele local – que a favela foi conquistando o seu espaço e atraindo o pessoal do asfalto para subir os morros.

Pedro Mendonça (2018) explica que foi no decorrer da década de 1990 e das primeiras décadas dos anos 2000, que o estilo adquiriu ainda mais personalidade com a afirmação de sua afrobrasilidade, emancipando-se das batidas norte-americanas e inserindo versões eletrônicas referenciadas nas batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê, gerando assim aquilo que conhecemos hoje como o “tamborzão”. Ramiro Zwetsch (2018), jornalista e repórter musical, ressalta que manifestações de matrizes africanas foram fundamentais para o desenvolvimento dos principais gêneros musicais do país, considerando que é impossível compreender a música brasileira sem refletir sobre a diáspora africana para os continentes americanos a partir de 1500.

O musicólogo entende o surgimento da capoeira e do candomblé como movimentos de resistência, de reencontro e de reestruturação da cultura africana no Brasil. Ele explica que os instrumentos de percussão trazidos da África ou adaptados pelos escravos já no Brasil foram fundamentais para a musicalidade brasileira. Seus fundamentos posteriormente foram incorporados na criação de vários ritmos como o maracatu (no século XVII), o baião (século XIX), o choro (século XIX), o samba (entre o final do século XIX e começo do XX) e, posteriormente, essa tradição teria fornecido elementos rítmicos que inspirariam o surgimento da bossa nova, da tropicália, do mangue beat, do funk carioca e de diversos artistas contemporâneos de destaque no cenário brasileiro. Para Zwetsch, as batidas do funk evidenciam os elementos dos pontos de macumba tocados nos candomblés, tornando-se assim uma referência intuitiva à África. De acordo com ele, o funk seria uma versão mais nova da “tradução da tradição”, que é quando nos apropriamos de elementos ancestrais e transformamos em algo novo. (ZWETSCH, 2018).

Todavia, assim como outras manifestações artísticas de caráter popular no Brasil, o funk (e os funkeiros) carregavam o estigma de manifestação cultural ligada às populações pobres e de periferia. Mendonça (2018) relembra que as práticas do samba e do batuque<sup>3</sup> no início do século XX haviam sido perseguidas e criminalizadas. Do mesmo modo, o funk começou a ser duramente atacado e classificado pela crítica como instrumento utilizado para o recrutamento de jovens para a vida do crime e do vício. Diversas medidas foram tomadas pelo governo para impor uma série de restrições às realizações de bailes funk no Rio de Janeiro, como a não disponibilização de recursos públicos para realizações dos bailes funk, a dificuldade na liberação de alvarás para os clubes onde aconteciam os bailes, bem como a criação de leis e decretos que enrijeciam e delimitavam as condições em que poderiam ser realizados os bailes. (COUTINHO, 2015). A perseguição ao funk, desde sua ascensão nos anos 1990, tem ocorrido, em amplo sentido, assim como se pode observar na citação abaixo, feita pelo pesquisador e professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídias da UFF, Felipe da Costa Trotta:

em sua pesquisa, realizada na década de 1990, Herschmann (2005, p. 69) constata que “a partir de 1992 o termo ‘funkeiro’ substitui o termo ‘pivete’, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade. [...] Mesmo o termo “arrastão”, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se hoje, fortemente relacionado ao universo funk (TROTTA, 2016, p. 91).

Mendonça explica que a perseguição ao funk se mantém viva até os dias atuais. Nos anos 1990, quando começou a onda de “arrastões” na cidade do Rio de Janeiro, a culpa dos “arruaceiros” nas denúncias veiculadas nas mídias de massa, recaiu sobre os funkeiros. Mais recentemente, os “rolezinhos” que aconteceram na região metropolitana da cidade de São Paulo foram rapidamente associados aos jovens majoritariamente negros de periferia e ao universo do funk. No Rio de Janeiro dos dias de hoje, ainda existem políticas e resoluções que dão poderes à polícia de proibir qualquer evento cultural ou social – o que em regiões de favela significa proibir diretamente os bailes funk. O autor ainda cita um recente projeto de lei do empresário paulista Marcelo Alonso, que teria como objetivo tornar o funk “crime de saúde pública”. (MENDONÇA, 2018). Pedro Mendonça denuncia que o questionamento à premissa de que funk é cultura traz consigo um forte teor de preconceito de raça e classe, além do próprio preconceito territorial. Sua crítica pode ser observada na citação abaixo:

Alguns autores como o musicólogo Carlos Palombini e a antropóloga Adriana Facina apontam para uma criminalização que não tem uma ligação a priori com uma eventual apologia ao crime nos funks proibidos, ou ao contexto da pirataria dos CDs apontados por Russano (2006). Mas, sim, a um processo de criminalização da juventude negra e pobre das periferias das grandes cidades

---

3 Batuque e Samba eram os termos generalizados para designar a música e dança profana dos negros no período colonial.

brasileiras, pois, independente do contexto e das razões alegadas pelas classes média e alta, as músicas e práticas socioculturais afrodescendentes têm sofrido ao longo da História do Brasil com perseguições e criminalizações, vide a capoeira e o samba, vinculados a práticas de vadiagem na primeira metade do século XX. (MENDONÇA, 2018, p. 241).

Entretanto, em setembro de 2009, foi promulgada a Lei nº 5543, de autoria de Marcelo Freixo e Wagner Montes, reconhecendo o funk como “movimento cultural e musical de caráter popular do Rio de Janeiro” e revogando as duas leis anteriores. Segundo Reginaldo Coutinho (2015), este reconhecimento do funk é fruto de uma luta travada pelos funkeiros contra o preconceito e a discriminação ao ritmo que veio da periferia.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O meu som é de lá*

*Da favela*

*Eu também sou de lá*

*Da favela*

*[...]*

*O caô não está só aí*

*E aí que eu fico bolado*

*O caô está na origem, preto pobre favelado*

Os trechos da letra da música “Apologia”, do MC do funk Mano Teko, epigrafados acima, traduzem um pouco das origens do funk e do jongo: expressões culturais que vêm do preto, do pobre e da favela. Mesmo considerando que o jongo seja uma expressão mais antiga que o funk, pois nasceu ainda nas senzalas e nos terreiros, nos tempos da colonização, foi nas favelas, periferias, roças e quilombos que essa expressão pôde continuar a se desenvolver e a traçar a sua luta pelo reconhecimento das tradições afro-brasileiras no campo da cultura. Relegadas à marginalidade, tanto o funk quanto o jongo cantam em seus versos palavras de luta, de resistência e de denúncia contra as opressões sofridas pela população carente das favelas. Igualmente falam de suas vidas cotidianas, suas alegrias, esperanças, de seus modos de se expressar, de agir, de pensar, bem como relembram memórias de seus ancestrais. A força de sua cultura, a potência do seu cantar, do seu bater e do seu dançar, fez com que esses ritmos pudessem ganhar espaço e reconhecimento em toda a sociedade brasileira, sendo, ambas as expressões, reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil. Mas nem sempre foi assim.

Desde o momento em que os povos africanos foram sequestrados de suas terras e trazidos à força para trabalhar como mão de obra escravizada no Brasil, os negros sofreram perseguição e opressão contra todas as suas formas de expressão e representação,

que dizem respeito ao seu modo de compreensão do mundo. Como bem analisado por Boaventura de Souza Santos, foi um processo de violência que envolvia não só a destruição física, material, cultural e humana, como também a apropriação e cooptação de seus saberes e elementos culturais. Souza Santos denuncia que esse modelo de exclusão radical que fora implementado nas colônias, já havia nascido muito antes, desde a consolidação do Estado Moderno na Europa. O que queremos analisar aqui é que esse pensamento excludente, ordenado por uma lógica de apropriação e violência, que constitui o pensamento abissal, representa a raiz do mesmo tipo de pensamento que condenou (e condena) e que julgou (e julga) o jongo e o funk como expressões impuras, sem valor cultural e até mesmo como perigosas.

Os rastros do pensamento abissal, aquele que demarca e separa em mundos distintos o universo do “nós” e do “outro” e os classifica em graus de hierarquia, pode ser encontrado nas primeiras descrições sobre os chamados “sambas de umbigada” (como eram denominados os jongos no período colonial). Em documentos históricos tais performances teriam sido definidas como “badernas”, “bagunças”, “barulheiras”, “promiscuidade deliberada”, “bruxaria”, “paganismo”, etc. No universo do funk, podemos citar a promulgação de leis e decretos que tiveram o intuito de dificultar, proibir e criminalizar os bailes funk.

No presente artigo não tivemos como adentrar em outras características presentes na musicalidade, no ritmo, na dança e nos elementos simbólicos do jongo e do funk, e que de alguma forma aproximam esses dois universos. Entretanto, pelo pouco que pudemos rememorar da história desses dois ritmos, observamos que são expressões culturais que estão intimamente ligadas com a diáspora africana no Brasil. Ademais, toda a tradição moderna/colonial de tentativa de destruição e opressão das expressões afro-brasileiras, perpetua-se ainda nos dias atuais e nas salas de aula com os pequenos episódios de racismo no cotidiano.

Relembrando as palavras da professora Regina Saraiva, o acionamento da memória e da territorialidade nos trazem a oportunidade de contar novamente aquelas histórias que outrora foram apagadas ou silenciadas, de reconhecer os diferentes saberes e a possibilidade de reescritura da história, na qual os sujeitos excluídos se posicionam e revelam a importância de suas marcas no território. De acordo com a noção de pensamento decolonial, o jongo e o funk já são, em si, expressões decoloniais, pois desde sua origem, são movimentos que resistem e lutam para a preservação de suas culturas e encontram a cada dia, novos modos de sobrevivência e de reestruturação da herança africana no Brasil. Portanto (re)contar suas histórias, cantar, batucar e dançar os seus ritmos também são formas de promover uma educação decolonial no ensino de artes.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019

COUTINHO, Reginaldo. A elevação do funk carioca a “patrimônio cultural”: cotidiano e embates sociais e políticos em torno da Lei 5543/2009. **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 520-541, jan./jun. 2015.

ENGUITA, Mariano Fernández. **A face oculta da escola**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

EU SÓ QUERO É SER FELIZ: uma breve história do funk carioca. Agência de Notícias das Favelas. Direção André Fernandes, Roteiro Marcos Barrera. Duração: 00:26:45. Rio de Janeiro, Approach Comunicação e AND Produções, 2016.

GOMES, Nilma Lino. A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da Lei 10.639/03. In: MOREIRA, Antônio Flávio; CANDAU, Vera Maria (Org.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. Petrópolis: Vozes, 2008. Cap. 3.

IPHAN.GOV. **Certidão de Patrimônio Cultural do Brasil ao Jongo no Sudeste**. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/JongoCertidao.pdf>. Acessado em 15/04/2021 às 18:23.

JONGODASERRINHA.ORG. **História do Jongo**. Disponível em <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo/>. Acessado em 15/04/2021 às 19:00.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MENDONÇA, Pedro M. **Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no sarau divergente**: uma pesquisa-ação participativa. Rio de Janeiro, 2018. 322 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

OLIVEIRA, Luiz Fernandes; CANDAU, Vera Maria. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010.

PALMARES.GOV. **Histórias sobre o jongo abrem projeto Memória e Identidade no Rio de Janeiro**. Disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=30116>. Acessado em 15/04/2021 às 18:44.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. Cap. 1.

TROTTA, Felipe. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, p. 88-101, 2016.

ZWETSCH, Ramiro. **Do samba ao mangue beat: como a África influenciou a música brasileira**. Disponível em <https://www.redbull.com/br-pt/music/A-influencia-da-musica-africana-na-musica-brasileira>. Acessado em 11/04/2021 às 15:34.

## BRASILIANAS IV E V PARA PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 02/08/2021

**Felipe Aparecido de Mello**

UNESP – Programa de Pós-Graduação em  
Música  
São Paulo – SP  
<http://lattes.cnpq.br/6419372757963416>

**RESUMO:** O presente texto apresenta os resultados parciais da pesquisa sobre a análise musical tipificada, interpretativa e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano* do compositor brasileiro Radamés Gnattali. Para tanto, utilizou-se metodologias contidas em Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) e Berry (1987), considerando-se ainda os fundamentos metodológicos de Mário de Andrade (1972, 1989) e José Ramos Tinhorão (2015). Evidenciou-se, ainda, os elementos etnográficos empregados pelo compositor em suas obras, bem como elementos notacionais que expõem aspectos nacionalistas, *jazzísticos* e impressionistas de sua escrita musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise musical. Interpretação musical. Música para piano. *Brasilianas IV e V*. Radamés Gnattali.

### BRASILIANAS IV AND V FOR PIANO BY RADAMÉS GNATTALI: A TYPIFIED, INTERPRETATIVE AND COMPARATIVE MUSICAL ANALYSIS

**ABSTRACT:** This text presents the partial results of the research on the typified, interpretative and comparative musical analysis of *Brasilianas IV and V for piano* by Brazilian composer Radamés Gnattali. For that, methodologies contained in Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) and Berry (1987) were used, also considering the methodological foundations of Mário de Andrade (1972, 1989) and José Ramos Tinhorão (2015). It was also evident the ethnographic elements used by the composer in his works, as well as notational elements that expose nationalist, jazz and impressionist aspects of his musical writing.

**KEYWORDS:** Musical analysis. Musical interpretation. Music for piano. *Brasilianas IV and V*. Radamés Gnattali.

## 1 | INTRODUÇÃO

Os gêneros musicais empregados nas *Brasilianas IV e V para piano* de Radamés Gnattali se manifestam, originalmente, no folclore e na música urbana brasileira. Diante disso, a análise musical tipificada dessas obras intenta identificar estes gêneros notacionalmente, bem como seus elementos etnográficos associados a completude de seu estilo composicional, posto toda confluência cosmopolita desenvolvida em sua escrita

musical. Entretanto, quais metodologias de análise musical podem conduzir a um eficiente reconhecimento dos aspectos de sua escrita para a interpretação? Nessa perspectiva, o presente texto apresentará algumas particularidades contidas nas *Brasilianas IV e V para piano* do compositor brasileiro Radamés Gnattali. Para tanto, utilizou-se as metodologias aportadas em Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002), Réti (1951), Persichetti (2012) e Berry (1987), considerando-se ainda os fundamentos metodológicos de Mário de Andrade (1972, 1989) e José Ramos Tinhorão (2015), bem como considerações relevantes propostas pelo pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005).

Nas fundamentações apreendidas em Kostka (1999), Rink (2002), Schoenberg (1996, 2001) e Persichetti (2012), as análises geraram gráficos das flutuações de tempo e dinâmica das obras, bem como tabelas demonstrativas de suas formas estruturais<sup>1</sup>, evidenciando informações sobre as subdivisões, tonalidades, modulações e seus respectivos números de compassos. Por intermédio dos tratados musicais de análise propostos por Réti (1951) e Berry (1987), foi possível constatar algumas características motivicas nas obras analisadas, além de questões relacionadas sobre a textura musical que as norteiam. Com relação aos apontamentos apreendidos em Andrade (1972, 1989), Tinhorão (2015) e Zorzal (2005), as inferências e considerações convergiram em demonstrações acerca dos gêneros brasileiros explorados, esclarecendo-se, de um modo geral, aspectos da escrita musical de Radamés Gnattali nas *Brasilianas IV e V para piano*. Diante disso, as metodologias corroboram informações relevantes sobre o estilo da escrita composicional de Radamés Gnattali que se voltam, sobretudo, para as práticas interpretativas e performance musical ao piano.

Nas *Brasilianas IV e V para piano*<sup>2</sup> emprega-se os gêneros musicais folclóricos e urbanos da música brasileira, que são apresentados em diferentes formatos e que norteiam cada uma das obras. Na *Brasiliiana IV*, composta por quatro títulos separados, faz-se alusão a uma pequena suíte musical, por sua vez, na *Brasiliiana V* percebe-se uma obra de maior extensão e em formato rapsódico, sendo composta por uma sucessão de temas folclóricos (de domínio popular), entremeados ainda por desenvolvimentos e variações com inserção de trechos que nos remetem a pequenos improvisos. Radamés Gnattali demonstra ser um compositor enriquecido pela poesia carioca, sem, contudo, abandonar as influências *jazzísticas*, nacionalistas e da música clássica europeia em sua escrita musical.

## **21 BRASILIANA IV PARA PIANO: CONSIDERAÇÕES GERAIS, ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA E COMPARATIVA**

O primeiro título da *Brasiliiana IV*, designado *Prenda Minha (Moda Gaúcha)*, compõe-se de uma *Toada*. No *Dicionário Grove de Música* (1994) o termo é denominado como cantiga geralmente melancólica ou arrastada, sendo empregado regionalmente no sentido

<sup>1</sup> Os gráficos e tabelas estão dispostos exclusivamente no formato integral desta pesquisa.

<sup>2</sup> As *Brasilianas IV e V para piano* foram editoradas e editadas pelo autor deste trabalho.

de entonação ou linha melódica. Mário de Andrade (1972) no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, evidencia que o refrão instrumental do tema de *Prenda Minha* serve a uma dupla função: de introdução e término da canção. O poema do verso é disposto na seguinte prosódia:

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha, tenho muito que fazer. Tenho de ir para rodeio, prenda minha, no campo do bem querer. Noite escura, noite escura, prenda minha, toda noite me atentou. Quando foi de madrugada, prenda minha, foi-se embora e me deixou (ANDRADE, 1972, p. 137).

Ainda nessa questão acerca do folclore gaúcho, no livro *Assim Cantam os Gaúchos* (1984), elaborado pelo *Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore*, consta-se uma relevante alegação a respeito do título e do poema desta canção:

"Prenda" é a namorada, a moça gaúcha, num sinônimo de joia ou valor muito estimado. O termo talvez tenha sido trazido ao Rio Grande do Sul pelos colonos dos Açores, pois naquele arquipélago lusitano é tradicional uma cantiga de tirana com o seguinte refrão: "Tirana, atira, tirana, vem a mim, tira-me a vida: a prenda que eu mais amava, já de mim foi suspendida". O primeiro registro do texto data de 1880, feito por Carlos von Koseritz, precursor dos estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. A melodia foi recolhida por Teodomiro Tostes, na interpretação de um velho gaiteiro, nos anos de 1920, e reproduzida em São Paulo por Mário de Andrade em seu "Ensaio sobre a Música Brasileira". A partir de então, essa cantiga teve grande acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984, p. 13).

Uma das características marcantes desta obra é o emprego da harmonia de efeito *polícorde* (cromático) juntamente da dinâmica *sforzato*. A melodia conduzida no registro grave mantém ligada a última nota em comum por quatro compassos seguidos, delineando a modulação entre as Seções A<sup>2</sup> e B<sup>2</sup>, que se define na tonalidade de Mi bemol maior. Na conclusão da obra (Seção A<sup>3</sup>) os mesmos elementos fraseológicos de A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> são desenvolvidos, porém na tonalidade do IV grau<sup>3</sup> (A<sup>1</sup> / A<sup>2</sup> – Ré maior; B<sup>2</sup> – Mi bemol maior; A<sup>3</sup> – Sol maior).



Figura 1 – *Brasileiana IV (Prenda Minha)* c. 23-37: Seção A<sup>2</sup> com elementos fraseológicos e motivicos de A<sup>1</sup> e uso de procedimentos cromáticos (*polícorde*s).

3 Grafia empregada no livro *Fundamentos da composição musical* de Schoenberg (1996).

O segundo título da *Brasíliana IV* denomina-se por *Samba-canção (Rio de Janeiro)*. Esta obra apresenta em sua introdução de dois compassos três motivos principais, que são expostos e trabalhados no decorrer de sua forma. Diante da profusão de motivos musicais constatados neste título utilizou-se – para uma melhor ilustração – a análise motívica fundamentada no livro *The Thematic Process in Music* de Rudolph Réti (1951). O autor define motivo da seguinte forma:

Nós chamamos de motivo qualquer elemento musical, seja uma frase ou fragmento melódico ou mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou seção, assume um papel no desenho composicional um tanto semelhante ao de um motivo nas belas artes (RÉTI, 1951, p. 11-12, t.n.).

Outro fator importante compreende a figura rítmica utilizada no acompanhamento, sobretudo na Seção A<sup>1</sup>. Similarmente fiel aos acompanhamentos empregados pelos violonistas no gênero do samba-canção esta figura rítmica outorga – aliado as sugestões rítmico/dinâmicas – o caráter deste gênero transposto para o piano, que por sua vez percorre toda a Seção A<sup>1</sup>, bem como partes da Seção A<sup>2</sup>. Podemos observar também *procedimentos octatônicos* utilizados por Gnattali nesta obra, no qual o acorde de *Gm7* é intercalado com acordes provenientes de duas *escalas octatônicas*, onde a nota Sol, tônica do trecho, é encontrada. No c. 3, o acorde inicial é sucedido do acorde *Ab<sup>o</sup>7M(b13)* – presente na escala formada por Sol, Láb, Sib, Dob, Réb, Ré, Mi, Fá – e no c. 4, a alternância é realizada com o acorde de *A7(#4b9)*, proveniente da escala Sol, Lá, Sib, Do, Do#, Ré#, (Mib), Mi e Fá#.

Figura 2 – *Brasíliana IV (Samba-canção)* c. 1-4: introdução com três elementos motívicos, ritmo do samba-canção ao piano e *acordes octatônicos*.

O terceiro título da *Brasíliana IV* denomina-se por *Desafio (Nordeste)*. Este gênero musical é entoado por cantadores de algumas regiões específicas do Brasil, sobre este aspecto, constata-se no *Dicionário Grove de Música* (1994):

Cantador, também chamado de violeiro, é um correspondente moderno dos antigos menestréis, que se apresenta em feiras e quermesses do nordeste, leste e centro do Brasil acompanhado de uma viola caipira. Com sua voz caracteristicamente fanhosa e estridente, o cantador descreve feitos heroicos

ou narrativas imaginosas, em que a parte do texto supera amplamente em importância o contexto propriamente musical. Os cantadores se enfrentam uns aos outros em desafios, rivalizando na capacidade de improvisação e em presença de espírito (GROVE, 1994, p. 163).

Em contrapartida, no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989), este gênero é descrito “mostrando que o Desafio entra em qualquer música, qualquer dança, sendo apenas um processo de cantar improvisado” (ANDRADE, 1989, p. 186), o autor ainda prossegue: “Mas há uma diferença no Desafio campeiro; hoje é com gaita e não viola, conforme era primeiro (gaita é acordeona). Um verso contra outro verso, qual facão contra facão, sempre no tempo de polca, da polca da relação” (1989, p. 186).

O termo *Rojão*, utilizado por Gnattalli no início da Seção B<sup>1</sup>, corrobora com os elementos em alusão ao nordeste, não obstante o emprego das harmonias típicas, este termo assim é definido por Andrade: “trecho instrumental que introduz ou encerra a participação de um cantador no desafio” (ANDRADE, 1989, p. 443). Embora Andrade argumente sobre o caráter finalizador do *Rojão*, nesta peça ele tem uma clara função de refrão, apresentado, cada vez, em uma tonalidade diferente. Na seção B<sup>2</sup> (c. 37-40) o termo *Rojão* reaparece em mesmo formato fraseológico, contudo com o emprego de dois modos diferentes, que associados, caracteriza-se como intercâmbio modal (PERSICHETTI, 2012). Constata-se nesta obra o fator harmônico modulante constante em consonância de cada seção musical explorada.

Figura 3 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 17-20: início da seção B<sup>1</sup> com elementos modais e alusivos à música nordestina.

Em cada retorno do tema principal da seção A ocorre o emprego de variações melódicas, tornando-o em cada aparição mais elaborado. O Desafio, similarmente do título *Prenda Minha*, é finalizado de maneira extremamente rítmica e movida.

Figura 4 – *Brasiliiana IV (Desafio)* c. 61-68: emprego do tema principal mais elaborado na Seção A4.

O quarto título da *Brasiliiana IV*, denominado *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro)*, encerra em referência ao estado carioca, berço deste gênero em questão. Em Andrade (1989), marcha-rancho assim é definida: “no Brasil, a marcha popularizou-se nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão, e segue a fórmula introdução instrumental e estrofe-refrão” (ANDRADE, 1989, p. 307). Por sua vez, José Ramos Tinhorão (2015) discorre amplamente sobre este gênero musical, citando diversas curiosidades a respeito:

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna e, constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles dos ranchos cariocas. Surgidos em meados do século XIX entre os núcleos de moradores nordestinos da zona portuária do Rio de Janeiro, ligados todos a uma origem rural (foram os baianos migrados para o Rio que tiveram a ideia de desfilar com ranchos de carnaval), [...] a mais antiga dessas marchas foi a famosa “A jardineira”, uma marcha do folclore nordestino, lembrando a figura clássica das mocinhas “pastoras” enfeitadas de flores, e teve sua adaptação carioca talvez na década de 1870. [...] Os ranchos carnavalescos são estas belas sociedades que, com luxo e esplendor, vão aos poucos substituindo os antigos cordões, havendo a necessidade de se criar um tipo de música coerente com o espírito de seus desfiles, diferenciando-se dos simplórios blocos e cordões carnavalescos (TINHORÃO, 2015, p. 153-154).

Um fator importante do início desta obra, decorre do procedimento de *pedalização manual* proposto por Gnattali, favorecendo as articulações do ritmo da marcha-rancho também por intermédio de *staccati*, *tenuti* e pausas, que se evidenciam por meio deste processo. Este procedimento é empregado, possivelmente, pelo fato da escrita pianística poder reproduzir com maior fidelidade este gênero, advindo originalmente do violão.

IV - *Marcha de Rancho*  
Rio de Janeiro

R. Gnattali

Figura 5 – *Brasiliana IV (Marcha de Rancho)* c. 1-9: elementos peculiares da articulação da marcha-rancho empregados no tema de A<sup>1</sup> em seu antecedente e consequente.

Adiante, esta obra caracteriza-se por uma crescente em sua textura temática, que se torna – em cada posterior exposição – mais grandiosa, ainda assim, toda a obra é elaborada sobre o singelo motivo rítmico da marcha-rancho, inclusive em sua *coda*, que conclui a obra em caráter igualmente rítmico.

### 31 *BRASILIANA V PARA PIANO: CONSIDERAÇÕES GERAIS, ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA E INTERPRETATIVA*

A *Brasiliana V para piano* é uma obra extensa em caráter de rapsódia, estilo que se estende ao longo de seus quatrocentos e trinta e sete compassos. Em Mário de Andrade (1989), este gênero musical é definido como “forma livre de composição musical, peça característica, sem conteúdo programático” (1989, p. 427), por sua vez, no *Dicionário Grove de Música* (1994), verifica-se também algumas peculiaridades acerca deste gênero musical:

Termo oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tomásek para um grupo de seis peças para piano em cerca de 1803. Este e outros exemplos mais antigos têm um caráter contido, mas fantasias livres de caráter épico, heroico ou nacional receberiam mais tarde o mesmo título. Entre os Exemplos incluem-se as 19 Rapsódias húngaras de Liszt, e as Rapsódias de Brahms e Dohnányi (para piano), de Dvorák, Enescu, Chabrier e Vaughan Williams (para orquestra) e de Bartók (para instrumentos solistas e orquestra) (GROVE, 1994, p. 765).

Esta obra compõe-se da concatenação de diversos temas do folclore musical brasileiro (*Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho*), empreendendo variações amplas e pormenorizadas sobre os cantos de roda do repertório folclórico brasileiro, sobre os acalantos (conhecidos popularmente por canções ou cantigas de ninar) e, sobre os cantos do trabalho, canções entoadas por trabalhadores, sobretudo das regiões interioranas, geralmente no cumprimento das funções braçais aos mais diversificados contextos dos

recantos brasileiros. O primeiro tema trabalhado, sobre os *Cantos de Roda*, compreende a canção *Terezinha de Jesus*; o tema, de fato, é exposto na Seção A<sup>1</sup> (c. 7 a 29), mantendo-se ainda as mesmas características de textura expostas na introdução, com adição de algumas notas no registro grave. Essa textura se modifica no c. 11, ocorrendo menor *polirritmia* até o término desta primeira exposição temática, que se prolonga na tonalidade de Do menor até o c. 16. A partir deste ponto, o tema modula para a tonalidade de Lá menor, sincronicamente ao surgimento de *polimetria* no c. 17, perdurando-se até o c. 23.

Figura 6 – *Brasileira V (Cantos de Roda)* c. 16-20: emprego de *polimetria* e modulação.

A harmonia decorrida na breve transição compreende acordes que denotam afastamento para outra tonalidade, entretanto, por ocorrerem em um curto espaço de tempo e serem muito distantes da tonalidade anterior, o emprego cromático se faz presente, harmônica e melodicamente. O aspecto da textura musical desta transição nos revela a influência do impressionismo no estilo de Radamés Gnattali, podendo-se aferir também, neste contexto, a seguinte definição deste termo no *Dicionário Grove de Música* (1994): “um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tradicional com aspectos modais ou cromáticos” (p. 450).

Figura 7 – *Brasileira V (Cantos de Roda)* c. 30-31: Breve Transição.

A seção B (tema B<sup>1</sup>), encontra-se inicialmente na tonalidade de Sol bemol maior, porém em sua totalidade esta seção tem característica *politonal*. Composta por dezesseis compassos (c. 32 a 47), com fraseologia irregular, encontra-se disposta da seguinte forma: 7 compassos (antecedente) + 7 compassos (consequente) + 2 compassos (pequena transição). A fraseologia atípica desta canção decorre possivelmente das constantes

mudanças na sua fórmula de compasso (2/4 nos c. 32, 33, 36, 40, 43 e 47 – 3/4 nos c. 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45 e 46 – 4/4 nos c. 35 e 42), atribuindo-lhe peculiar característica fraseológica. O tema trabalhado em B constitui-se sobre a canção de roda *A mão direita tem uma roseira*, no c. 39 ocorre modificação na tonalidade do tema para Lá maior (tema B<sup>2</sup>), seguindo-se até o c. 46. Uma breve transição sugere alteração para a tonalidade de Sol maior, concomitantemente à mudança temática para a breve Seção C com a canção *Marcha do remador* (popularmente conhecida como *Se a canoa não virar* - c. 48). Vale salientar que em meio as canções de roda, este tema foge da prescrição contida no subtítulo desta obra, sendo a única marchinha de carnaval utilizada na *Brasíliana V*. Na Seção D explora-se a segunda estrofe do tema da canção *Ciranda, cirandinha*.

A segunda parte da *Brasíliana V*, constituída acerca dos *Cantos de Acalanto*, compreende um dos pontos onde considerar-se-á algumas comparações texturais. A clareza, onde em determinadas passagens ocorrem nítidas referências a outros estilos composicionais, além das citações aos temas de acalanto, evidencia, via de regra, influências composicionais de algumas esferas do universo erudito ao estilo composicional de Radamés Gnattali. Em Andrade (1989), consta-se breve passagem sobre o termo cantiga de ninar: “cantiga para adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida é uma canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos” (ANDRADE, 1989, p. 104). O próximo tema, constituído sobre a canção *Boi da cara preta*, dispõe de cromatismo constante na linha melódica intermediária e linha do baixo, conferindo também caráter contrapontístico a textura desta obra, contudo, esta disposição cromática não altera suas funcionalidades harmônicas, devido sua aplicação ocorrer nos contratempos ou em tempos de fraca pulsação, sucedendo-se também harmonias dissonantes e em profusão. Atenta-se para o uso constante dos termos subjetivos de andamento *Suavemente* e *Um pouquinho mais*, que auxiliam o intérprete para a delineação das características interpretativas empregadas aos temas.

A partir do c. 196 uma nova atmosfera sonora se estabelece, induzindo a um acompanhamento extremamente romântico, muito similar ao utilizado na *Consolação n.º3* do compositor Franz Liszt, inclusive com relação ao emprego da mesma tonalidade em Ré bemol maior. Acerca da influência do romantismo na linguagem musical de Radamés, o pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005) numa leitura de Meyer (2000), nos apresenta o romantismo como: “um período no qual os compositores idealizavam uma individualidade, através da concepção e utilização de estruturas convencionais sobre estratégias composicionais, ocultando a convenção sem renunciar a ela” (MEYER *apud* ZORZAL, 2005, p. 23). O autor ainda prossegue referindo-se que essas estruturas convencionais são igualmente empregadas – de forma oculta ou menos evidente – por Gnattali.



Figura 8 – *Brasíliana V (Acalanto)* c. 199-206: Seção E, tema E4 em Ré bemol maior.



Figura 9 – *Consolação nº 3* (Franz Liszt - Ed. Peters) c. 19-24: excerto a título de comparação entre as texturas musicais das Fig. 8 e 9.

A próxima subdivisão temática na Seção F compreende outro tema de *Acalanto*. Elaborada sobre o tema da canção *Tutu Marambá*, constitui-se também por outra canção de ninar. Em Andrade (1989) consta-se breve citação acerca deste cântico:

Um dos tipos de tutus, bicho-papão, assombrador de crianças, que aparece nas cantigas de ninar. Expressão composta por palavra de origem quimbunda (Angola), quitutu, que significa papão, e a palavra de origem indígena marã, que significa mau, velhaco, ruim. Os tutus, que variam conforme a região, são animais informes e negros mencionados em acalantos. Não existe uma descrição detalhada do mesmo, mas é com ele que se amedronta a criança que não quer dormir. Além do tutu-marambá, ou marambaia, há ainda o tutuzambê, o tutu-do-mato, ou bicho-do-mato, que figuram em cantigas populares (ANDRADE, 1989, p. 541).

A próxima transição estende-se do c. 254 ao c. 259 e tem um caráter composicional impressionista, mais precisamente “*debussyano*”.

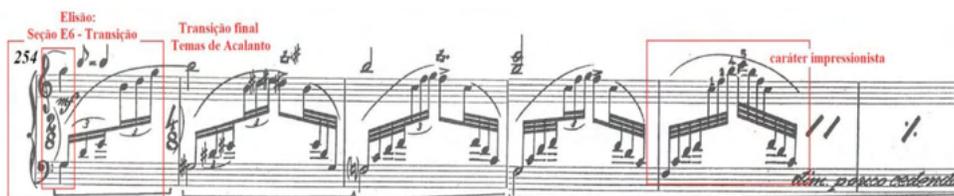


Figura 10 – *Brasíliana V (Acalanto)* c. 254-259: Transição com caráter impressionista.

A influência de Debussy na música de Radamés foi reconhecida por Zorzal (2005) em sua análise sobre os Dez estudos para violão (1967), evidenciando-se características como o uso de escalas não tonais, escalas de tons inteiros, cromatismo e instabilidade tonal: “A harmonia deixa de ser sintática e toda relação com forte sentido de processo tende

a ser evitada” (ZORZAL, 2005, p. 27-31).

Prelúdio n°12 (2º caderno) Feux d'artifice - C. Debussy [Edições Durant]

melodia sobreposta

ampla utilização de arpejos

Figura 11 – *Prelúdio n° 12* (Claude Debussy - Ed. Durant) c. 36-38: ilustração com finalidade comparativa entre a textura da *Transição* e a *Escrita de Debussy* (Fig. 10 e 11).

Acerca dos *Cantos de Trabalho*, sabe-se que estes compreendem uma prática antiga e tradicional na história da música brasileira, principalmente no espaço rural. Mário de Andrade (1989) os descreve da seguinte forma:

Cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto. “Em geral são melopeias, empregando às vezes ditongos e palavras meramente onomatopaicas, que servem para determinar o ritmo, conforme a natureza do trabalho (ANDRADE, 1989, p. 108).

Um fator importante a ser ressaltado sobre o próximo tema decorre da característica impressionista. Acerca deste aspecto, podemos também nos ater sobre a influência composicional de Maurice Ravel a Radamés Gnattali, com um olhar mais atento para a sua composição *Miroirs - Une barque sur l'océan*, que faz alusão aos movimentos das ondas do oceano, dispondo-se de um barco como protagonista. A melodia trabalhada por Gnattali sobre o tema do *Canto do barqueiro*, em diversos momentos, nos remete aos movimentos de um barco sobre as ondas das águas, bem como em *Une barque sur l'océan*. Diante disso, é razoável presumir – com o auxílio da comparação textural – que a influência impressionista se estende de Debussy a Ravel para este tema em questão.



Figura 12 – *Brasiliana V (Trabalho)* c. 274-279: Seção G (b<sup>1</sup>).

A partir do c. 269, o tema (b<sup>1</sup>) torna-se extremamente modal e circula por diversos modos (lídio, mixolídio, eólio e frígio), sendo conduzido por um acompanhamento com constantes arpejos e eventuais notas acentuadas ou sobressalentes, advindas de uma linha melódica secundária. No que se refere a textura musical (subjéctiva e extremamente impressionista) em alusão a Ravel, podemos depreender algumas considerações interpretativas que corroboram a relação dos excertos dispostos nas figuras 12 e 13, onde o abstrato e o pictórico – por meio da notação musical – se fazem presentes nesta imagética sonora.



Figura 13 – *Miroirs - Une barque sur l'océan* (Maurice Ravel - Ed. Dover) c. 3-6: tema com ampla pedalização e arpejos com notas enfatizadas (excerto comparativo - Fig. 12 e 13).

O último tema empregado por Gnattali, na *Brasiliana V*, é desenvolvido sobre a canção *Fulô, a fulô do vapor*. Entoadada pelos carregadores de piano do Recife, fora gravado por Mário de Andrade em seu projeto *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Vale salientar ainda que a melodia utilizada por Gnattali não é extremamente fiel – em relação ao tema original gravado por Mário de Andrade (1938) –, porém sua estrutura orgânica se mantém coesa aos propósitos de base e tessitura empregados pelo tema original.

### Fulô, a fulô do vapor - Melodia original



Figura 14 – *Fulô, a fulô do vapor* (c. 1-8): tema original gravado por Mário de Andrade.

O tema da Seção H se estabelece na tonalidade de Mi maior, apresentando configuração temática em H<sup>1</sup> por oito compassos (c. 346 a 353). O último membro de frase deste tema alterna-se para a fórmula de compasso em ternário simples, possivelmente para não danificar a fluência fraseológica dos temas em suas diversas repetições até a *coda*.

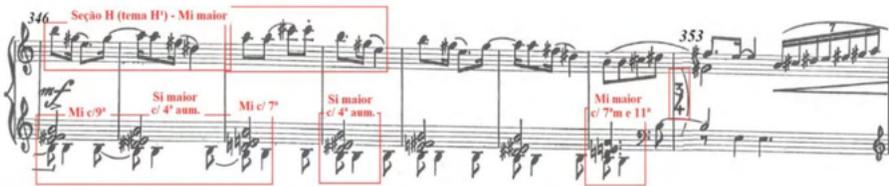


Figura 15 – *Brasileira V (Trabalho)* c. 346-353: Seção H (tema H<sup>1</sup>).

A *coda* caracteriza-se por utilização ampla e constante da dissonância. Essa configuração dissonante e suspensiva conecta-se a um pedal da nota Si (comum aos acordes de Sol maior e Si maior), que conduz – por meio do registro em várias alturas ao longo dos c. 430, 431 e 432 – para o acorde em terceira inversão de Si maior com 6<sup>a</sup>M, 7<sup>a</sup>m e 9<sup>a</sup>m (c. 433 e 434 – arpejado), com função suspensiva e ao mesmo tempo de dominante / diminuta. É razoável supor que esta harmonia (c. 433 e 434), também pode ser proveniente de uma escala *octatônica enarmonizada* sobre o acorde de A<sup>7</sup>M – presente na escala formada por La, Si, Si#, Ré, Ré#, Mi#, Fá# e Sol# – com resolução no acorde de Mi maior nos c. 435, 436 e 437.



Figura 16 – *Brasileira V (Trabalho)* c. 432-437: compassos finais da *coda* na Seção H.

## 4 | CONCLUSÃO

Por intermédio da análise musical tipificada, interpretativa e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano* algumas características da escrita musical de Radamés Gnattali puderam ser apreendidas, bem como peculiaridades de alguns aspectos da historiografia musical embutidos em sua escrita pianística. Verificou-se, nestas obras, a influência do nacionalismo musical brasileiro, além de procedimentos harmônicos e texturais provenientes do *jazz* e da música clássica europeia (com maior ênfase no repertório romântico e impressionista), corroborando aspectos musicais que, em síntese, se voltam para as práticas interpretativas e performance musical especificamente ao piano.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover, 1987.

GROVE. **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

IGTF, Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. **Assim cantam os gaúchos**. Porto Alegre: IGTF, 1984.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony**. New York: McGraw-Hill, 1999.

MEYER, Leonard B. **Explaining music**. Chicago: Chicago University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. **El estilo en la musica: teoria musical, historia e ideologia**. Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.

PERSICHETTI, Vincent L. **Harmonia no século XX: aspectos criativos e práticos**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

RÉTI, Rudolph. **The thematic process in music**. New York: Macmillan, 1951.

RINK, John. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: University Press, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TINHORÃO, José R. **Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros**. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas**. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 2005.

## RELACIONES ENTRE CERÁMICA, ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO AZULEJOS COMO PARADIGMA

*Data de aceite: 21/09/2021*

*Data de submissão: 03/08/2021*

**Carla Maria d'Abreu Lobo Ferreira**

Laboratório de Investigação em Artes e Design,  
ESAD.CR, Politécnico de Leiria  
Caldas da Rainha, Portugal  
ORCID: 0000-0003-1100-5811

**RESUMEN:** La identificación y apropiación de espacios públicos depende de factores íntimamente relacionados con el bienestar y la seguridad, estrechamente asociados con la legibilidad y seguridad emocional que proporcionan, por lo que deben ser tratados como estructuras que organizan el territorio, áreas de continuidad y diferenciación, en sus diferentes dimensiones. No siendo objetos de contemplación las fachadas se sienten igualmente, participan en la imagen de los lugares, constituyéndose como herramientas de mapeo, elementos que nos guían en el espacio urbano que deben ser pensados y valorados. El uso de la cerámica como la piel de la arquitectura es una tradición ancestral común a muchas culturas. Los revestimientos de azulejos, patrimonio reconocido por su carga cultural, social e histórica, difieren de la mayoría de los materiales de revestimiento: su valor funcional trasciende al de la piel protectora, sus cualidades perceptivas y plásticas los transforman en objetos de comunicación, repositorios de memorias que apelan a la emoción y al placer estético, contribuyendo a la construcción efectiva de

urdaduras de relaciones fundadas en diferentes memorias visuales y afectivos. Este artículo reflexiona sobre la relación entre cerámica y arquitectura y sus implicaciones para el espacio urbano; sobre el potencial del producto secular que es el azulejo en la rehabilitación, preservación y diseño del paisaje cultural, no solo en términos de sus características físicas y visuales, sino también como vehículo de expresión cultural popular y erudita; y de la importancia de conferirles significado (de tiempo, uso y lugar) para la calidad vivencial de los espacios urbanos.

**PALABRAS CLAVE:** Azulejos, cerámica, paisaje urbano, patrimonio, identidad cultural.

### RELATIONS BETWEEN CERAMIC, ARCHITECTURE AND URBAN SPACE AZULEJOS AS A PARADIGM

**ABSTRACT:** The identification and appropriation of public spaces by citizens depends to a large extent on factors closely related to well-being and safety, closely linked with their readability and the emotional security they provide, reason why should be treated as structures that organise the territory, areas of continuity and differentiation, in its different dimensions. Not being objects of contemplation, the façades are equally perceived, actively participating in places' image, becoming themselves mapping tools, features that guide us in the urban space that must be thought and regarded. The use of ceramics as the epidermis of architecture is an ancient tradition common to many cultures. Azulejo's claddings, a heritage recognised for its cultural, social and historical significance, differ from most covering materials: its functional value transcends that of protective

skin, its perceptual and plastic qualities transform them into objects of communication, repositories of memories, engaging emotions and aesthetic pleasure, and at the same time contributing to the effective construction of webs of interrelationships built on different visual and emotional memories of places. This paper reflects on the appreciation of the relationship between ceramics and architecture and its implications in the urban space; about the potential of the secular product, which are azulejos in the regeneration, preservation and design of urban cultural landscapes, not only concerning its physical and visual characteristics, but also as a vehicle for popular and erudite cultural expression; as well as the importance of giving them meaning (of time, use and place) for the living quality of urban spaces.

**KEYWORDS:** Azulejos, ceramic, urban landscape, heritage, cultural identity.

## ANTECEDENTES: CERÁMICA, ARQUITECTURA, AZULEJOS

Amuleto o soporte de la palabra escrita, esqueleto o piel, elemento funcional o inmaterial, la existencia de una relación atávica entre el hombre y la cerámica es innegable, explorada desde la infancia hasta la edad adulta por su seducción terapéutica, por la posibilidad de modelar y transformar sucesivamente solo por la acción de la mano, por la seducción de la plasticidad del material que está envuelto y se involucra en las manos.

Trabajar con cerámica requiere tiempo, dedicación, implicación con el material y los procesos que superan la dimensión operativa. La manualidad de los procesos, desde el amasado hasta el esmaltado, crea una conexión directa y emocional entre el creador y el material, que se manifiesta en los objetos moldeados, en su forma y textura, tan intrínsecamente vinculados a la acción de la mano sobre la materia cerámica.

## CERÁMICA E ARQUITECTURA

La existencia de arcilla y arcillas en los suelos de los territorios habitados estimuló el ingenio del hombre en su exploración como material plástico y funcional. Las primeras experiencias registradas datan del Paleolítico y se refieren a objetos rituales, de pequeñas dimensiones, secados al sol, como el espécimen más antiguo referenciado como Venus de Dolvi que se descubrió hace 25 – 30 000 años en la República Checa actual.

La abundancia de estos materiales, y la facilidad de extraerlos y moldearlos, en comparación con la piedra o los metales, los convirtieron en un material de elección para objetos no solo rituales sino también funcionales en el mundo neolítico. Los primeros usos de las arcillas en la construcción de refugios conocidos son en Jericó (Mesopotamia) (Azara, 2016) y en Çatal Huyuk (Turquía) alrededor del 7000 aC (anciente.eu), regiones donde la piedra era escasa o inexistente, requerían soluciones alternativas: abundante, y por lo tanto barato, fácil de trabajar y dar forma, las arcillas resultarían ser un material adecuado para las demandas de construcción, en forma de ladrillos de forma manual, secados al sol. Aunque en China (18 000 aC) (artes visuales) y Japón (13 000 a.C.) (anciente.eu) hay evidencia de cerámica utilitaria cocida, solo entre 9000 y 7000 aC hay rastros de cerámica

doméstica y ritual, cocinado a baja temperatura en el Medio Oriente.

Se cree que solo mucho más tarde, alrededor del año 4000 a. C., con la sedentarización de los pueblos y el consiguiente desarrollo tecnológico en diferentes sectores de actividad, el uso controlado del fuego permitió otras soluciones para el procesamiento del material cerámico. El secado al sol dio paso a la cocción a temperaturas más altas, aportando al material cerámico la consolidación estructural necesaria para ampliar sus prestaciones, permitiendo la expansión de su uso más allá de los pequeños objetos rituales, al campo de la construcción y las pequeñas herramientas.

Si ya antes las arcillas eran una parte integral de la vida cotidiana, es a partir de aquí, cuando el fuego las convierte en cerámica, adquiriendo un nivel mucho más alto de resistencia mecánica, que conquista un lugar primordial no solo en los rituales diarios, sino también en la construcción de las diferentes formas de habitar el espacio.

Entre las múltiples historias que envuelven la descripción de la evolución del proceso cerámico, se refiere a la que más se relaciona con la creación y el desarrollo de revestimientos cerámicos esmaltados, como el azulejo. Se dice que fue una casualidad de comerciantes fenicios lo que condujo al descubrimiento del vidrio y los esmaltes de cerámica (ceramics.org). Cuando dejaron algunas piezas de cerámica junto a un fuego hecho en la arena de una playa, a la mañana siguiente descubrieron que la temperatura del fuego habría derretido la arena (sílice), creando una capa vítrea en la cerámica.

Ya sea que los fenicios lo descubrieran o no, fue en la región de Mesopotamia y Egipto, en la segunda mitad del segundo milenio A.C. (Azara, 2016) donde se desarrolló la técnica de la cerámica de acristalamiento, y con ella un nuevo potencial creativo y funcional ha surgido. Ya sea a través de esmaltes de colores o a través del esmaltado de la pasta (más común en Egipto), la impermeabilización del cuerpo de cerámica ha aumentado su resistencia y ha prolongado su ciclo de vida, permitiendo que las baldosas de cerámica se utilicen en espacios donde la piedra, debido a sus características técnicas y visuales, se aplicaba habitualmente.

Asociado con el aumento en el rendimiento técnico, surge la posibilidad de obtener una extensa paleta cromática, independiente del color del cuerpo cerámico, complementada por el brillo conferido por la capa vítrea, factores que hicieron de la cerámica un material de elección para revestir la arquitectura, cumpliendo requisitos funcionales, y al mismo tiempo constituirse como una solución estética a bajo costo, con valor visual agregado, y consolidar su presencia en las diferentes relaciones de espacio y lugar, interior y exterior (Berker, 2015), que son fundamentales en el contexto del espacio urbano.

Como Azara (2016:20) menciona, en ese momento la cerámica adquirió una triple dimensión: estructural, decorativa y mágica, posibilitando la creación de espacios e imágenes, realmente adaptados a todas las dimensiones de las necesidades vivenciales del hombre. Son estas dimensiones de la cerámica las que la caracterizan y la mantienen relacionada con la arquitectura hasta el presente, reflejando la tradición y la modernidad,

las técnicas, los conocimientos y los procesos, pero, sobre todo, ilustrando los idiomas locales, reflejando las identidades territoriales, personales y colectivas.

Portugal no es excepción; a pesar de su dimensión territorial presenta una gran variedad de arcillas en abundantes concentraciones que han permitido su extracción y transformación a lo largo de los siglos, convirtiendo la producción de cerámica en uno de los sectores económicos con un impacto significativo en la economía nacional. De utilitaria a decorativa, de estructural a iconográfica y artística, la cerámica ha sido una presencia permanente en la historia portuguesa, un participante activo en la vida cotidiana en sus diversas dimensiones.

Las geologías locales condicionan las características físicas de las pastas cerámicas, determinando su color y aplicabilidad. De los suelos ricos en arcilla roja del norte (área de Barcelos) y del Alentejo provienen las porcelanas y figuras utilitarias que hoy caracterizan a la región, ya en el centro del país, en el oeste, la arcilla roja es la materia prima de la cerámica estructural, ya la producción de cerámica de Aveiro, Caldas da Rainha y Alcobaça se basa en cerámica utilitaria y decorativa en pastas cerámicas blancas.

En Portugal, la cerámica y la arquitectura siempre han mantenido relaciones próximas y dependientes. El bajo costo de la materia prima, extraída localmente, producida en grandes series y con propiedades físicas adecuadas a las condiciones geográficas y atmosféricas del país, multiplicó su aplicabilidad en diferentes vectores de arquitectura y urbanismo: cerámica estructural como esqueleto, cerámica sanitaria y tuberías como entrañas, y azulejos como pieles de arquitectura. De esta relación fuerte y plural, entendemos destacar los azulejos, por su conexión con el edificio, en interiores y exteriores, y por su extraordinaria presencia en el espacio urbano nacional, reconocida mundialmente como una característica nacional, uno de los símbolos de nuestra cultura y elemento diferenciador positivo del paisaje urbano portugués, mencionado ya en el siglo XVIII por viajeros extranjeros que se referían a Portugal como el país de las “casas de lozas” (Gouveia & Silva 1993:17).



Fig. 01 País de paredes de loza. Múltiples expresiones del azulejo tradicional portugués.

Fuente: Autora.

A pesar de la gran producción actual que se realiza en el contexto de la subcontratación de clientes internacionales, la cerámica portuguesa conserva sus propias características, hoy más visibles en la producción artesanal y de autor, y que expresan la identidad territorial y cultural de las diferentes áreas donde se producen, con denominadores comunes que definen su *portugalidade*.

## EN EL ORIGEN DEL AZULEJO

El uso de la cerámica como la piel de la arquitectura es una tradición milenaria común a varias culturas, más frecuente en áreas geográficas más cerca del ecuador: Medio Oriente (Turquía, Siria, Jordania, Irak, Azerbaiyán), África del Norte (Egipto, Tunisia, Argelia, Marruecos), Oriente (China, India, Pakistán, Tailandia), Europa (Portugal, España, Italia, Francia), América Central (México) y Sur (Brasil).

Las baldosas esmaltadas se han revelado desde muy temprano en la historia del edificio como un recubrimiento capaz de responder a diversas solicitudes, no solo de naturaleza funcional (debido a su resistencia física y mecánica, durabilidad, fácil mantenimiento), sino también para proporcionar soluciones creíbles y variadas para el nivel sensorial, compensando así el costo de la colocación. La resistencia mecánica y cromática y la forma armoniosa en la que envejecen, en lugar de deteriorarse, contribuyen a la longevidad de su calidad. La familiaridad de su presencia en el edificio resulta de su permanencia en las ciudades modernas, coexistiendo con nuevos materiales, manteniendo sus atributos físicos y visuales a pesar del paso del tiempo, como testimonios de la evolución cultural de estos lugares. Su uso en proyectos de rehabilitación, renovación y preservación del edificio existente permite una articulación armoniosa entre el pasado y el presente: a pesar de ser producido hoy, contiene toda una tradición e historia que lo hacen adecuado para integrar este tipo de intervención.

Es en el Medio Oriente, Mesopotamia y Egipto, que las baldosas cerámicas esmaltadas tienen su génesis y desarrollo a nivel tecnológico. El uso de óxidos y pimientos naturales locales en la composición de pastas cerámicas y esmaltadas, transformadas en pequeñas piezas de colores vibrantes y brillantes debido a la acción de la temperatura, permitió encontrar soluciones para revestimientos arquitectónicos que respondieron a las solicitudes técnicas y estéticas.

Las características físicas y mecánicas conquistadas con la cocción de las piezas hacen que las baldosas cerámicas esmaltadas sean adecuadas para la protección del edificio. Como material natural, la cerámica envejece, en lugar de deteriorarse, respira dejando que el edificio respire, lo protege del clima y la contaminación. Su superficie esmaltada refleja los rayos del sol y estimula la condensación del agua, lo que contribuye a la regulación de los niveles de humedad y temperatura interior, un principio sabiamente utilizado en la arquitectura árabe, o de influencia árabe, como las mezquitas, el Alhambra o

los patios sevillanos, donde el agua, los azulejos y las plantas crean una atmósfera de oasis fresco, a través de la asociación multi-sensorial entre temperatura, humedad, color y brillo.

El valor funcional de las baldosas esmaltadas trasciende el del revestimiento arquitectónico; sus cualidades perceptivas y plásticas le permiten ser utilizado como objeto de comunicación. Las características intrínsecas de la pasta cerámica, que forma la base de la baldosa, permiten modelarla tridimensionalmente, introduciendo relieves y texturas, dándole cualidades hápticas; la posibilidad de delinear motivos, generar patrones a través del diseño y color permite su uso como elemento de comunicación visual, gráfica y táctil. Esta posibilidad de crear patrones ricos y diversificados, impactando desde un punto de vista formal y visual utilizando una paleta cromática poco extensa pero visualmente rica y sin tener que recurrir a la representación figurativa, confirió una valoración inesperada de las baldosas cerámicas en culturas y sociedades Musulmán: su uso permitió crear ambientes interiores templados, ennoblecer grandes espacios con bajos costos, fácil mantenimiento y con un alto atractivo estético, sin interferir con los principios religiosos y espirituales.

La difusión de la técnica y la estética de los *proto-azulejos* se debió a las migraciones de personas de estas regiones, y al imperio romano: la presencia romana en toda la cuenca mediterránea y Europa Central y del Norte difundió el material y la técnica de la producción mesopotámica a través de Europa, las migraciones de los pueblos musulmanes llevan los principios al Oriente y norte de África, y de allí a Península Ibérica.

## El azulejo portugués

Se cree que es a finales de siglo. XV, después de una visita del rey Manuel I a Sevilla, España, territorio donde la presencia morisca era muy visible, que el uso de azulejos sevillanos en Portugal se haga notar (Museu do Azulejo), estando en el Palacio de Vila de Sintra, el más antiguo de Portugal, las primeras aplicaciones representativas.

Después de varios años de importar baldosas cerámicas de España, Portugal inicia en el siglo. XVI producción propia con lenguajes plásticos inicialmente con clara preponderancia de la estética mudéjar, pero incorporando rápidamente inspiraciones italianas de la mayólica, y luego holandesas.

La reforma de la Iglesia católica, a finales de siglo. XVI, marca una fase de clara transición clara y allana el camino para una nueva forma de expresión de azulejos, distinta de la influencia mudéjar: paneles con temáticas religiosos, que caracterizarán los azulejos y la arquitectura portugueses durante varios siglos.

A principios del siglo siguiente, Lisboa es el mayor centro nacional de cerámica. El restablecimiento de las relaciones comerciales con España, Francia y los Países Bajos, hecho posible al final de la Guerra de Restauración, permitió que la economía se apalancara y el consiguiente crecimiento de la construcción y renovación en lo que respecta a los interiores, donde los revestimientos de azulejos desempeñaron un papel importante.

La gran producción de *Joanina* del siglo. XVIII expresa en los azulejos la suntuosidad

del barroco internacional, al tamaño de un país que no tenía las mismas reservas financieras que otros países europeos. Asociado con la talla dorada, los azulejos agregaron riqueza y ostentación a los espacios, a bajo costo.

1755 es el año del gran terremoto de Lisboa, que devastó por completo la ciudad en una estela de destrucción sin precedentes en Portugal, provocando una nueva crisis económica y la necesidad urgente de reconstruir una ciudad en ruinas. Los arquitectos de Marquês de Pombal diseñan una solución urbana y arquitectónica donde los azulejos, que ahora son denominados *pombalinos*, son un elemento importante.

Hasta el siglo XIX, la producción de azulejos se mantuvo estable, adaptando el vocabulario formal de las tendencias artísticas y arquitectónicas de cada momento, con aplicaciones principalmente limitadas a espacios interiores de la nobleza y religiosos. Con el fin de siglo hay una desaceleración en su uso, solo contrariado por el tratado comercial entre Portugal y Brasil de 1834, que recomendaba la compra preferencial de cerámica y azulejos portugueses por parte de Brasil (Meco 1989), así como por el retorno de emigrantes portugueses de Brasil que trajeron la moda de la arquitectura brasileña de la época de recubrir las fachadas con azulejos (Amorim 1996, Calado 1986), dando un nuevo aliento a la producción y aplicación de azulejos en Portugal.

El uso de azulejos en las fachadas principales de los edificios marca el paso definitivo del azulejo al exterior de los edificios de la burguesía (hasta ahora solo aparecía en las iglesias, y puntualmente en palacios y casas señoriales), revitalizando significativamente la producción de azulejos, principalmente los azulejos de patrón. Este aumento de la demanda corresponde a la aparición de dos nuevos centros de producción, Porto y Aveiro, en paralelo con el refuerzo de la producción de Lisboa, respondiendo así a las solicitudes de las aglomeraciones urbanas nacionales con la mayor concentración demográfica, concentradas en el norte y centro.

Asociados a las circunstancias cambiantes de la vida económicas y sociales surgen nuevas tipologías de azulejos, como son los paneles publicitarios y letreros para establecimientos comerciales, pero serán los nuevos azulejos de patrones, ahora producidos utilizando técnicas mixtas, artesanales e industriales, lo que caracterizará este período.

El siglo XX estará marcado por avances y retrocesos en el uso y aceptación de los azulejos como revestimiento para la arquitectura. En los primeros años de la primera mitad del siglo asistimos a la difusión de fachadas con detalles de azulejos y el renovado interés de los artistas en los azulejos como tela.

El período entre las guerras mundiales no favoreció a los azulejos, y solo al final de la Segunda Guerra Mundial surgieron nuevas perspectivas en el campo de la arquitectura y el urbanismo que serán importantes para la preservación y el desarrollo de los azulejos como ropaje arquitectónico (Museu do Azulejo).

En un momento en que los ceramistas y los azulejos se juzgaron incompatibles con

el panorama arquitectónico portugués, tuvo lugar en Lisboa el III Congreso UIA - Unión Internacional de Arquitectos (1953). En el evento se integró una exposición internacional que incluyó una representación de Brasil, con gran impacto en los arquitectos portugueses debido a su modernidad y espíritu integrador de diferentes artes y conocimientos, promoviendo una verdadera reorientación programática que se había enunciado desde la exposición de las obras de la arquitectura brasileña moderna, que tuvo lugar en el Instituto Superior Técnico, en Lisboa, entre 1948 y 1949 (Milheiro y Ferreira, 2009). Portugal reconoce el papel de Brasil como “*laboratorio de arquitectura moderna*”, y el papel de la arquitectura como “*síntesis de las artes*” (Milheiro y Ferreira, 2009:7). Las obras de azulejos de Candido Portinari y Athos Bulcão, creadas en una simbiosis única con la arquitectura que las recibe, contribuyeron inequívocamente a la recuperación de la tradición de los azulejos por los arquitectos portugueses, que al comprender la modernidad creada en Brasil con este material, lo reincorporaron en sus proyectos.

Es en este contexto que, entre 1953 y 1972, el azulejo retoma su lugar en la arquitectura portuguesa resultado de una colaboración íntima entre arquitectos y artistas, marcando la imagen de la ciudad construida en ese período, en azulejos en serie y grandes paneles de cerámica, que introducen el relieve como nuevo vocablo, a partir de la plasticidad del material cerámico y la riqueza cromática de los esmaltes de efecto. Uno de los ejemplos más significativos de este período es el conjunto de las primeras estaciones de metro de Lisboa, un proyecto de Keil do Amaral, cuyos atrios, escaleras y muelle fueron recubiertos con azulejos por Maria Keil, producidos en la Fábrica Viúva Lamego. Patrones geométricos que evolucionan y se transforman en paneles figurativos, siguiendo los ritmos y las paradas de la circulación de los viajeros, acentuados por un uso consciente y hábil del color, siguen siendo hoy en día elementos llamativos y de referencia de los azulejos portugueses contemporáneos.



Fig. 02 La obra de Maria Keil en las estaciones de metro de Lisboa.

Fuente: Câmara Municipal de Lisboa.

Después del cambio político ocurrido en 1974, se siguieron años de abandono total de los azulejos, relegados a zonas de aguas interiores, o aplicados a las fachadas de viviendas de emigrantes, en soluciones caracterizadas por una baja calidad estética,

mimetizando el vocabulario de elementos arquitectónicos, con azulejos de bajo costo y con resultados inusuales y singulares.

Han pasado décadas hasta la recuperación completa del azulejo como parte integral del vocabulario arquitectónico portugués actual. Los años 90 del siglo XX, impulsados por incentivos comunitarios y la realización de la Expo 98 en Lisboa, fueron de renovación del tejido urbano en todas las vertientes.

En ese período se amplió la red de metro de Lisboa y comenzó el proyecto de la red de Porto, y en ambos casos se eligió la baldosa como material de recubrimiento, con soluciones con un gran impacto funcional y estético. En el primer caso, continuando con la solución inicial: un artista, una estación, y en el segundo, aprovechando las características visuales y táctiles de lo azulejo manual, en extensos paramentos verticales, dinamizados a través de la vibración visual de los azulejos.

La adopción de este material por arquitectos como Siza Vieira y Souto de Moura contribuyó en gran medida al (re)descubrimiento de los azulejos como material digno de la arquitectura de hoy, asociado con una imagen de lo que es portugués. En la misma línea Ivan Chermayeff (1997) elige para el Oceanario de Lisboa, los azulejos reinterpretando el vocabulario formal de los patrones azules y blancos portugueses, reflejando lo que, a su juicio, caracterizaba el paisaje urbano portugués; Jean Nouvel en su propuesta (no ejecutada) para Alcântara, Lisboa, recubre los volúmenes con azulejos, y más recientemente el trabajo de fusión del artista urbano AddFuel, que parte del vocabulario formal y cromático de los azulejos de patrones del siglo XVI, XVII y XVIII actualizado a través de la introducción de pequeños detalles irónicos oriundos del dialecto *street art*.



Fig. 03 Patrones *enxaquetados* ancestrales e la interpretación de Ivan Chermayeff en el Oceanário de Lisboa.

Fuente: Autora.

Desde 1998 hasta hoy, la presencia de azulejos en el espacio urbano portugués se ha multiplicado en las más diversas materializaciones funcionales, estéticas y artísticas, caracterizando inequívocamente la experiencia de vivencial en espacios públicos y privados, interiores y exteriores.

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA, LA IMAGEN DEL ESPACIO Y EL MAPEO

Lugar de intercambio, experiencias, sensaciones e información, la razón de la existencia de la ciudad se basa en actividades humanas. En ella coexisten legados arquitectónicos y culturales del pasado con los patrones creados por la renovación de la ciudad, estimulada y definida por las actividades de interacción entre personas, objetos y naturaleza: la ciudad se ha convertido en un “paisaje urbanizado heterogéneo” (Palmbloom, 2000), un archivo de memoria colectiva y de experiencia humana, donde conviven pasado y presente.

### EL ESPÍRITU DEL LUGAR

La construcción de la imagen de un espacio reside no solo en el registro visual de ese espacio, sino en la suma interna que hacemos de sonidos, olores, sensaciones y mutaciones, asociándolos a través de rimas sincrónicas y diacrónicas dibujadas en nuestro imaginario personal (Humphrey, 1980), y a través de ellas estructuramos nuestras memorias (Lynch, 2002; Pallasmaa 2015).

Segundo W. Lim (*apud* Ahmadi y Ardakani 2011) el tejido urbano actúa como un agente de preservación cultural, reforzando la importancia que el diseño, la arquitectura y el urbanismo tienen en la construcción de espacios que fortalecen la memoria social, a través de la preservación de la cultura, de la conciencia social y de las estructuras individuales, enlazando generaciones en un proceso de transmisión de tradiciones y conocimientos culturales como lo subraya Pallasmaa (2015).

El espíritu del lugar asienta en estas relaciones que se crean entre personas y lugares, en los vínculos invisibles que unen a las diferentes generaciones, a nivel material e inmaterial, y que contribuyen a la difusión y consolidación de las tradiciones, y la perpetuación de la identidad cultural, creando sentimiento de pertenencia al habitante. Debido a su capacidad de provocar emociones sutiles y persistentes que resultan de la convivencia, la arquitectura, e implícitamente los materiales que incluye, desempeña un papel central en este proceso, como dice Kuller (1980: 87), dando a los espacios las cualidades que los eligen a ser Lugar.

El ciudadano urbano de hoy, siendo móvil y ansioso por la novedad, tiene una atracción intrínseca por experiencias significativas (Geuze, 2000), por prácticas sinestésicas proporcionadas por un entorno vital, dinámico y cambiante, rico en textura, color, sonido y luz en el que puede participar, interactuar en diferentes niveles, descubrir y descubrirse a sí mismo, o como Geuze (2000) indica, donde puede convertirse en actor.

El enfoque fenomenológico de las experiencias del espacio urbano ha contribuido a una reorientación en el pensar del paisaje urbano: el diseño de espacios vuelve a considerar al Hombre como un participante, involucrado e interesado en lo que lo rodea y

estimula sus sentidos. La naturaleza (re)integra este proceso, (re)conquistando su lugar y significado en el paisaje habitado. Este nuevo paisaje que se ofrece al ciudadano va más allá del concepto de paisaje natural o urbana, se ha convertido, según Ibelings (2000), en un entrelazamiento entre lo construido y la naturaleza, en un vasto paisaje artificial.



Fig. 04 Entrelazamiento armónico entre paisaje / naturaleza y revestimientos de azulejos.

Fuente: Autora.

Arquitectos como Peter Zumthor (Robinson, 2015) y Wang Shu (2009) defienden la necesidad de considerar la elección de los materiales, su origen y presencia, como fundamentales en el impacto ambiental y sensorial de sus proyectos. Sarah Robinson (2015) refiere que las adaptaciones de los refugios a las necesidades de protección de las experiencias del hombre engrosaron los muros, privándolos de tactilidad y atractivo visual, ignorando su doble función primaria: protección y atractivo sensorial. En este contexto, todos los elementos del paisaje urbano son igualmente importantes.

Mediante el diálogo entre los habitantes, las estructuras, los volúmenes, los materiales, los sonidos y los olores, se construye la imagen de la ciudad, basada en las variaciones perceptivas originadas por la visión a veces estática y a veces móvil, por la variabilidad de las condiciones atmosféricas, condicionadas por el estado emocional de quienes observa, por lo que las cualidades táctiles y visuales de los materiales son de particular importancia en la calificación de estos espacios.

## MAPEAR LOS PAISAJES URBANOS

La percepción y exploración de espacios se basa en la movilidad de los ciudadanos, condicionando su relación con estos espacios. Esta comprensión y comprensión del espacio resulta de la relación que el cuerpo establece con el espacio, a través de los sentidos y de la propiocepción, y de su comprensión de las rimas y ritmos (Humphrey, 1980) entre los

diferentes elementos que componen este espacio y que ese movimiento permite (Gallese, 2015). La visión ambiente (observador inmóvil) y la visión ambulatoria (observador móvil) (Gibson, 1986) se complementan con la recopilación de información desde el espacio, lo que permite la construcción de una representación espacial que resulta de la combinatoria de estímulos recibidos de diferentes puntos de observación.

Estas tareas de reconocimiento, categorización y orientación en el entorno implican la activación de mecanismos motores, somato sensoriales y emocionales por los estímulos disponibles en el espacio visual (Friedman y Thompson, 1976; Gallese 2015), en articulación con los datos almacenados en la memoria (Golledge 1999; Allen 1999; Mollerup 2005). Un espacio vital se caracteriza por una diversidad equilibrada de estímulos que facilitan su comprensión (Humphrey 1980; Lynch 2002), sin las redundancias que conducen a la incapacidad de distinguir entre información esencial y secundaria (van den Berg *et al*, 2007).

La navegación en el espacio urbano se guía por los mapas mentales creados en base a los atributos perceptuales, espaciales, emocionales y socioculturales existentes en estos espacios (Lynch, 2002) y que son significativos para cada individuo. Estas características físicas y visuales específicas de los espacios son las que conducen a su conocimiento y reconocimiento (Abu-Obeid, 1998). Elementos destacables en el paisaje urbano como edificios, equipos, materiales, naturaleza, cuya singularidad distintiva, ya sea por su atracción visual (área, dimensión, forma, color, visibilidad), semántica (relevancia cultural e histórica), o estructural (estructuras urbanas - intersecciones, vecindarios, plazas) (Sorrows y Hirtle, 1999, Raubal y Winter, 2002), son cruciales en la representación mental del espacio, ya que se utilizan como puntos de referencia (Lynch, 2002; Allen, 1999; Raubal y Winter, 2002) en los procesos de *wayshowing* (por diseñadores) y *wayfinding* (por lo ciudadano).

En estos procesos de mapeo y navegación, destacamos las diferentes epidermis de las diferentes dimensiones del espacio urbano. Las superficies son dispositivos sensoriales, elementos mediadores, interfaces de comunicación directa e indirecta (Manzini, 1993) entre los objetos y el usuario / ciudadano / observador, siendo por lo tanto determinantes en la jerarquización de los múltiples estímulos existentes. Por su diferenciación en términos de sus cualidades táctiles y visuales (color, brillo, textura y forma), pueden constituir puntos focales de atención - puntos de referencia visuales - en la cúspide de la jerarquía de selección, elementos estructuradores de las correlaciones esenciales en la exploración del espacio urbano.

La percepción visual de los objetos incluye aspectos como forma, color y textura; la percepción háptica de los objetos comprende información sobre las cualidades táctiles de su epidermis (Lacey, 2010), y su percepción depende de su relación con el observador. Las diferentes distancias y ángulos de observación activan diferentes mecanismos sensoriales: la distancia promueve la percepción visual, mientras que la proximidad, que permite el tacto, implica una acción conjunta del tacto y la visión. La percepción completa de un espacio o

objeto depende no solo del observador, las variaciones perceptivas proporcionadas por la combinación de factores materiales (volumen, densidad percibida), visuales (calidad de la superficie en términos de color, textura y brillo), y espaciales (punto de observación, condiciones atmosféricas, incidencia de luz), son igualmente decisivas en este proceso.

Las disparidades visuales percibidas por el observador son herramientas esenciales para aclarar las relaciones de forma y fondo: luminancia, color y posición relativa para los volúmenes; reflectancia, color y orientación geométrica, para las superficies, permitiendo identificar y distinguir unas superficies de las otras, y la construcción de la imagen tridimensional (Landy 1996). Aunque la memoria del color sea subjetiva y variable, se ha demostrado que tiene un papel importante en el proceso de codificación de la información (Spence *et al*, 2006) y en la captura y fijación de la atención (Frey *et al*, 2008), corroborando na percepción de la forma y la identificación de objetos (Davidoff, 1999; Frey *et al*, 2008).

En el contexto del espacio urbano, se considera que la asociación de las cualidades emocionales y sensoriales con las cualidades físicas de los materiales contribuye a su legibilidad. Un uso ergonómico del color, textura y patrones puede resaltar detalles, crear ritmos, aumentar la percepción espacial a través de la diferenciación de volúmenes, garantizar la clarificación de las relaciones de forma / fondo, jerarquizar espacios (Merwein, Rodeck y Mahnke, 2007), promover la conexión entre los diferentes elementos del campo y potenciar la creación de estructuras que funcionen como referencias en los sistemas de *wayshowing* y facilitadores de *wayfinding* (Mollerup, 2005).

## **PIELES CERÁMICAS – TATUAJES URBANOS**

Desde los albores de la humanidad, los muros de los espacios ocupados por el hombre han servido de soporte para la expresión individual y colectiva. Los revestimientos cerámicos esmaltados, entre ellos los azulejos, han sido espacios privilegiados para la comunicación, difundiendo la historia de la iglesia o los hábitos palaciegos, criticando la vida ociosa de la nobleza o narrando historias cotidianas, ilustrando imaginarios o publicitando marcas y negocios, o, simplemente dando a descubrir un conjunto de conocimiento y tradiciones identitarias que su producción corporiza.



Fig. 05 Azulejos como soporte de expresión individual e colectiva (religioso, popular y transgresor).

Fuente: Autora.

La longevidad secular y la estabilidad cromática de los azulejos los convierten en una presencia única en los espacios urbanos: incorporan lo tangible (materiales y su persistencia y lenguaje visual) y lo intangible (significado, simbolismo y cultura), actuando como un elemento humanizador de los espacios, que perdura en el tiempo, trayendo al tiempo presente memorias pasadas.

## CONTRIBUCIÓN A LA OPERATIVIDAD FUNCIONAL DEL ESPACIO URBANO

Las diferencias culturales marcan la individualidad de las producciones locales, caracterizadas por variaciones en el tamaño, ubicación y área de colocación, diversidad en la construcción de la cuadrícula y juntas de colocación, así como en la multiplicidad de lenguajes cromáticos articulados con patrones, motivos y cualidades táctiles de la superficie. Estos atributos, asociados con los procesos de producción específicos de las diferentes regiones geográficas, imprimen en los azulejos elementos que caracterizan la expresión de la identidad cultural local. Saberes y tradiciones se transfieren al material, dejando marcas y memorias, registros de la manualidad del artesano, en contraste con los materiales técnicos estandarizados e inexpressivos, utilizados a gran escala en todo el mundo, que contribuyen a la deshumanización de los espacios urbanos (Shu, 2009).



Fig. 06 Las múltiples fisionomías del azulejo - Diversidad de lenguajes posibles con un solo producto.

Fuente: Autora.

En virtud de sus características físicas, los azulejos tienen una apariencia mutable íntimamente relacionada a las condiciones de observación, ya sea las relacionadas con el observador (punto de vista, ángulo de visión, distancia) o con condiciones atmosféricas (hora, calidad y ángulo de incidencia de la luz). No siendo conscientemente detectadas, estas variaciones perceptivas contribuyen a una construcción más efectiva de la imagen del lugar y a elegir una fachada cubierta con azulejos como punto de referencia visual.



Fig. 07 Las múltiples fisionomías del azulejo – Apariencia mutable, debido al brillo, textura, e posición del observador.

Fuente: Autora.

La variedad cromática de esmaltes cerámicos, asociada con la posibilidad de introducir elementos gráficos bidimensionales y tridimensionales, permite la construcción de composiciones en las superficies, pudiendo definir significativamente la modelación

y la comprensión de los volúmenes que recubren y el espacio donde existen. Por otro lado, el brillo articulado con la irregularidad característica de la yuxtaposición manual de piezas pequeñas otorga a los revestimientos de azulejos una variabilidad perceptual, que los distingue de otros materiales, incluso en el caso de superficies adyacentes de colores similares, o en situaciones de baja intensidad luminosa, la mutabilidad de los azulejos facilita la diferenciación y su reconocimiento, constituyéndose como puntos de referencia en la navegación urbana. Estas particularidades diferencian las superficies azulejares de los restantes acabados del edificado, destacándolos del entorno por su carácter visual, su permanencia física y su impermanencia perceptiva.

La coexistencia de azulejos con nuevos materiales es una característica de los tejidos urbanos portugueses, y al mismo tiempo que ilustra el paso del tiempo en los lugares, crea el equilibrio necesario entre lo desconocido y lo familiar, un factor fundamental en el mapeo de la ciudad construida y en la creación de sistemas de orientación individual. Integrado en el edificio, el azulejo permite la creación de señalización visual y táctil y sistemas de comunicación que no dependen de otras estructuras, liberando espacios de circulación para los ciudadanos, reduciendo la diversidad de estímulos innecesarios y aumentando la seguridad para los peatones.



Fig. 08 Azulejos: sistemas señalización visual integrados en el edificado. Las cualidades visuales y hápticas como potenciadores del mensaje.

Fuente: Autora.

## EL AZULEJO EN LA CIUDAD MODERNA

Si a finales de siglo XX el (re)uso del azulejo como revestimiento para la arquitectura fue adoptado por algunos arquitectos y artistas plásticos, la primera década del siglo. XXI marca su difusión en una escala sin precedentes.

Antes de la crisis de 2008, la construcción en Portugal había aumentado significativamente, creando espacio para un nuevo enfoque del paisaje urbano. El Euro

2004 devolvió el orgullo nacional portugués, trayendo al presente un conjunto de lenguajes, productos y memorias identitarias, adaptándolas al nuestro tiempo.

Este rescate de las tradiciones nacionales y la revaloración de los azulejos como una expresión cultural portuguesa de las últimas décadas ha contribuido significativamente a la recuperación del patrimonio existente y a la salvaguardia de su continuidad, haciendo de los azulejos un material de elección en la renovación de la ciudad construida y en arte urbano, una referencia en el paisaje artificial. Se asiste a una recuperación de las técnicas y lenguajes ancestrales reinterpretados de acuerdo con las tecnologías y materiales actuales, explorando su valor simbólico y cultural, su potencial plástico y su mérito funcional, pensando el azulejo como una solución para los espacios urbanos de su tiempo.

Su presencia se multiplica en la ciudad histórica en proceso de renovación, extendiéndose por las áreas urbanas más recientes como tatuajes esparcidos en la piel de la ciudad. Si en los centros históricos la convivencia entre los azulejos tradicionales y contemporáneos es sincrónica y dialogante, en los nuevos territorios los azulejos son esencialmente de esta época, con lenguajes plásticos modernos, que al mismo tiempo preservan y se liberan de las premisas del léxico tradicional de los azulejos.

Aplicado en áreas urbanas más contemporáneas, donde los azulejos tradicionales no están presentes, los nuevos azulejos crean los puentes necesarios entre las áreas históricas y las nuevas áreas de expansión de la ciudad: el mismo material, la misma raíz, un nuevo lenguaje, perpetuando una expresión cultural típicamente portuguesa.



Fig. 09 Azulejos como puentes que conectan el centro histórico y la extensión de la ciudad.

Fuente: Autora.

En el repositorio de memorias colectivas, donde el pasado y el presente coinciden, que es el espacio urbano, los azulejos son un testimonio de este viaje colectivo, preservando y cultivando un patrimonio cultural, construyendo puentes entre presente y pasado, dando continuidad a las diferentes imágenes de las varias ciudades que constituyen la gran urbe, reduciendo distancias visuales y sociales, posibles a través de la red de relaciones sincrónicas y diacrónicas que la familiaridad y la memoria consienten.

En el momento en que el arte urbano se apropia del azulejo, se observa una transformación de sus lenguajes formales habituales acercándolo al grafiti, subvirtiendo las reglas específicas de la arquitectura que lo han vinculado a ciertas soluciones, sobrepasando los límites del edificio, propagándose no espacio urbano. El azulejo reaparece como un panel diseñado para un espacio específico, como los azulejos temáticos de los siglos XVII y XVIII y en la tradición de los murales en la década de '70, y como una piel que modela la arquitectura, y ella se molda, incorporando los principios identitarios de la tradición cerámica portuguesa, interpretada en este tiempo.

## LOS AZULEJOS HÍBRIDOS DE HOY

Ampliando el espectro de lo que se considera como azulejo portugués a un concepto más amplio de expresiones híbridas, que incluyen azulejos, celosías y piezas tridimensionales de dimensiones reducidas (entre 10 y 30 cm), se asiste al fortalecimiento de su relación con arquitectura, y consecuente presencia en el espacio urbano.

En este proceso de renovación, es necesario reconocer el papel concertado de los diferentes agentes responsables por los revestimientos de azulejos: los que piensan y transgreden (diseñadores, artistas y ceramistas), los que producen (ceramistas e industriales) y los que los eligen (arquitectos). Los diferentes enfoques han permitido la (re)creación de un material / producto milenario y la existencia de espacios y atmósferas empáticas que promueven, como lo propugna Pallasmaa (2015), diferentes sentimientos y estados de espíritu. Se reconoce un vínculo entre el autor (ceramista, diseñador, artista) y el arquitecto que se manifiesta en la relación entre cerámica, arquitectura y entorno: las piezas son cada vez más personalizadas, expresando la marca del autor, los detalles del soporte al que están destinados y su impacto en el entorno en el que operan.

Ahora hay espacio para nuevas sintaxis formales y cromáticas; las dimensiones se ajustan al soporte, se crean piezas de remate que resuelven la relación entre la cerámica y el volumen arquitectónico (piezas de esquina, canaletas, transparencias) reemplazando las bandas y barras que cumplían esta función cuando articuladas con azulejos de patrones. Valorizase la calidad de la superficie en detrimento de los patrones policromados, a través de esmaltes brillantes que enfatizan las variaciones perceptivas proporcionadas por la conjugación de textura, brillo y forma, permitiendo el uso de colores más saturados y oscuros en áreas extensas, posibles por brillos y reflejos que las piezas no coplanarias

acentúan, causando una vibración en la superficie que desmaterializa la densidad de volumen. Las superficies se tratan como imágenes, el azulejo como un píxel que permite la representación y composición, la continuidad y uniformidad.

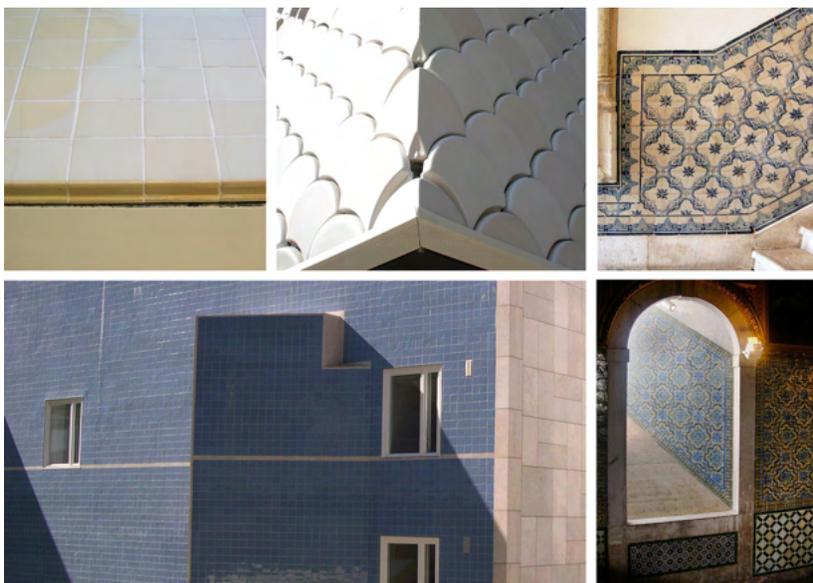


Fig. 10 Conciliación entre cerámica y el volumen arquitectónico – piezas de remate y métricas ajustadas.

Fuente: Autora.

La cuadrícula, principio generador de la colocación, considerada hasta ahora como una premisa rígida y reductora que contraria a la continuidad fluida de la piel, resurge en nuevas geometrías, resultantes de las nuevas fisionomías de lo azulejo, animando asumida y sutilmente las superficies. Al rigor de la cuadrícula de colocación se opone la imperfección conferida por la manualidad y por los procesos, de producción a nivel de la superficie cerámica, de colocación a nivel de la superficie arquitectónica. Existe ahora una mayor intimidad entre la cerámica y la arquitectura, que se manifiesta en los detalles y en la conexión entre la forma del azulejo y los elementos de la arquitectura, una complicidad que comprende el espacio y el habitante, y que adquiere significado e interés en la construcción del paisaje urbano.



Fig. 11 El azulejo híbrido – liso y volumétrico, sobrio y expresivo, transgresor y conciliador. Un material con alma.

Fuente: topo Autora; bajo AddFuel <https://www.addfuel.com/work/murals-ceramic/add-fuel-louvor-davivacidade/>.

Del cuadrado como punto de partida para el diseñador, de la tela plástica, ilimitada, para artistas y ceramistas, hasta la piel continua de los arquitectos, el nuevo azulejo corporiza un material con alma, que contiene un valor identitario intangible, enriquecedor y humanizador del paisaje urbano, cuya materialidad intrínseca no se impone al observador, en contraste con otros materiales como piedra, vidrio u hormigón, y que hace vibrar las superficies al compás del movimiento del sol y del usuario, causando una sucesión de eventos perceptivos sutiles y efímeros, determinantes en la experiencia del espacio urbano.

## OBSERVACIONES FINALES

La producción original del azulejo se asentó en la disponibilidad de materiales existentes, expresando la geología, las prácticas y el folclore locales. Este uso de materiales locales aseguró su adecuación su a diferentes contextos geográficos y culturales, a través de léxicos específicos que los adaptan a las vivencias y arquitecturas locales.

Por sus características físicas (material natural) y efectos visuales (color asociado con el brillo que permite revelar el entorno, enlazando el material y lo inmaterial, siendo al mismo tiempo reflejo efímero y densidad corpórea, diluyendo la diferencia entre fachada y paisaje), los revestimientos de azulejos facilitan la coexistencia entre natural y artificial. Al permitir a los ciudadanos descubrir estas rimas en sus viajes por la ciudad, promueven la empatía hacia el edificado, facilitando el reconocimiento y la diferenciación de los sitios, y contribuyen al disfrute edificante del paisaje artificial.

Su permanencia en los espacios urbanos, consecuencia de la longevidad del material, constituyó un patrimonio cultural identitario indiscutible, a preservar y desarrollar como una solución sostenible para la arquitectura contemporánea y el diseño urbano, entrelazando el legado cultural con los requisitos de renovación e innovación del tejido urbano, permitiendo la introducción de elementos disruptivos en el paisaje urbano de modo equilibrado y coherente, sin fracturar el carácter específico de los lugares.

Este artículo ha sido publicado a través de una licencia de uso Creative Commons: en las atas del IV Congreso ISUF-H I “Forma urbis y territorios metropolitanos. Metrópolis en recomposición. Prospectivas proyectuales en el siglo XXI” I VOLUMEN 1 - A1. Territorios sensibles. Geografías y paisajes en transformación I Editores Carlos Llop; Marina Cervera; Francesc Peremiquel

## APOYO

Esta investigación ha sido financiada por el LIDA - Laboratório de Investigação em Arte e Design, UIDB/05468/2020, con el apoyo financiero de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P, a través de fondos nacionales.



## REFERENCIAS

Obra completa

Amorim, S. 1996. *Azulejaria de fachada na Póvoa do Varzim (1850-1950)*. Póvoa de Varzim: Sandra Amorim 1.ª edição.

Azara, P. 2016. Houses of Clay. En *Brick by Brick – Ceramics Applied to Architecture* (18-33). Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

Calado, R. 1986. *Azulejo: 5 séculos do azulejo em Portugal*. Lisboa: Direcção dos Serviços de Filatelia – Correios e Telecomunicações de Portugal.

Chermaieff, I. 1997. *Catálogo da exposição azulejos dos oceanos – Expo 98*. Lisboa.

Davidoff, J. 1991. *Cognition through color*. Cambridge: A Bradford Book - The MIT Press.

Gibson, J. 1986. *The ecological approach to visual perception*, London: Lawrence Erlbaum Associates.

Golledge, R. (comp.). 1999. *Wayfinding behavior: cognitive mapping and other spatial processes*. London: The John Hopkins University Press.

Gouveia, M., Costa, L. y Silva, J. 1993. *Paredes de louça: azulejos de fachada das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha: Património Histórico-Grupo de Estudos.

Lynch, K. 2002. *A Imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.

Manzini, E. 1993. *A Matéria da invenção*. Lisboa: CPD.

Meco, J. 1989. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa.

Merwein, G., Rodeck, B. y Mahnke, F. 2007. *Color – communication in architectural space*. Basel: Birkhauser.

Mollerup, P. 2005. *Wayshowing - A Guide to Environmental Signage: Principles & Practices*. Baden: Lars Muller Publishers.

#### Capítulo de libro

Ahmadi, S. y Ardakani, M. 2011. The role of collective memory in linking the old parts of a city: a case of Ardakan. A. Dolkart, O. Al-Gohari y S. Rab (comps.), *Conservation of Architecture, Urban Areas, Nature & Landscape Vol.II, Heritage 2011 – The Second International Conference on Conservation of Architecture, Urban Areas & Landscape Proceedings* (173-189). CSAAR Press.

Allen, G. 1999. Spatial Abilities, Cognitive Maps, and Wayfinding: bases for individual differences in spatial cognition and behavior. En R. Golledge (comp.), *Wayfinding behavior: cognitive mapping and other spatial processes* (46-80). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Friedman, S. y Thompson, S. 1976. Colour, competence, and cognition: notes towards a psychology of environmental colour. En T. Porter y B. Mikellides (comps.), *Colour for Architecture*. London: Studio Vista.

Gallese, V. 2015. Architectural Space from Within: The Body, Space and the Brain. En *Architecture and Empathy*. (64-77). Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.

Geuze, A. 2000. Accelerating darwin. En H. Ibelings (comp.), *The Artificial Landscape* (254-256). Rotterdam: Nai Publishers.

Humphrey, N. 1980. Natural aesthetics. En B. Mikellides (comp.), *Architecture for People* (59-73). London: Studio Vista.

Ibelings, H 2000, Supermodern Perspective, En H. Ibelings (comp.), *The Artificial landscape* (269-270), Rotterdam: Nai Publishers.

Kuller, R. 1980. Architecture & emotions. En B. Mikellides (comp.), *Architecture for People* (87-100). London: Studio Vista

Malgrave, HF. 2015. Enculturation, Sociality, and the Built Environment. En *Architecture and Empathy*. (20-41). Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.

Pallasmaa, J. 2015. Empathic and Embodied Imagination: Intuiting Experience and Life in Architecture. En *Architecture and Empathy*. (4-19). Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.

Palmboom, F 2000, New concepts: Landscape and metropolis. In Ibelings, En H. Ibelings (comp.), *The Artificial Landscape* (271-273). Rotterdam: Nai Publishers..

Robinson, S. 2015. Boundaries of Skin: John Dewey, Didier Anzieu and Architectural Possibility. En *Architecture and Empathy*. (42-63). Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.

Shu, W. 2009. Desde la tierra a la cerámica, una construcción viva. En J. Guisado (comp.), *Ensayos sobre Arquitectura y Cerámica – Vol. 02* (19-36). Madrid: Maira Libros.

#### Fuentes electrónicas

Abu-Obeid, N. 1998. Abstract and Scenographic Imagery: The Effect of Environmental Form on Wayfinding. En *Journal of Environmental Psychology* 18 (159–173). Academic Press. Consulta: 23/02/2011.

<https://www.ancient.eu/>. Consulta: 20/02/2020

Berker, O. 2015. *Architecture and Ceramics*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 191, 291 – 295 Doi: 10.1016/j.sbspro.2015.04.645. Consulta: 06/04/2020.

<https://ceramics.org/publications-resources>. Consulta: 20/02/2020

Lacey, S. *et al* 2010. Are surface properties integrated into visuo-haptic object representations? Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3066147/>. Consulta: 08/07/2011.

Landy, M. 1996. Texture perception. En G. Adelman (Ed.), *Encyclopedia of Neuroscience*. Amsterdam: Elsevier. <https://www.cns.nyu.edu/~msl/papers/landy96.pdf>. Consulta: 20/03/2005

Milheiro, A. y Ferreira, J. 2009. Joyous Architecture - As exposições de Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano. En 8º *Seminário Docomomo Brasil, Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes*. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/018-1.pdf>. Consulta: 02/01/2020.

Museu do Azulejo. Cronologia do azulejo em Portugal. Disponível em: <http://www.museudoazulejo.gov.pt/Data/Documents/Cronologia%20do%20Azulejo%20em%20Portugal.pdf>. Consulta: 16/06/2019.

Raubal, M. y Winter, S. 2002. Enriching Wayfinding Instructions with Local Landmarks. En M.J. Egenhofer y D.M. Mark (comps.), *Geographic Information Science. GIScience 2002. Lecture Notes in Computer Science, vol 2478*. Berlin, Heidelberg: Springer. doi.org/10.1007/3-540-45799-2\_17. Consulta: 06/04/2020.

Spence, I *et al* 2006. How color enhances visual memory for natural scenes. *Psychological Science*. 17(1) (1-6). doi.org/10.1111/j.1467-9280.2005.01656.x. Consulta: 14/05/2008.

Sorrows M. y Hirtle S. 1999. The Nature of Landmarks for Real and Electronic Spaces. En C. Freksa y D.M. Mark (comps.), *Spatial Information Theory. Cognitive and Computational Foundations of Geographic Information Science. COSIT 1999. Lecture Notes in Computer Science*, vol 1661. Berlin, Heidelberg: Springer. doi.org/10.1007/3-540-48384-5\_3. Consulta:17/03/2020.

Van den Berg, R. *et al* 2007. On the generality of crowding: Visual crowding in size, saturation, and hue compared to orientation. *Journal of Vision*, 7(2):14 (1–11). doi:10.1167/7.2.14. Consulta: 06/12/2010.

## DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO SÉC. XXI

*Data de aceite:* 21/09/2021

*Data de submissão:* 10/08/2021

**Laura Bezerra**

Centro de Culturas, Linguagem e Tecnologias  
Aplicadas (CECULT)  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
(UFRB)  
Salvador-BA  
<https://orcid.org/0000-0003-0365-6796>

**RESUMO:** O artigo aborda caso da Murga Portenha, manifestação cultural popular argentina, cuja gênese está fortemente imbricada com a formação da cidade de Buenos Aires na virada do século XX. Nos interessou, por um lado, a trajetória de organização coletiva dos murguerxs desde os anos 1990, que resultou na construção participativa de uma política para o carnaval de Buenos Aires, mas, por outro, as tensões e contradições surgidas nesse processo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Direito à cidade; políticas culturais; participação; murga porteña; Buenos Aires.

### THE RIGHT TO THE CITY: ACHIEVEMENTS AND CONTRADICTIONS OF THE MURGA PORTEÑA IN THE 21ST CENTURY

**ABSTRACT:** This paper investigates the case of Murga Porteña, an Argentine popular cultural manifestation, whose genesis is strongly imbricated with the formation of the city of

Buenos Aires at the turn of the 20th century. On the one hand, we were interested in the process of collective organization of Murga groups since the 1990s, which resulted in the participatory construction of a policy for the Buenos Aires carnival. On the other hand, we try to think about the tensions and contradictions that have arisen on this trajectory.

**KEYWORDS:** Right to the city; cultural policy; participation; murga porteña; Buenos Aires.

### 1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um pequeno mosaico de uma pesquisa de pós-doutorado que buscou as intersecções entre a cidade, a política cultural e as culturas locais, a partir de experiências de grupos culturais populares no Brasil e na Argentina.

Em estadia na Argentina, entrevistamos representantes de grupos de murga e candombe para obter informações sobre suas formas de organização e averiguar semelhanças e diferenças com grupos do Recôncavo. O caso da Murga Portenha, terminou por adquirir centralidade na primeira etapa da pesquisa, por provocar uma série de reflexões pertinentes para a investigação proposta. Por um lado, a complexa instituição da murga como gênero híbrido, fortemente imbricado com a formação da cidade de Buenos Aires na virada do século XX; por outro, o processo de organização coletiva dos murguerxs desde os anos 1990,

materializado em ações e articulações – que entendemos como exercício do direito à cidade –, que levaram à construção participativa de uma política para o carnaval de Buenos Aires.

Nosso percurso metodológico englobou uma revisão de literatura, com ênfase na história das murgas e nos debates sobre o direito à cidade; análise de documentos sobre a política cultural de Buenos Aires e entrevistas com pessoas-chave do Movimento Murguero, buscando entender a capacidade de agenciamento do movimento, suas motivações e estratégias de organização para a conquista do espaço. Após apresentar alguns aspectos do debate sobre o conceito de direito à cidade, no primeiro capítulo, apresentamos um breve histórico da murga portenha e das ações do Movimento Murguero, seguida de reflexões sobre o exercício do direito à cidade e os processos de disciplinamento acionados nas ações descritas.

## 2 | O DIREITO À CIDADE COMO DIREITO E DESEJO

Falar em “direito à cidade” exige uma tentativa de circunscrever o espaço em que nos movemos, tendo em vista a diversidade de sentidos atribuídos à expressão, cunhada por Henri Lefebvre em 1968. Essa ambiguidade da noção de direito à cidade é acompanhada por uma alta produtividade, seja na academia, seja nos movimentos sociais – gerando uma série de críticas entre, elas, a perda de precisão conceitual e do potencial crítico. (TAVOLARI, 2016).

Não concebemos a cidade como um mero espaço físico, como algo objetivo e dado, a-histórico, mas sim “como dinâmica socioespacial e política, produção contínua de sujeitos sociais” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 1). A cidade é “a tentativa mais bem-sucedida do homem reconstruir o mundo em que vive mais próximo *do seu desejo*”, segundo o sociólogo Robert Park citado por David Havey (2012, p. 73, grifos nossos) logo no início do artigo “O Direito à Cidade”.

O desejo aparece também como força motriz nos escritos de Michel Agier, quando, visando criticamente um urbanismo tecnocrático e normativo, apartado das pessoas, trabalha a noção de “fazer-cidade”: a cidade como construção social incessante, “o agir urbano como movimento e desejo”. Para o autor,

O fazer-cidade [...] faz sentido no contexto de uma expansão contínua dos universos sociais e urbanos. Eis por que parece possível elaborar a hipótese teórica (e a aposta política) segundo a qual o fazer-cidade é uma declinação pragmática, aqui e agora, do “direito à cidade”, sua instauração. (AGIER, 2015, p. 491).

A citação explicita uma imbricação entre as esferas teóricas e políticas, uma apropriação do conceito pelos movimentos sociais e, a partir deste lugar, uma realimentação da esfera teórica.<sup>1</sup> Perspectiva que, como veremos, aparece em outros escritos sobre o

1 Um exemplo recente é o dossiê “Teoria Social Urbana e Direito à Cidade: um debate interdisciplinar”, que apresenta como objetivo “que a reflexão acadêmica desenvolvida sobre a cidade se some aos, e dialogue com os sujeitos sociais históricos que a produzem cotidianamente” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 14) – algo importante no horizonte deste

tema.

Mas, de que exatamente estamos falando quando nos referimos ao “direito à cidade”? Bianca Tavorari (2016, p. 105), aponta para dois grandes eixos de entendimento: por um lado, a dimensão jurídica propriamente dita (“um direito subjetivo, uma imunidade, um direito de primeira, segunda ou terceira geração ou um direito moral de violar a lei”?). Por outro, um “direito não jurídico, [n] uma demanda moral fundada em princípios de justiça” (Marcuse sobre Lefebvre, in: TAVOLARI, 2016, p. 104). A ideia de direito à cidade apontando aqui para algo maior: a busca por justiça, o propósito de superar as desigualdades, a concentração de renda no espaço urbano e o próprio capitalismo; o anseio por uma transformação da cidade, baseada em novas formas de organização social, mais horizontais e autogestionárias.

Nesse contexto mais amplo, cabe a busca dos desejos do coração de Harvey e o horizonte inatingível de Agier (2015, p. 484). Cabe o “Direito à integralidade dos lugares da cidade” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 3). Cabe, inclusive, a ocupação/instituição de espaços por aqueles aos quais não foi concedido o pleno exercício do direito à cidade. (FORTUNA, 2012, p. 202).

Entre a luta por moradia, por um sistema de transporte que permita aos cidadãos e cidadãs transitarem por toda a cidade, por Planos Diretores etc. e o anseio por uma cidade utópica, espaço de criação do possível, onde o ser humano tem a chance de reconstruir a si mesmo, uma cidade pulsante de corpos em trânsito existe um amplo espaço de tensão e negociação. Para Tavorari, mais importante do que afirmar um sentido “correto” do conceito, seria entender seu uso como “denominador comum da luta social”:

Os tateios em torno da definição jurídica do direito à cidade não expressam apenas a falta de rigor conceitual ou desconhecimento em relação ao direito: são indícios da tentativa de compreender algo que não cabe exatamente nas categorias institucionais existentes, que envolve as mais distintas reivindicações de movimentos ao redor do mundo. Isso mostra que é a própria reivindicação social que é indeterminada, o que não pode ser entendido como uma falta – de especificidade ou de rigor –, mas antes como formação de um campo comum de discussões. (TAVOLARI, 2016, p. 105).

Como o direito à cidade foi conquistado pelos *murguerxs*? Produtivo para o nosso trabalho foi tentar conectar a ideia do direito à cidade com a noção de cidadania cultural desenvolvida por Marilena Chauí (2006). A autora refere-se às políticas culturais fundamentadas na ideia da cultura como um direito, o que implica não somente em proporcionar à população acesso à produção cultural (ou seja, à fruição), mas também acesso *aos meios* para a produção cultural, bem como a garantia da possibilidade dos cidadãos e cidadãs intervirem diretamente nas decisões sobre as políticas públicas de cultura (a participação). Concebendo o cidadão como sujeito de direitos, Chauí aponta para a necessidade de se garantir os direitos daqueles que não têm direitos. Essa ideia, pensada

---

trabalho.

do ponto de vista da gestão pública, é complementar às colocações de Carlos Fortuna (2012, p. 202), quando, desenvolvendo a ideia do direito à cidade, refere-se à construção de “lugares onde os usuários manifestam sua recusa em ser recusados e desenvolvem estratégias de afirmação identitária alternativa.”



Figura 1 – Ensaio da Agrupacion Murguera Movedizos Villa Crespo no Parque de Los Andes (out. 2019).

Foto: Laura Bezerra.

Entendendo o direito à cidade como o “direito de ocupá-lo com corpos, desejos e processos criativos” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 3) reconhecemos o fazer-cidade como direito de participação ativa na vida política das cidades onde vivemos.

### 3 | “MIRALÁ QUE LINDA VIENE LA MURGA PORTEÑA?: A TRAJETÓRIA DE UMA EXPRESSÃO CULTURAL POPULAR

A Murga Portenha é um gênero lítero-musical popular, que combina – em uma encenação de rua – música, dança, poesia, figurinos, adereços. Profundamente conectada com o carnaval e com o desenvolvimento urbano de Buenos Aires, ela surge na virada do século XX, sem que se possa precisar a data exata de seu surgimento (MARTÍN, 1997;

2 Título do livro de Luciana Vainer, publicado em 2005. Vainer, protagonista do Movimento Murguero e uma das organizadoras das *Marchas Carnavaleras*, foi uma informante preciosa, de grande generosidade, a quem agradeço.

PRAT, 2015; ROMERO, 2013; VAINER, 2005).<sup>3</sup>

Para a socióloga Alicia Martín, o “carnaval fue entonces [na passagem do século XIX para XX] es escenario donde se actuó el drama de la constitución de la moderna nación argentina” (MARTÍN, 1997, p. 31), chamando a atenção para complexas relações étnico-raciais constituídas entre grupos de negros candomberos, sociedades de brancos (algumas delas fantasiados de negros), agrupações gauchescas e agremiações humorísticas. Com a chegada de imigrantes europeus outras influências foram incorporadas ao Carnaval.<sup>4</sup> É neste cadinho que vai tomando forma a murga portenha.

Coco Romero faz alusão a pequenos grupos de jovens e crianças que saíam pelas ruas com música e humor, um passa-tempo, organizado pelos próprios jovens, que não tinham condições financeiras de sair da capital nas férias, como uma das matrizes da murga portenha (2013, p. 26ff).<sup>5</sup> Cabe salientar que as crianças (“las mascotas”) são até hoje um elemento distintivo das murgas.<sup>6</sup>

Na década de 1930, Buenos Aires já é uma grande metrópole, que passa por intensos processos de industrialização e urbanização, com ampliação dos limites da cidade e a incorporação de contingentes populacionais das antigas cidades vizinhas, mas também da população do interior (trazendo outras influências culturais), atraída por empregos nas indústrias. “Estos desplazamientos poblacionales modelan el surgimento de un nuevo espacio urbano: el barrio. Paralelamente, el barrio se constituirá en un núcleo cultural, social y deportivo. [...] nuevos lazos sociales generados en y por la vida en los barrios.” (MARTÍN, 1997, p. 32). Esse momento trouxe uma inflexão nos festejos do Carnaval. A murga se consolida a partir de encontros e organizações masculinas<sup>7</sup> no/do bairro: o bar, o

3 Em artigo publicado nos anais do XI Seminário Internacional de Políticas culturais, identificamos quatro momentos distintos na sua trajetória, sem grande precisão cronológica, como pontua Coco Romero: 1) sua constituição, entre 1860-1920; 2) a consolidação do “centro murga”, com os traços distintivos que até hoje lhe caracteriza, entre 1930-1950; 3) um período de declínio nas décadas de 1970-1980, no contexto da ditadura militar e início da redemocratização; 4) e, finalmente, seu renascimento, em uma nova conjuntura, a partir dos anos 1990. (BEZERRA, 2020, s.r.). Outras periodizações podem ser encontradas em ROMERO, 2015 e UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, 2019.

4 A população de Buenos Aires mais que duplicou com as ondas de imigrantes europeus chegadas no final do século XIX. Esses grupos tinham formas próprias de festejar o carnaval, como as *rondallas* e estudantinas da península ibérica, ou ainda as sociedades líricas e filarmônicas. Romero (2013, p. 41ff) referencia especificamente a Murga Gaditana, pequenas bandas de música de rua, que atuavam no carnaval de Cádiz e aponta, ainda, para outras influências, desvinculadas do carnaval, que incidirão na constituição da Murga Portenha, a exemplo de gêneros populares e artísticos europeus como o vaudeville, as revistas, a ópera-bufa, as sátiras; o circo crioulo; e as influências combinadas do candombe, habanera e milonga.

5 Esse aspecto está presente até os dias atuais e surgiu em várias das entrevistas feitas por mim em 2019. Héctor Cicero, membro da comissão diretiva da murga *Los Viciosos de Almagro* ingressou, com 17 anos, na murga do bairro para estar com os amigos: segundo ele, ou se viajava nas férias ou se saía nas murgas (Informação oral, entrevista realizada em Buenos Aires, em 15/10/2019). Ariel Prat relata que criou uma “murgita” nos anos 1970 com outras crianças do seu bairro, que, como ele, não tinham condições de viajar nas férias de verão (Informação oral, entrevista realizada em Buenos Aires, em 9/10/2019). Cf. também VAINER, 2005, p. 14.

6 O centro-murga, referência da murga tradicional, tem *obrigatoriamente* a presença de crianças. Cf. *Reglamento de los Carnavales Portenos 2004*, 3 A.1. Cf. também o clip “Murguerita”, dirigido por Fernando Pailhé, uma canção-homenagem de Ariel Prat às “mascotas” do Centro Murga Iluminados x Urquiza, em: <https://www.youtube.com/watch?v=ilhh-0VgCtp0>. Ou ainda “La Murga del Monstruo”, do grupo de música infantil Canticuénticos: <https://www.youtube.com/watch?v=AoUaDqazJg>.

7 Em artigo publicado em 1994, Martín (1997, p. 13 e 19) aponta para as murgas como espaço de validação do lugar social subordinado das mulheres. Luciana Vainer, ela própria diretora de murga e uma das organizadoras das *Marchas Carnavaleras*, mostra o processo de inclusão de mulheres a partir dos anos 1970, inclusive sublinhando seu papel

estádio de futebol, as sociedades de auxílio mútuo. Nesse contexto, a “riqueza musical se simplificó, se redujo la variedad artística de las organizaciones. La posta de la tradición carnavalesca fue tomada por las murgas...” (MARTÍN, 1997, p. 33).

O golpe de estado nos anos 1930, com suas regulamentações repressivas e proibições<sup>8</sup> leva a um esvaziamento do carnaval do centro da cidade, com a formação de uma “nueva geografía festiva que se desplazaba del centro hasta la periferia. [...] De los barrios emergían con fuerza las murgas, con sus nombres compuestos a partir de alguna característica que definiría al grupo y del lugar de pertenencia...” (ROMERO, 2015, p. 124). Impedidas de desfilar na ruas, as murgas se refugiam nos bailes nos clubes da periferia.

É aí – nas margens da cidade em formação –, que surge o “centro-murga”, com os traços de referência atuais, tanto no que tange à esfera organizacional, quanto à artística-expressiva: uma comissão diretiva, que organiza as atividades; divisão de papéis (diretores, músicos/as, bailarinos/as, cantores/compositores; o apresentador, o glosador, etc); uso de determinados instrumentos (o “bombo con platillo” – coração pulsante da murga –, caixa e apito); figurinos específicos; além de um desfile com estrutura definida.<sup>9</sup>

Si hacemos un recorrido histórico, podemos ver que la murga como manifestación cultural, tuvo su pico en 1950 y comenzó a declinar a principios de los '60. Los elementos distintivos de esta época – la vestimenta, el baile y los cancioneros – fueron tomados, cincuenta años después, como los más representativos del género. [...] Entre esa etapa y la siguiente hubo un impace, una especie de pausa en el desarrollo de la murga. En esa década decayeron los festejos de los carnavales... [...] Sin embargo el movimiento se mantuvo latente sobre todo en el conurbano. (ROMERO, 2013, p. 189).

Mal vistas, associadas com a violência, fortemente reprimidas, as murgas quase foram extintas. Quase. O livro de Luciana Vainer, *Miralá que linda viene la murga porteña. Recorrido por los carnavales desde 1970 al 2004*, começa com uma pergunta: “¿Por qué querés contar los carnavales desde 1970, si es cuando empezaron a morir?” (VAINER, 2005, p. 13).

Porque a murga renasceu. E renasceu com uma enorme potência. Seu ressurgimento

---

nas modificações das relações internas e externas das murgas: “Las murgas dejan de ser grupos de muchachos que compiten por el poder, y empiezan a jugarse otro tipo de disputas. [...] El ingreso de las mujeres, entonces, fue un factor que contribuyó al crecimiento y la democratización de la murga, algo que destaca el músico e investigador Coco Romero [...]” (VAINER, 2005, p. 50). Atualmente, é forte a presença de mulheres nas murgas, ocupando diversas funções, inclusive diretoras e subdiretoras. Mas são, ainda, raras as “bombistas”, tocadoras do *bombo con platillo*, instrumento principal e coração das murgas.

8 Ao golpe de 1930, sucederá o primeiro governo de Perón, que “abraça” as murgas encerrando o período de repressão. Há, inclusive uma forte associação das murgas com o Peronismo. Tanto para os que assumiram o poder na década de 1930, quanto em 1955 a “vadiagem”, o hedonismo do carnaval era um problema a ser superado. Assim, em 1955 (após a queda de Perón), os militares extinguem, inclusive, os feriados de carnaval.

9 Há uma ordem tradicional do cortejo: primeiro, o estandarte com nome da murga e ano de fundação, filas de crianças (“las mascotas”) no início, seguidas pelas mulheres (que passam a participar regularmente das murgas a partir dos anos 1970), a percussão, e, no final os homens/bailarinos. Personagens fantasiados podem acompanhar o cortejo que é estruturado em um “desfile de entrada”, a entrada da murga, que avança até o palco, e a subida ao palco de alguns membros (apresentador, glosador, cantores) que cantam a canção de apresentação (na qual a murga fala de si e do seu bairro), a crítica (que trata de temas atuais e pode ser mais política ou mais humorística) e a homenagem (que não é obrigatória) a uma pessoa, um lugar ou acontecimento. O cortejo encerra com o “desfile de retirada”, quando entoam a “canção de despedida”, prometendo voltar no próximo ano. Cf. VAINER, 2005, p. 23ff; PRAT, 2015, p.

se dá sob novas condições: a partir do teatro, de grupos de classe média, por um lado.<sup>10</sup> Por outro, a partir da compreensão da necessidade de uma construção cultural coletiva no país em crise.

Assim como Alicia Martín, Vainer (2005, p. 13) lê na história da murga um capítulo da História Argentina: "...una historia en la que también puede leerse lo que fue ocurriendo en nuestro país...". Assim como Martín,<sup>11</sup> Luciana Vainer também aponta para uma história invisibilizada:

...un carnaval como éste merece que su historia [...] sea contada. Su historia no se encuentra en registros institucionales sino más bien en las voces de los participantes que le dieron y le dan vida. [...] Quizás porque entonces la murga no era leída como es leída hoy: era un ritual, una vacación de verano para el que no podía salir de Buenos Aires. Con el tiempo se fue resignificando y empezó a concebirse como herramienta para la organización comunitaria. (VAINER, 2005, p. 13-14).

Veremos a seguir como a murga se transformou em um espaço de organização coletiva e quais os resultados deste processo.

#### 4 I “LA MURGA ES EL BARRIO QUE SE UNE. EN REVULSION CONTESTATARIA”

Como dito, as murgas quase foram extintas entre os anos 1970-1980. Mas, na década seguinte, vieram a renascer sob novas condições: “La murga es el barrio que se une. En revulsion contestataria”, escreve o *Jornal Clarín* em fevereiro de 1993.

Cabe salientar que houve uma resignificação das murgas no final dos anos 1980, com aspectos muito diversos. Relevante para esse artigo é o fato de que os (novos e antigos) murgueros superaram suas tradicionais rivalidades e dão um salto para a organização coletiva. Com isso, surge um novo ator político,<sup>12</sup> “que pasaría a formar parte de la nueva participación social de la democracia” (Depoimento de Coco Romero, in: VAINER, 2005, p. 84).

Foi um deslocamento surpreendente. As murgas estão profundamente enraizadas nos laços de vizinhança, na identidade dos bairros, na identificação com um time de futebol local, com instituições e personagens do lugar. Inclusive, os nomes da maioria das murgas combinam o nome do bairro com referências poéticas ou humorísticas, por exemplo, *Movedizos de Villa Crespo*.<sup>13</sup> Lembremos que identidade é, muitas vezes, construída numa

10 “Por um lado, artistas, músicos e diretores de teatro se interessam por este elemento da cultura popular local e realizam espetáculos, filmes, exposições e oficinas que colocam xs murguexs, já quase aposentados, em contato com grupos de jovens. Isso gera encanto, interesse e uma revitalização da manifestação. Necessário sublinhar a importância basilar das oficinas iniciadas por Coco Romero no Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, da Universidade de Buenos Aires, em 1990” (BEZERRA, 2020, p. 5). Veja também VAINER 2005, p. 83 e ROMERO, 2013.

11 Martín (1997, p. 21ff), que pesquisa as murgas desde a década de 1980, pontua que o único trabalho anterior sobre o tema foi o estudo de Santiago Bilbao “Las Comparsas del Carnaval Porteño”, de 1962.

12 Fala-se em novos atores políticos quando grupos se organizam e pressionam o sistema político, exigindo resposta a suas demandas (Cf. RUA, 1998, p. 3).

13 São inúmeros os exemplos: *Viciosos de Almagro*; *Iluminados Villa Urquiza*; *Amantes de la Boca*. Várias murgas de um mesmo bairro podem trazer seu nome como distintivo: *Chiflados de Boedo*; *Cometas de Boedo*; *La locura de Boedo*. O GT que tratou das murgas no “Encuentro y foro de Cultura de la ciudad de Buenos Aires”, em 2019, fazia referência

relação de exclusão do outro e que havia uma forte concorrência entre elas, até mesmo com ataques, brigas e violência física (VAINER, 2005, p. 58). Portanto, esse deslocamento de grupo rivais para um ente de organização coletiva da cidade de Buenos Aires é bastante significativo.

Unidos nas “*Marchas Carnavaleras*” – passeatas cantadas e dançadas –, na luta pela recriação do feriado de carnaval, xs murgerxs desenvolvem estratégias originais e bem sucedidas de organização. Surge a *Agrupación M.U.R.G.A.S. (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegrías Siempre)*, cuja denominação exprime uma lógica de organização construída a partir de redes afetivas e atuações lúdicas.<sup>14</sup>

Um novo tipo de relação com o poder público se estabelece, passando de permissão-proibição-repressão para uma atuação conjunta na construção de uma política de carnaval.<sup>15</sup> É um exemplo de ação política que alcançou resultados concretos. Em primeiro lugar, o *Consejo Deliberante* da cidade de Buenos Aires (equivalente à nossa Câmara de Vereadores), aprova a Lei 52.039/1997, que reconhece as manifestações do carnaval portenho como patrimônio cultural municipal. Em segundo, definiu um orçamento para sua manutenção. Desde então, as murgas podem acessar anualmente subsídios públicos (VAINER, 2015, p. 143). Terceiro: Foi criada uma Comissão de Carnaval, na qual os representantes das murgas são maioria, e que, desde então passou a definir os rumos do carnaval da cidade.

O processo de organização coletiva e o acesso a recursos leva a um renascimento das murgas nos bairros e a um rápido aumento da quantidade de grupos no cortejo oficial, de 42, em 1998 para 103, em 2001. Esse aumento abriu uma série de debates e tensões: “Así empezamos a ver que el carnaval se estava a desfigurar al invés de a crecer”, diz Luciana Vainer.<sup>16</sup>

Como solução, em 2004, a Comissão de Carnaval decidiu definir detalhadamente em texto legal o que pode ou não ser considerado uma murga,<sup>17</sup> ou seja: quem é habilitado a participar do carnaval oficial e, pode, portanto, receber recursos públicos. Somente grupos cadastrados na Comissão de Carnaval; classificados em determinadas categorias (gênero e tamanho); que tenham sido avaliadas no carnaval anterior e obtido uma pontuação mínima, poderão acessar os recursos, que, mesmo não sendo suficientes para a manutenção das murgas, são essenciais para garantir o pagamento de despesas básicas (tecidos para os

---

explícita à “identidad barrial” (GT Cultura Viva: Expresiones de la música popular de la ciudad: tango, milongas, murga porteña, carnaval, identidad barrial).

14 Cabe salientar que, posteriormente, outros espaços de articulação foram criados nas esferas estaduais, regionais e nacional, como o *Movimiento Nacional de Murgas*, a *Frente Murguero* ou a *Red de Murgueros del NOR*.

15 Em entrevista, os informantes de fora do município de Buenos Aires sublinham que a repressão às murgas não acabou.

16 Informação oral, entrevista dada à autora em 7/10/2019.

17 Segundo o *Reglamento de los Carnavales Portenos 2004*, “Los géneros originarios de Buenos Aires son: A. Murga Porteña [...] B. Agrupación Humorística Musical.” São reconhecidas dois tipos de Murgas, o “Centro Murga [...] que recrea el estilo de la Murga Porteña tradicional, característica del carnaval” e a *Agrupación Murguera* que “Puede presentar modificaciones o algunos agregados siempre manteniendo su raíz, que es la Murga Porteña.” (In: VAINER, 2015, p. 149-150).

figurinos, transporte para os desfiles, alimentação).<sup>18</sup>

Trata-se de uma regulamentação bastante rígida, o que é justificado pelos murguerxs, por um lado, com o perigo de descaracterização do carnaval (“Y todo lo que se volcó a niveles de evaluaciones se eligió para que no se perda de todo el género”, afirma Héctor Cícero, em entrevista citada anteriormente) e, por outro, com melhoria da qualidade artística das apresentações. Nas palavras de Fausto Arce, “el jurado lo creamos nosotros como instancia de control de cuanta es la riqueza artística de las agrupaciones.”<sup>19</sup> David Beltrán Nunez defende que a avaliação das murgas no cortejo oficial nasceu do “convencimiento que eso [la murga] tiene un valor que tiene que ser trabajado” e do “cuidado de la expresión”, sem, entretanto negar as tensões entre tradição e inovação.<sup>20</sup>

O pensamento de “profissionalização”<sup>21</sup> das murgas não impede, em algumas delas, todo um processo de politização dos grupos, muito forte, por exemplo, em *Los Movedizos...*, que se percebe como um ator no contexto democrático latino-americano e enviou um vídeo de apoio ao ex-presidente Lula, quando da sua prisão,<sup>22</sup> ou ainda no *Centro Murga Pasión Quemera*, que inclui no seu planejamento anual as celebrações em defesa dos Direitos Humanos em 24 de março.<sup>23</sup> Uma das associações nacionais surgidas no período é a *Frente Murguero*, que em sua Carta de apresentação (2003) declara: “Intentamos ser protagonistas como artistas populares en la resistencia contra este sistema opresor de injusticia y exclusión, participando en diferentes luchas que libra nuestro pueblo.”

O Movimento Murguero apresenta traços complexos, com facetas diversas, onde se expressam tensões entre tradição e inovação; fazer artístico e ação política; autonomia e disciplinamento.

## 5 | À GUIA DE CONCLUSÃO

O Movimento Murguero conquistou o direito de ocupar a rua com seus corpos, suas danças, suas alegrias e resignificou a celebração – agora reconhecida pelo poder público como manifestação cultural e, como tal, digna de ser contemplada com ações estatais positivas.

Os dois aspectos apontados por Tavolari, o jurídico e o político, são relevantes para

---

18 Segundo David Nuñez, em entrevista citada, os recursos públicos são importantes para os desfiles de carnaval, mas a murga está ativa e precisa se manter durante todo o ano. Uma forma comum de captação de recursos complementares são as apresentações nos meses que antecedem o carnaval: uma determinada murga organiza um evento, com apresentação de 2-3 murgas amigas convidadas, ficando com a renda obtida através da venda de ingressos, de comida e bebidas. Esses eventos representam também um espaço de celebração e fortalecimento dos laços murgueros. Muito comuns antigamente eram a venda de rifas, bingos, a passagem de “Livros de Ouro” no comércio do bairro e os “asados” (uma espécie de churrasco colaborativo, ficando a renda para a murga. Ressalte-se aqui também o momento de confraternização). Essas atividades ainda são realizadas. Durante o carnaval podem, ainda, acontecer apresentações em clubes ou em desfiles privados, com recebimento de cachês.

19 Entrevista com Fausto Arce, o diretor-geral de *Los Movedizos Villa Crespo*, 5/10/2019.

20 Informação oral. Entrevista com David Beltrán Nuñez, cantor/compositor dos *Movedizos*, em 1/10/2019.

21 Expressão usada por David Beltrán Nuñez na entrevista citada.

22 Fausto Arce, em entrevista citada.

23 Informação verbal obtida em entrevista com o diretor-geral, Fernando di Renzo, em 26/10/2019.

entendimento desse feito. Sem dúvida, a conquista do exercício do direito à cidade se deu na esfera legal, com uma série de leis e decretos que autorizam a ocupação de ruas e praças, mas também delimitam e regulamentam o espaço concreto onde elas se movem.

Entretanto, o impulso propulsor do Movimento Murguero foi a ação política – inclusive com a instituição de um novo ator político, que obtém reconhecimento do Estado. Foi a “recusa em ser recusado”, para usar as palavras de Carlos Fortuna (2012), que impulsionou o movimento a assumir o protagonismo político e, assim, prosseguir no seu fazer-cidade. Foi esse o motor das ações e articulações bem-sucedidas que culminaram na legalização de sua atuação e de seu desejo de ocupar ruas e praças em determinados períodos – o que entendemos como concretização do agir urbano na perspectiva de Michel Agier (2015): a “presença recalitrante” das murgas operou uma transformação do tecido urbano.

Por outro lado, caberia aqui uma reflexão sobre as ambiguidades de se definir através um documento legal uma categorização rígida das manifestações carnavalescas, o que “congelou” os traços da Murga Porteña, uma manifestação cultural viva e pulsante e que, lembremos, nasce como *brincadeira* entre vizinhos. Um processo de patrimonialização realizado nesses termos aponta para a tensão entre o empoderamento da sociedade civil e sua própria opção por medidas que podem ser consideradas como disciplinamento e domesticação, mas isso extrapolaria o escopo deste artigo. Citamos anteriormente as explicações da regulamentação como defesa da qualidade artística e das características “originais” das murgas, mas é preciso dizer que essa é uma questão controversa dentro do próprio Movimento Murguero. Existem grupos, por exemplo, que rejeitam o que consideram como mercantilização do carnaval e se recusam a participar do circuito oficial da cidade de Buenos Aires, vivendo, no seu bairro, uma festa livre de amarras. Outras instâncias organizativas, como a *Red de Murgas del Noroeste* [do Estado de Buenos Aires], querem regulamentar as atuação das murgas na sua região (onde continuam a sofrer com os atos repressivos do poder público), mas sem os liames da capital.

Entendendo a cultura como disputado espaço de produção de sentidos e a política cultural como campo complexo que incide transversalmente em áreas distintas, ao mesmo tempo em que é afetada por ações advindas das mais diversas esferas, nos interessou as variáveis materiais, afetivas, político-culturais encontradas na experiência dxs murguerxs, nos seus anseios por se expressar culturalmente em torno de seu bairro. Considerando a construção de cidadania como um processo complexo de ampliação de direitos, que é irrigada pela ocupação do espaço público por atores sociais diversos, percebemos a constituição do *Movimento Murguero* como instituição de um novo ator social, que se junta aos que pleiteiam moradia digna, transporte, emprego etc. Suas maneiras de exercitar o direito à cidade – nas coordenadas dos corpos, dos afetos e da alegria – apontam para outras maneiras possíveis de intervenção na cidade.

## REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, 2015, p. 483-498.
- BEZERRA, Laura. Miralá que linda viene la murga porteña: A construção participativa de uma política para o carnaval da cidade de Buenos Aires. In: XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, s. d. *Anais*. Rio de Janeiro: LABAC/UFF, 2020, s.r.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2006.
- FORTUNA, Carlos. (Micro) territorialidades: metáfora dissidente do social. In: *Revista Terra Plural*, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, jul/dez de 2012, p. 199-214.
- GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda (comp.). *Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- HARVEY, David. Direito à cidade. In: *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, 2012, p. 73-89.
- MARTIN, Alicia. Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. In: *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, Colômbia, ano 13, n. 32, mayo-agosto 2017, p. 197-168.
- \_\_\_\_\_. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. *Estudio de Diagnóstico sobre el Carnaval Porteño*. Buenos Aires: Observatorio Cultural / IADCOM / FCE-UBA, 2019.
- PARDUE, Derek; OLIVEIRA, Lucas. Direito à cidade: problema teórico e necessidade empírica. In: *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 25.2, 2018, p. 1-19.
- PRAT, Ariel [Roberto Ariel Martorelli] (comp.). *De este lado del Plata – Cantos y Ritmos de Murga Argentina*. Avellaneda: UNDAV Ediciones, 2015
- RAGGIO, Liliana. Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, s.d. In: *Anais*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2010, s.r.
- RED LATINOAMERICANA DE ARTE PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL. *La murga en la comunidad: Murga y organización comunitaria*. Buenos Aires: ALACP, 2009. Disponível em: < <http://cajondeherramientas.com.ar/wp-content/uploads/2015/06/cuadernillo-murga.pdf>>. Acesso em: nov. 2019.
- ROMERO, Coco, *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2013.
- TAVOLARI, Bianca. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, v. 104, 2016, p. 93-109.
- VAINER, Luciana. *Miralá que linda viene la murga porteña*. Buenos Aires, Ediciones Papel Picado, 2015.

## EL PASEO SANTA LUCÍA DE MONTERREY: UN RESCATE URBANO PARA EL ARTE, LA CULTURA Y EL ESPARCIMIENTO

*Data de aceite:* 21/09/2021

*Data de submissão:* 05/08/2021

**Rodrigo Ledesma Gómez**

Departamento de Humanidades  
Universidad de Monterrey  
ORCID: 0000-0002-3141-6565

**RESUMEN:** El Paseo Santa Lucía en Monterrey es un modelo de rescate urbano con la inclusión de un canal navegable, obras de arte y la conexión entre dos sitios emblemáticos de la ciudad: los Museos de Historia Mexicana y del Noreste en el centro de la ciudad y el Museo Horno 3 en el Parque Fundidora. En este trabajo resaltamos su importancia como corredor de arte, lugar de esparcimiento y atractivo turístico. Para llevar a cabo la investigación nos basamos en la bibliografía publicada tanto en libros como en artículos periodísticos que versan sobre su origen y desarrollo desde antes de 1995, hasta el año 2009 en que se colocó la última obra artística, además de la observación y análisis de los monumentos que se encuentra instalados a lo largo del Paseo. La descripción del conjunto de obras que se encuentran en el lecho del canal es un aporte para la concientización sobre el valor del patrimonio artístico y cultural que ha obtenido la ciudad en sus últimos años.

**PALABRAS CLAVE:** Rescate urbano, arte público, esparcimiento.

**ABSTRACT:** The Paseo Santa Lucía in Monterrey

is a model of urban rescue with the inclusion of a navigable canal, works of art and the connection between two emblematic sites of the city: the Museums of Mexican and Northeast History in the center of the city and the Horno 3 Museum in Fundidora Park. In this work we highlight its importance as an art corridor, a place of recreation and a tourist attraction. To carry out the research we rely on the bibliography published both in books and in journalistic articles that deal with its origin and development from before 1995, until 2009, when the last artistic work was placed, in addition to observation and analysis of the monuments that are installed along the Paseo. The description of the set of works found on the canal bed is a contribution to raising awareness about the value of the artistic and cultural heritage that the city has obtained in its last years.

**KEYWORDS:** Urban rescue, public art, recreation.

### INTRODUCCIÓN

Para la regeneración del centro de la ciudad de Monterrey se han llevado a cabo dos grandes obras: la Gran Plaza o Macroplaza del año 1985 y el Paseo Santa Lucía en su dos fases de 1995 y 2007. Éste último tiene entre sus objetivos servir como un corredor de arte y cultura, por lo que en este trabajo abordaremos el origen y desarrollo del paseo, sus centros culturales que son dos museos y sus obras de arte que comprenden seis esculturas monumentales y cuatro murales, con lo que el paseo se ha convertido en un espacio de arte

público y de rescate urbano para el esparcimiento.

### ORIGEN Y DESARROLLO DEL PASEO SANTA LUCÍA

El Paseo Santa Lucía fue un proyecto que buscaba rescatar y regenerar el centro de la ciudad. Surgido en el Fideicomiso para la Regeneración Urbana de Monterrey (ahora desaparecido) a principios de los años 90 del pasado siglo, se concibió la idea de conectar la Gran Plaza o Macroplaza con el Parque Fundidora mediante un canal que enlazara ambos espacios. La Macroplaza que abarca del Palacio Municipal al Palacio de Gobierno fue la obra colosal llevada a cabo entre 1981 a 1984 en tiempos del gobernador Alfonso Martínez Domínguez [1979-1985] y bajo la dirección del arquitecto Óscar Bulnes, de quien la historiadora y crítica de la arquitectura mexicana Louise Noelle ha expresado: “En la planeación urbana ha intervenido con acierto al dar la solución adecuada a la Gran Plaza de Monterrey. Un edificio como el del Teatro de la Ciudad coloca a Óscar Bulnes en la línea de las realizaciones más sobresalientes en la arquitectura actual del país” (Noelle, 1993:27). Para lograr este titánico proyecto se demolieron alrededor de 300,000 m<sup>2</sup>, treinta y un manzanas, con una extensión de 120,000 m<sup>2</sup> y al inaugurarse el 20 de septiembre de 1984 quedaban disponibles varios terrenos alrededor, para ir completando una infraestructura de edificios públicos y privados.

El propósito de seguir regenerando el “viejo” Monterrey se continuó cuando hacia el oriente de la Gran Plaza se proyectó un canal que partiera de los antiguos veneros llamados Ojos de Santa Lucía, hasta el Parque Fundidora, donde se encontraba el gigante siderúrgico de la ciudad cerrado por negligencia gubernamental en 1986. Se pensó en crear un espacio de gran trascendencia que abriera la puerta de un paseo digno de los trabajadores e ingeniosos habitantes de Monterrey, capital industrial y financiera del país, a la vez que se convirtiera en un atractivo de turismo cultural y zona de esparcimiento. En octubre de 1992 bajo el mandato gubernamental de Sócrates Rizzo [1991-1996], y del Presidente Carlos Salinas de Gortari [1988-1994], se tomó la decisión de levantar un museo de historia, una plaza y una fuente para que diera punto de partida hacia el canal.

Para dar inicio al Paseo Santa Lucía se abrió un canal artificial de 500 metros de longitud, con una anchura de 9 m., y una profundidad de 1.20 m. Recorría desde la Plaza 400 Años, ubicada enfrente del Museo de Historia Mexicana inaugurado en noviembre de 1994, pasando por el reinstalado Puente de la Purísima, donde se erigió una fuente con el mismo nombre, llegando hasta El Ágora, espacio para espectáculos al aire libre con una fuente que se forma con chorros saliendo desde el piso. Hasta ahí llegó en 1995 el Paseo Santa Lucía. La idea era prolongarlo hasta el Parque Fundidora, ubicado a tres kilómetros hacia el oriente de la ciudad.

El Parque Fundidora se creó dentro de las ciento catorce hectáreas donde se ubicaba la más grande empresa acerera de América Latina de su tiempo, la Fundición de Fierro y Acero de Monterrey, que trabajó desde 1903 hasta 1986, conocida coloquialmente como “La Fundidora”, nacionalizada en 1977 por decreto del Presidente José López

Portillo [1976-1982], para luego cerrar sus puertas en 1986. Dos años después se creó un fideicomiso para establecer un parque que tuviera espacios recreativos, deportivos, financieros y culturales, con la integración de un museo de arqueología industrial. Así surge el concepto del Parque Fundidora:

“Desde su origen, el Parque Fundidora fue visualizado como uno de los complejos de reutilización urbana más importantes de América Latina. El lugar que ocupó la Maestranza se concibió como un proyecto multifacético que aglutinaría un parque-museo-tecnológico y un centro de exhibiciones comerciales, enmarcado todo en un gran pulmón para preservar la flora propia de la región” (Fideicomiso Parque Fundidora 2003: 58).



1. Vista del canal hacia el Parque Fundidora.

El primer plan para el Parque Fundidora fue el instalar un centro de negocios y exposiciones de cobertura internacional, CINTERMEX, cuya inauguración se celebró en abril 1991. Dentro de los propósitos de ubicar espacios recreativos, el primero fue el Parque Plaza Sésamo que inicia operaciones en octubre 1995. El otro plan era un espacio abierto de espectáculos, así en 1994 se inaugura el Auditorio Coca-Cola con capacidad para 23,000 espectadores, ahora propiedad del grupo financiero Banamex y que lleva ese mismo nombre, lujoso teatro cerrado para 7,000 asistentes.

Pero uno de los grandes proyectos del Parque Fundidora era el Centro de las Artes. Después de varios años de gestiones y trabajos, en los terrenos de lo que fuera La Maestranza de la acerera, se instaló la Cineteca-Fototeca en los antiguos Talleres de

Maquinaria, nueva plaza para la cultura que inicia actividades en abril de 1998. Dos años más tarde, en el 2000, se concluía la adaptación de la nave del Taller de Vaciados para inaugurar en octubre de 2002 la Pinacoteca de Nuevo León, lugar que cambiaba de sede, antes en el Parque Niños Héroes.

En febrero de 2001, dentro de las antiguas máquinas para la fundición se instala el Museo de Sitio de Arquitectura Industrial, único en su género en México, que mostraba las antiguas instalaciones del proceso de fundición, entre jardines, juegos infantiles y un lago artificial. Al mismo tiempo, y ante la oposición de muchos, se construía una pista para la Serie Cart, cuya primera edición fue en marzo de ese año. Actualmente la pista ya no se usa para dicha serie.

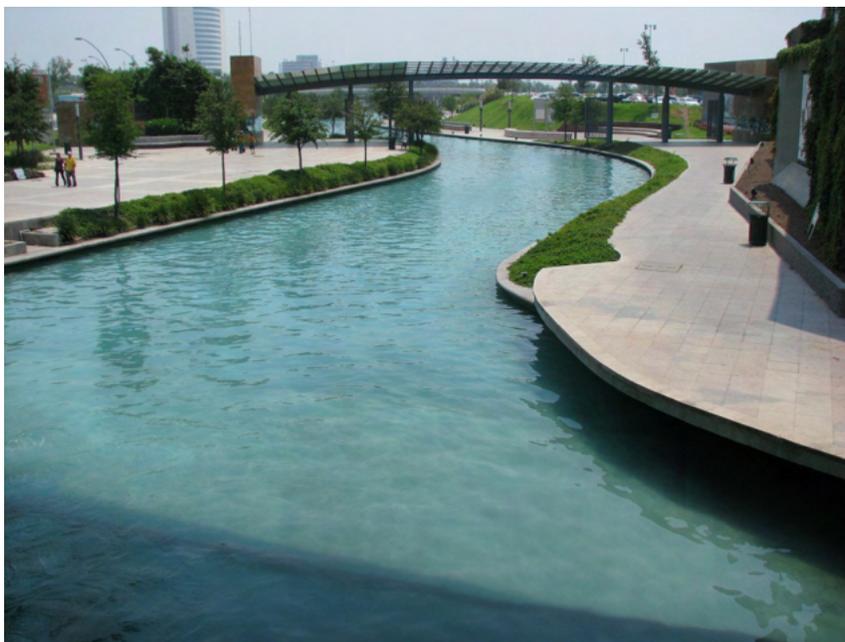
Siguieron las ampliaciones de CINTERMEX dentro del Parque Fundidora con la apertura de la Arena Monterrey en noviembre de 2003, con capacidad para 17,500 personas.

Estaba casi completado el Parque en su nueva imagen y el proyecto de unir mediante el Paseo de Santa Lucía a la Plaza 400 Años más el Museo de Historia Mexicana con el Parque Fundidora se concretará cuando el gobierno del estado compra en 2005 los derechos para llevar a cabo el “Fórum Internacional de las Culturas 2007” en el Parque Fundidora. Es así como en junio de 2005 se inician los trabajos para conectar el canal del Paseo con el Parque y el gran atractivo del magno evento del Fórum sería la ampliación del canal. Para lograr un mejor propósito se hicieron análisis comparativos con los parques “Ciutat de les Artes i de les Ciencies” de Valencia y con el parque de “La Villete” de París, así como del “River Walk” de San Antonio, Texas, además de recibir la asesoría de la empresa RTKL, quien construyó el canal de la ciudad texana.

Habíamos mencionado que el canal del Paseo Santa Lucía sólo llegaba a 500 m., hasta El Ágora. Un segundo tramo se prolongaría 2 km., para llegar a lo que se le denominó como Parque Fundidora II y que consistía en las adaptaciones para el Fórum Mundial de 2007. Las obras se iniciaron en junio de 2005 con el desmonte y el derrumbe de viviendas expropiadas, se ampliaron las dimensiones de ancho del canal hasta en 15 m., en ciertas zonas y se dejó la misma profundidad. Con la supervisión de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, dependiente de la Secretaría de Obras Públicas del Estado, las obras corrieron a cargo de la empresa local DYCUSA (Desarrollo y Construcciones Urbanas, S.A.) bajo el diseño del arquitecto Enrique Abaroa, quien a su vez integró los terrenos de la antigua fábrica de fundición Industrias Peñoles, con el objetivo de desplegar áreas verdes, un estacionamiento inteligente para tres mil vehículos y que un futuro se puedan desarrollar espacios alternativos de diversa índole. El arquitecto Abaroa partió del siguiente principio para llevar a cabo esta regeneración urbana en Monterrey: “Los centros de las ciudades han envejecido y por consecuencia hay que transformarlos, cambiarlos con un proyecto y acciones que propicien una regeneración urbana, compaginando aspectos ambientales del medio, estudiando aspectos ecológicos como los artísticos, técnicos y sociales”. (Abaroa 2007: 35).

Concluido en septiembre de 2007, actualmente el canal navegable del Paseo Santa Lucía abarca en su totalidad 2.5 km. Cuenta con diecisiete placas informativas que narran episodios de la historia de la ciudad, redactadas por el cronista Israel Cavazos Garza y el historiador Ahmed Valtier, quince fuentes, diez pasos peatonales, seis esculturas monumentales y 5 murales en mosaico. Al final del canal, un lago con olas producidas por tres motores se adorna con una fuente adaptada de un antiguo crisol de la Fundidora. Críticas se suscitaron de inmediato, pero fueron más los comentarios positivos los que circularon como el que citamos a continuación:

“El segundo tramo del Paseo Santa Lucía lo conforma el expredio de Peñoles, entre la avenida Félix U. Gómez y la avenida Revolución y ahora se denomina Fundidora II. Este tramo tiene como especial atractivo ser un enorme espacio público abierto en el cual, además del canal navegable más amplio, se cuentan con espacios jardinados y paisajísticos más variados y atractivos por las perspectivas urbanas generadas hacia los antiguos altos hornos de la fundidora, hacia el cerro de la Silla y hacia el resto de las montañas que rodean a la metrópoli” (García *et al.* 2009: 60-61).



2. El canal en su segundo tramo desde la Av. Félix u Gómez.

Sin embargo, además del canal navegable, el Paseo Santa Lucía abarca desde la Plaza 400, explanada de 200 m., situada enfrente del Museo de Historia Mexicana y de su anexo el Museo del Noreste, espacio donde se colocaron dos esculturas monumentales con lo que se concretan 2.7 km de extensión.

## LOS MUSEOS

El Museo de Historia Mexicana se inició en 1992. Se aceptó el proyecto de Óscar Bulnes, con participación del arquitecto Augusto Álvarez<sup>1</sup>. El Museo de Historia Mexicana abarca 15,000 m<sup>2</sup> en tres niveles y fue levantado con estructuras de acero prefabricado, con paramentos exteriores en piedra blanca. Se conforma de un gran cubo central con la entrada remetida angularmente, a la que se accede a través de una amplia escalinata y del lado izquierdo se conecta un prisma, cuyo vértice armonizaba visualmente con el Cerro de La Silla, símbolo de la ciudad. Decimos armonizaba porque con las obras integradas posteriormente se perdió esta concepción original. Una fuente se colocó al centro de la Plaza 400 años y para acceder al museo desde la calle Dr. Coss se instaló un puente con un canal central de agua que nace desde una pequeña cascada y en la parte baja de la explanada se construyó el inicio del canal del Paseo Santa Lucía. Todo el conjunto concierta elegantemente con el paisaje urbano y natural de la ciudad, consiguiendo un efecto de modernización, apostándole a la creación de un patrimonio cultural urbano y arquitectónico contemporáneo.

El museo fue inaugurado en noviembre de 1994 y puesto en marcha en febrero de 1995 y a sus 20 años de funcionamiento se ha convertido en el primer centro cultural de la ciudad. Exhibe más de 1500 piezas en su colección permanente y ha mostrado exposiciones temporales con temas originales o de colecciones nunca antes vistas. Cuenta además con un auditorio y una biblioteca especializada en historia de México, lo que lo hace el museo más importante del norte del país y uno de los de más afluencia de visitantes a nivel nacional.

Debido a que el Museo de Historia Mexicana carecía de una sección del noreste de México, se pensó en crear un museo anexo que cubriera el tema; se inicia la construcción del Museo del Noreste (MUNE) en septiembre de 2006 con el reto de terminarlo en 10 meses, aunque las propuestas y obras de estudio del terreno habían empezado desde 2005. El Museo del Noreste con 12,000 m<sup>2</sup>, fue construido por los arquitectos Edmundo Salinas y Manuel Lasheras del grupo Neo Arquitectos. Abarca la historia regional de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y Texas, cuenta con sala de exposiciones temporales y un auditorio. Sobre el edificio, el arquitecto Salinas comentó: “La arquitectura del MUNE se inspira en la geografía de la ciudad, como si buscara su historia en ella. Se muestra de manera orgánica al inspirarse en la naturaleza para fundirse con los accidentes topográficos” (Mendoza, 2009). Esta afirmación es porque fue concebido como cuatro cubos con fachadas en piedras blancas de la región acomodadas en libre disposición para asemejarse a las montañas que rodean a la ciudad. Se conectaron ambos museos por medio de un puente cerrado y acristalado y el canal del Paseo Santa Lucía desfila por en medio de los dos, ofreciendo

---

<sup>1</sup> Augusto Álvarez es el autor de la afamada Torre Latinoamericana construida entre 1948 a 1956 en el centro de la ciudad de México, famoso rascacielos mexicano por su estructura antitemblores. Cuando el arquitecto Álvarez participó en el proyecto del Museo de Historia Mexicana ya contaba con 79 años.

una vista espectacular hacia el Parque Fundidora.

### LAS OBRAS DE ARTE DEL PASEO

Para explicar las obras de arte del Paseo, las iremos mencionando a partir de la Plaza 400 en donde se encuentran dos esculturas monumentales, para luego continuar con las otras cuatro que se ubican en las riveras del canal y cuatro murales, todos en dirección hacia el Parque Fundidora. Las obras que no llevan fecha es porque fueron colocadas en 2007 para la inauguración del Fórum.

Una de las piezas artísticas que más llama la atención del Paseo Santa Lucía es *El Caballo* del escultor colombiano Fernando Botero. El 1 de febrero de 2008 cuando fue develada se colocó en la Explanada de los Héroe, plaza que se ubica enfrente del Palacio de Gobierno de la ciudad de Monterrey. La efigie es un caballo vaciado en bronce, con 3.4 m., de largo por 1.85 m., de alto y un peso de 1.5 toneladas, que fue obsequiada a la ciudad por la Cámara de la Industria de la Construcción. La monumental escultura ecuestre se compone de un cuerpo fornido en el que resalta la musculatura. De acuerdo a la morfología de un caballo, las espaldas se amalgaman con los brazos en la parte delantera, formando un todo de tres partes, igualmente que los muslos y las piernas traseras, que de la misma manera van unidos tripartitamente, para terminar las cuatro extremidades descansando sobre los sólidos cascos del equino. El abultado pecho recibe al cuello, el cual es corto de tamaño, y la cabeza porta orejas elevadas como si parecieran astas, mientras que la crin va recortada. La cola sin movimiento armoniza en equilibrio con la testera del animal. Toda la pieza denota el estilo característico del autor, ensanchada, voluminosa, dilatada, que con la pose de retraerse levemente, le otorga un ímpetu de arrojo, especialmente en la parte delantera en donde se destaca la fuerza expresiva del animal visto desde cualquier ángulo.

La idea de inaugurarla junto con las nuevas obras del Paseo Santa Lucía y la apertura del Fórum Universal de las Culturas el 15 de septiembre de 2007 no fue posible, pues *El Caballo* proveniente desde La Spezia, Italia, llegó al puerto de Veracruz y luego por tierra arribó a su destino final en Monterrey. En la develación de la pieza, Fernando Botero quien estuvo presente declaró: “Me siento muy complacido de ver mi escultura monumental en bronce *El Caballo* finalmente en casa...Es bueno que esta pieza quede aquí para siempre adornando esta hermosa ciudad de Monterrey” (El Universal, 2008). A partir de enero de 2011, *El Caballo* fue trasladado a la Plaza 400 Años, punto donde se inicia el recorrido del Paseo Santa Lucia.



3 *El Caballo* de Fernando Botero en la Plaza 400 Años.

La otra obra colocada en la Plaza 400 Años al inicio del canal es *La Lagartera*, escultura monumental del oaxaqueño Francisco Toledo (1940), pieza que mide 24.5m., de largo, 10.5 m., de ancho, 3.3 m., de alto y 20 toneladas de peso, realizada sobre 8 tubos de concreto con 14 pulgadas de espesor por donde corre el agua, cemento plástico, resinas, barro y cobre. Desde su planteamiento en enero de 2007, hasta su inauguración el 6 de agosto de 2008, pasaron veintiún meses.

Con las gestiones y apoyo del empresario y político Mauricio Fernández, la pieza fue pagada por el gobierno del estado, tuvo la supervisión directa del artista quien hizo nueve visitas a la ciudad y como encargado de la obra estuvo el escultor Javier Zarazúa Bustos. Es una base rectangular cuya textura es como la piel de un lagarto, en donde deambulan a su vez lagartos, ranas, sapos, tortugas, jaibas, cangrejos y peces, seres del mundo acuático de las obras de Toledo, por lo que la crítica e historiadora del arte Teresa del Conde apunta que: “Macrocosmos y microcosmos se interpolan en la obra toledesca y *La Lagartera* constituye magnífico ejemplo tanto por su condición plástica como por su carácter simbólico. Utilizando una afortunada expresión de Francesco Pellizzi, sería posible afirmar que es una *epifanía cultural*”. (Del Conde, 2008: 19).

A la mitad del canal, en el cruce de la avenida Félix U. Gómez están colocados cuatro murales en mosaico de diversos tamaños que son de la autoría de Gerardo Cantú, artista coahuilense radicado en Monterrey. Llevan por nombre *De dónde venimos*, *Qué somos* y *A dónde vamos*, que es un sólo mural, (3.25 m., por 12.25 m.), *Beso robado en*

*Primavera, Carrera de obstáculos, El Caballito* (3.25 m., por 4.90 m., c/u). Utilizando una técnica mixta de losetas de mármol de la región, mosaico italiano y vidrio pigmentado, representan la vida cotidiana de la ciudad, desde lo popular con sus ferias y fiestas, hasta una alegoría de la primavera, donde las figuraciones de los personajes son alargadas y poco figurativas, ambientadas en el Monterrey de los primeros años del siglo XX, en donde se busca que el espectador pueda percibir un mensaje de armonía y aprecie su vida misma, tal como fue la intención del artista.

Enfrente de estos murales se ubica la escultura *Beatriz del Carmen y José Luis Cuevas*, del artista José Luis Cuevas, efígie colocada en septiembre de 2009, vaciada en bronce, de 6 m., de altura y con peso de 6 toneladas. Con figuras semiabstractas los cuerpos se funden a partir de las piernas, para luego mostrar el torso y cada cabeza mirando hacia puntos expuestos. Es el símbolo de la unión de una pareja representada por el artista y su esposa, que avistan cada uno diversas partes del esplendoroso canal del Paseo Santa Lucía.

Más adelante, hacia el Parque Fundidora, se encuentra la escultura *En la Espiral*, composición escultórica de la artista chihuahuense Águeda Lozano, pero que realizó sus estudios de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Nuevo León, en Monterrey. La obra se compone de tres partes, en las que una es un anillo enterrado y las otras dos son partes circulares. En acero inoxidable color gris, con una altura de 18 m., para la autora la idea de transmitir una espiral es una denotación de la migración, tema de una de las exposiciones del Fórum “América Migración”. La gente puede pasar por en medio de la escultura, haciendo de esto una experiencia lúdica en alusión a los migrantes. El conjunto se integra con el paisaje urbano y natural que rodea a la ciudad a través de montañas y con el efecto de lo concéntrico la escultura enfoca la visión del espectador hacia el Parque Fundidora y al Cerro de La Silla en dirección al oriente, o bien hacia el centro de la ciudad en dirección al sur.



4. El canal en su última parte con vista hacia el centro de la ciudad y con la escultura *En la Espiral* de Águeda Lozano.

Continuando hacia el Parque Fundidora, más adelante se encuentra *Inukshuk*, la cual es una escultura obsequiada por el gobierno de Canadá a Nuevo León. Es obra del artista autodidacta canadiense Bill Nasogaluak oriundo de la etnia inuit. Fue trabajada con rocas traídas desde el Círculo Ártico de Canadá y de Toronto, además de piedras de las canteras de Monterrey. De tamaño natural, representa la abstracción de un hombre con los brazos abiertos, que simboliza la fraternidad, resaltando los principios de seguridad, esperanza y amistad, con los cuales el gobierno de Canadá dejó el mensaje de la relación bilateral con Nuevo León.

La última de las esculturas del Paseo Santa Lucía es *La Serpiente del Eco* <sup>12</sup>, la cual tiene su origen en 1952, cuando su autor, el artista de origen alemán Mathias Goeritz, la elaboró para el Museo Experimental El Eco de la ciudad de México. El gobierno de Nuevo León compró los derechos del diseño y lo llevó a cabo para que se integrara al Paseo Santa Lucía. De acero pintado de negro, mide 15 m., de alto y 60 de largo. Su dinamismo geométrico de la línea zigzagueante que lo conforma, alude a la serpiente prehispánica, símbolo también de la nacionalidad por formar parte del escudo central de la bandera mexicana. Como si fuera una “M” retorcida, se concatena con el Cerro de La Silla en lo que respecta al contorno. Para la investigadora Lily Kassner, con esta obra “Goeritz se adelantó por una década al *minimal art* de los años sesenta”, (Kassner, 1997: 322) por lo

<sup>12</sup> La pieza original que lleva por nombre “La Serpiente del Eco” se encuentra en la entrada del Museo Nacional de Arte Moderno en la ciudad de México.

tanto, Monterrey posee una pieza cuyo diseño en su momento de creación fue sumamente innovador y al mismo tiempo homenajea a un artista que vino a México a transformar la creatividad escultórica, al introducir las más modernas tendencias de esos años.



5. *La Serpiente del Eco I* de Matías Goeritz con el Cerro de la Silla al fondo.

## CONCLUSIÓN

Trabajo de rescate urbano, de integración al entorno, de paisajismo con la creación de áreas verdes, de rescate y acondicionamiento para nuevos usos de espacios en desuso. Todo esto es lo que se ha logrado con el Paseo Santa Lucía, ya que entre otras obras que se han llevado a cabo en la ciudad de Monterrey, se le ha apostado a la creación y conservación de un patrimonio cultural arquitectónico, artístico y de arqueología industrial en la capital industrial de México.

Sin embargo, por una parte, como dice José Manuel Prieto: “Tan legítimo es pregonar con fruición la espectacularidad-grandiosidad del Paseo Santa Lucía y su innegable éxito social o popular, como señalar críticamente los riesgos que conlleva someter la política urbanística a las exigencias del espectáculo” (Prieto 2013: 162). Pero por otra, con este nuevo espacio urbano con dos museos y con la instalación de un arte público a través de esculturas monumentales y murales de renombrados artistas locales, nacionales e internacionales, se busca enaltecer la imagen de la ciudad, porque al concluirse, entre otras cosas, el canal del Paseo Santa Lucía para el Fórum Universal de las Culturas en 2007, el arquitecto Oscar Eduardo Martínez apuntó: “La herencia patrimonial del área metropolitana se ha enriquecido con estos proyectos” (Martínez 2008: 328).

## REFERENCIAS

ABAROA, Enrique. Nueva Imagen y expresión urbana para la ciudad. **Rizoma (Revista de Cultura Urbana)**, Monterrey, N.L., p. 35-37, jul./sep. 2007.

DEL CONDE, Teresa. La Lagartera. Elucubraciones históricas. *En*: VV.AA., **Francisco Toledo. La Lagartera**, Monterrey, N.L.: Universidad Autónoma de Nuevo León, Fondo Editorial de Nuevo León. 2008, p. 18-23.

FIDEICOMISO Parque Fundidora. **Parque Fundidora Monterrey**. Monterrey, N.L.: Fideicomiso Parque Fundidora, 2003.

GARCÍA, Roberto; Vásquez, Belem I.; Arzaluz, María del Socorro; García, Alejandro. **Monterrey Origen y Destino VI. Monterrey en la globalización: su despegue hacia la ciudad del conocimiento en los albores del siglo XXI (1980-2005)**. Monterrey, N.L.: Municipio de Monterrey, 2009.

INAUGURAN obra de Botero en Monterrey. **El Universal**, México, D.F., viernes 1 de febrero de 2008. Disponible en: [www.eluniversal.com.mx/notas/478925.html](http://www.eluniversal.com.mx/notas/478925.html). Acceso en: 20 feb. 2011.

KASSNER, Lily. **Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX**. México: CONACULTA, 1997.

MARTÍNEZ, Óscar Eduardo. El principio del futuro. *En*: Israel Cavazos Garza. **La Enciclopedia de Monterrey. Tomo II La Capital Industrial de México**. 2. ed. Monterrey, N.L.: Milenio Diario de Monterrey, Multimedia, 2008. p. 311-329.

MENDOZA, Gregorio B. Un museo regional para el mundo. *En*: **Construcción y Tecnología**, Monterrey, N.L., abr. 2009. Disponible en: [www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm](http://www.imcyc.com/ct2009/abr09/arquitectura.htm). Acceso en: 13 mar. 2014.

NOELLE, Louise. **Arquitectos contemporáneos de México**. México, Trillas, 1993.

PRIETO, José Manuel. La Dimensión Espectacular de la Calle en la Ciudad Posmoderna: El Paseo Santa Lucía (Monterrey, N.L.). Universidad Nacional de Rosario, **Anuario De La Escuela de Historia** 25, 2013, p. 143-172. Disponible en: <https://anuariodehistoria.unr.edu.ar/index.php/Anuario/article/view/81>. Acceso en: 5 jul. 2021

## LA INTERACCIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD EN LOS PROYECTOS CONCEPTUALES DE LA ARTISTA PERUANA TERESA BURGA

*Data de aceite: 21/09/2021*

**Judith Angélica Huancas Ayala**

Perú, comunicadora audiovisual. Pontificia  
Universidad Católica del Perú  
Perú

**RESUMEN:** La interacción entre el individuo y la sociedad en la obra de Teresa Burga es el objeto de estudio de este artículo. Su variada obra - pinturas y instalaciones Pop, dibujos conceptuales, objetos e instalaciones cibernéticas – aborda esta interacción, enfocando al ser humano como ser social presionado por el entorno pero con la capacidad de resistencia, reflexión y autodeterminación necesaria para enfrentar las presiones.

**PALABRAS CLAVE:** Arte no objetual, conceptualismo, experimento, tecnología.

### THE INTERACTION BETWEEN THE INDIVIDUAL AND THE SOCIAL IN THE CONCEPTUAL PROJECTS OF THE PERUVIAN ARTIST TERESA BURGA

**ABSTRACT:** The interaction between the individual and society in the work of Teresa Burga is the object of study of this article. Her varied work - Pop paintings and installations, conceptual drawings, objects and cyber installations - addresses this interaction, focusing on the human being as a social being pressed by the environment but with the capacity for resistance, reflection and self-determination necessary to face the pressures.

**KEYWORDS:** Non-object art, conceptualism, experiment, technology.

### 1 | INTRODUCCIÓN

En los años 60 surge en el Perú el grupo Arte Nuevo (Jorge E. Eielson, Mario Acha, Rafael Hastings, Emilio Hernández Saavedra, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez e Yvonne Von Mollendorf, entre otros) que opta por la estética pop, el happening y las ambientaciones, en un contexto básicamente expresionista, con búsquedas hacia lo abstracto. Sus propuestas de arte no objetual que prefiere la comunicación del acto artístico antes que la producción de obras provocaron en la época polémicas, disputas y disconformidad, contrarrestadas por los artículos publicados por el crítico Juan Acha en el principal periódico del país, El Comercio, a favor de crear nuevas formas de arte.

Teresa Burga (Iquitos, 1935) fue un miembro activo del grupo por dos años y continuó renovando su concepto y modo de enfocar el arte luego de haberse separado del grupo. Actualmente es considerada no solo una artista pionera del arte no objetual en América Latina, sino también una artista vigente y significativa, con producción reciente y una presencia impactante en eventos como la edición 56 de la Bienal de Venecia “Todos los futuros del mundo” (2015) , en la curaduría del

nigeriano Okwui Enwezor; las exposiciones en Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, en Sculpture Center de Nueva York, en Barbara Thumm de Berlín, en Migros Museum für Gegenwartskunst de Hannover ; la exposición individual “Estructuras de aire” en el MALBA de Buenos Aires, uno de los museos más importantes de América Latina, con la curaduría del peruano Miguel López y del argentino Agustín Pérez Rubio (2015), para mencionar solo algunos. En 2016, ha sido distinguida como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana.

En el catálogo de la exposición “Estructuras de aire” ( Burga. 2015) , Teresa Burga menciona la diferente percepción de su arte en el mundo ante el rechazo a su obra en Perú, desde el momento en que se alejó de las artes tradicionales, de lo que ella llamaba su “expresionismo contenido “ y de lo figurativo para emplear papeles, recortes de periódico pegados en el lienzo y armar piezas pop caladas al estilo de afiches recortados, en la época en la cual pertenecía al grupo Arte Nuevo ( 1968-1967). El viaje a Chicago en 1968 y la estancia en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago como becada de la Fundación Fullbright (obtuvo una maestría en 1970) le abrió nuevos campos de experimentación tanto en el arte conceptual como en el arte no objetual. De vuelta al Perú en 1971 desarrolló proyectos como “Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72 “(1972), en el cual presenta un análisis médico de sí misma: el proyecto multimedia “4 mensajes” (1974) , jugando con el lenguaje y sus significados en referencia a la expropiación de los canales luego del golpe militar del general Velasco; el proyecto de arte sociológico “Perfil de la mujer peruana” , en colaboración con Marie-France Cathelat (1981), sobre la participación de la mujer de clase media en la vida sociopolítica y cultural del Perú. Paulatinamente, la artista desarrolló el concepto de no-obra, dejando atrás el propósito de producir obra a favor de investigar fenómenos sociales y culturales, comenzando por los efectos del entorno en su propia persona.

## 2 | ARTE E INVESTIGACIÓN

La mirada investigadora es fundamental, comenzando por el estatus del arte y lo que el arte propone al observador. Es el primero objeto de investigación, cuyo tratamiento es constante en todos los proyectos de Teresa Burga. Su enfoque amplía el territorio de la recepción desde el punto de vista actancial, referencial y modal, otorgándose un interés promordial a la intención creativa y a la presentación del proceso de generación de sentido y mensaje en el cual el observador está integrado de manera activa y funcional. El objeto artístico se diluye en una primera instancia y se impone la exposición de sus bases conceptuales, presentadas en esquemas y estructuras, planos e instrucciones, imágenes en serie, dibujos donde se miden tiempos y dimensiones, informes, etc. Entre 1969 y 1971 produce, por ejemplo, unos diez trabajos experimentales, de los cuales algunos solo se dan a conocer en textos tipeados en papel A4, mientras que otros incluyen planos arquitectónicos o de ingeniería, que combinan diseños lineales con diagramas de árbol, en

papel cuadriculado. Luego, el proyecto “Autorretrato” (1972) y el proyecto “4 mensajes” (1974) introducen la idea de materialización: son instalaciones de grandes dimensiones que incluyen textos, documentos, fotografías, diapositivas, películas, esculturas lumínicas y de sonido. Materializar información abstracta de maneta numérica o lingüística, con objetos y medios tecnológicos, es prueba que los proyectos no se reducen al conceptualismo como vocación reformuladora del arte, privilegiando las modalidades de presentación, con descripciones gráficas e instrucciones verbales en vez de las modalidades de expresión: son proyectos que pretenden construir una experiencia, ubicando su territorio de convergencia y coherencia en la mente del observador, en tanto que discurso orientado y estructurado por las matrices infográficas que interpretan una realidad intencionalmente enfocada por los problemas que experimenta y cuyas consecuencias las analiza desde su propia percepción, con la finalidad de compartílos y fomentar un diálogo entre la obra y el observador. Por ende, la realidad inmediata es su segundo gran objeto de investigación. Finalmente, un tercer objeto de investigación sería el carácter interdisciplinario del arte, particularmente la relación con los medios, las ciencias sociales, la medicina, la tecnología, etc. Arte y tecnología fusionan en un planteamiento arquitectónico del display informativo (Burga estudió inicialmente arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, antes de estudiar Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la que se graduó en 1965). La tecnología electrónica le proporcionó recursos de conceptualización para desmaterializar la obra de arte, a la vez que fortaleció el vínculo con el observador, cuya participación resulta esencial en la configuración del sentido y del mensaje de los proyectos. En el marco de la exploración interdisciplinaria, Teresa Burga aborda también el azar desde el encuentro no programado con signos y métodos.

Enfocando la progresión cronológica de su obra queda evidente que la mirada crítica social con la cual construye sus obras pop (pinturas, collages y objetos escultóricos peoducidos entre 1965 y 1968) se desarrolla – después de las estancias en Chicago (1969) y Hamburgo (1971) – en una investigación documental que explora no solo las relaciones del individuo con la sociedad sino también las maneras experimentales en las cuales al arte puede expresarlas, haciendo del observador un actante físico y conceptual de los proyectos. Es relevante también que varios de los proyectos tuvieron más de una presentación. Por ejemplo “Estructuras del Aire” y “Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse” se presentaron primero en 1970, luego fueron rediseñados y expuestos en 1978; luego formaron parte de diferentes exposiciones retrospectivas, siempre con modificaciones, destacándose de este modo el carácter dinámico y vital de los proyectos que se alimentan de sus nuevos entornos.

### 3 | EL GÉNERO COMO OBJETO DE ESTUDIO

Teresa Burga es autora de proyectos de arte que dialogan con las realidades

sociales de su tiempo, con referencias a la condición de la mujer, las imágenes de la cultura popular, la disparidad social y cultural que afecta los grupos étnicos peruanos (abordada por ejemplo en los dibujos del mercado de los años 2016-2017 y los dibujos de atuendos tradicionales peruanos de 2017).

Dentro de la compleja problemática sociocultural peruana que Teresa Burga enfoca, está el tema del género, presente en sus dos etapas, pop y conceptual. La mujer aparece en el universo pop generado por la artista como una presencia construida en medio de las estructuras sociales patriarcales, con aparentes ventajas (capacidad seductora, en primer lugar) que remiten más bien a los límites de su empoderamiento dentro del sistema y a la falta, y por lo consiguiente, la necesidad de auto-determinación en un mundo donde el poder es masculino y la mujer es reducida a sus funciones domésticas, particularmente a la de satisfacer al hombre (figura 1).



Figura 1. Teresa Burga. Sin título.

El quehacer masculino dominante es reforzado por el poder de los medios, por las imágenes que promueven una percepción manipulada y reductora de la mujer. Entre 1974 y 1978, Teresa Burga dibujó copias de portadas de revistas y recortes de periódicos que mostraban a la mujer en la sociedad: el recurso de la reproducción manual de imágenes de medios pone de manifiesto esta realidad y es un recurso que vuelve a usar para reproducir una serie de extractos de periódicos (2012 - 2014).

Incluso los proyectos interdisciplinarios, por su estructura y recursos, aluden al posible y necesario empoderamiento de la mujer – artista, desafiando lo establecido, en cuanto al uso de lenguajes experimentales por parte de artistas hombres, no mujeres. Es

una manera más de resistir y atacar la hegemonía masculina.

Hay dos proyectos relevantes para el análisis de la condición de la mujer.

El primero es “Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72”: es una instalación conceptual que exhibe un conjunto de documentos cuya presencia actante va en contra del concepto tradicional de autoría y , respectivamente, de la subjetividad del artista, mostrando la incorporación de la información en la esfera del arte. Al mismo tiempo, enfoca los sistemas estandarizados, regulados y burocráticos, propios de un sistema que oprime y controla, desde la perspectiva de la mujer. Teresa Burga documenta su propio cuerpo, a partir de un examen fisiológico detallado, y muestra su transformación en una compilación de datos analíticos, expuestos a través de información gráfica y numérica. Es una instalación compuesta por dibujos, fotografías, registros médicos y grabaciones sonoras y visuales (como el sonido de su corazón) capturadas en el transcurso de un solo día, el 9 de junio de 1972 ( figuras 2, 3, 4) . La instalación tiene tres secciones: “Informe Rostro” (Informe facial), “Informe Corazón” (Informe cardíaco) e “Informe Sangre” (Informe de sangre). Los informes participan en una narrativa; la narratividad, como propiedad del sistema generador de sentido es un modo de poner en movimiento la significación ( Fabbri, 2000). La tecnología interviene también; la frecuencia cardíaca de la artista, además de la reproducción del sonido, se visualiza con una luz roja parpadeante en un haz horizontal. El mismo rostro es presentado como un mapa topográfico. El arte, la ciencia y la tecnología colaboran en la construcción de un mensaje que toma como base el cuerpo femenino para advertir sobre la estandarización y control de la gente por parte del sistema.



Figura 2. Teresa Burga. “Autorretrato”.



Figura 3. Teresa Burga. "Autorretrato".

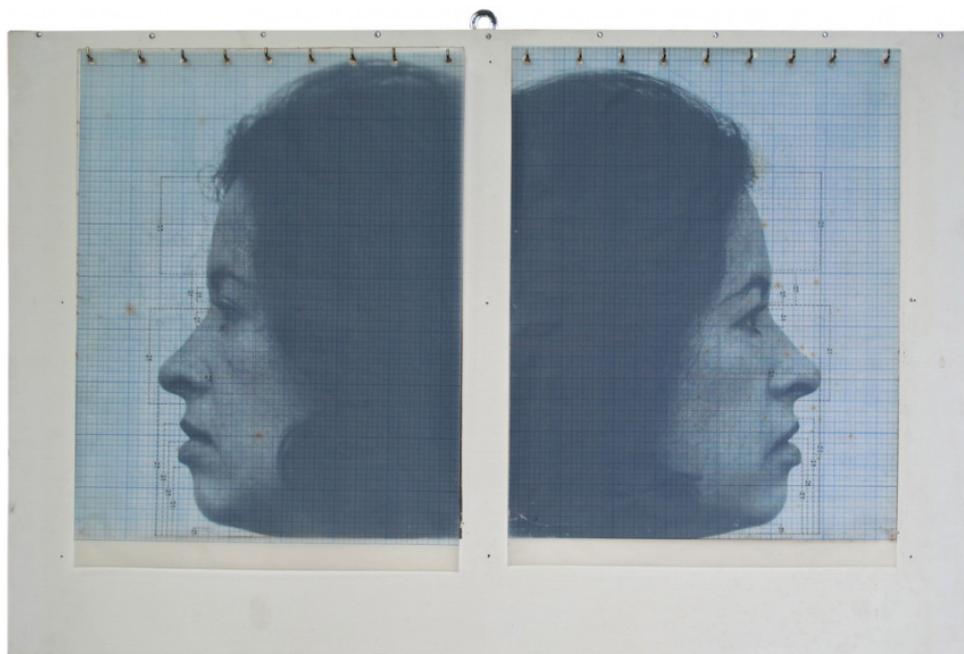


Figura 4. Teresa Burga. "Autorretrato".

El segundo proyecto es "Perfil de la mujer peruana", producto de una investigación multidisciplinaria de índole sociológica de Teresa Burga y la psicóloga Marie France Cathelat (1980 – 1981) en la cual retoma lo que Teresa Burga llamaba el desarrollo formal, a través de esquemas, planos, instalaciones, etc., para armar una presentación de datos recolectados de más de cien mujeres anónimas de la clase media peruana (entre los 25 y 29 años), en torno a su rol y oportunidades de participación en la vida social y política

del país. Se trataba de poner a la vista el tratamiento desigual que la sociedad asignaba a las mujeres; se hizo a través de encuestas, diagramas, informes y cuadros sinópticos, que organizaban datos referentes a estados afectivos, psicológicos, sexuales, sociales, educativos, culturales, lingüísticos, religiosos, profesionales, económicos, políticos y jurídicos. La muestra incluía la producción escultórica de una esquematización de los órganos reproductores femeninos.

Este proyecto fue presentado por primera vez en 1981 durante el Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; luego fue expuesto en la galería del Banco Continental entre 1980 y 1981. La investigación completa se publicó como libro: Marie-France Cathelat; Teresa Burga (1981). Perfil de la mujer peruana, 1980-1981. Investigaciones Sociales Artísticas. En 2017 se realizó en la galería 80M2 Livia Benavides, de Lima, una nueva edición: "Perfil de la mujer peruana Propuesta II". En esta oportunidad se definieron 12 perfiles: el perfil fisiológico, el perfil psicológico, el perfil afectivo, el perfil social, el perfil educativo, el perfil cultural, el perfil religioso, el perfil profesional, el perfil laboral, el perfil económico, el perfil jurídico legal, el perfil político. Cada perfil materializó una estructura de datos, con algunas modificaciones en la recodificación de los datos estadísticos con respecto a la primera edición. Por ejemplo, la artista usó siete urnas con papeletas de colores —en referencia al voto y al "color" político— para el "Perfil político"; dos recipientes de vidrio en una vitrina, con agua (bendita) y con sal, para el "Perfil religioso"; un rompecabezas pop con forma de cerebro para el "Perfil educativo", apelando a lo lúdico, lo iconográfico y lo matemático de la educación. En el "Perfil psicológico" hay posibles diagramas de barras hechas de mayólicas, implicando signos de la sociedad de consumo y de la competencia, traducidos en imágenes simbólicas de juego de mesa y muestrario de colores. En el "Perfil antropométrico y fisiológico", hay un maniquí en una urna de vidrio sobre la cual se trazan la silueta y medidas (estándar) de la mujer ( figura 5).

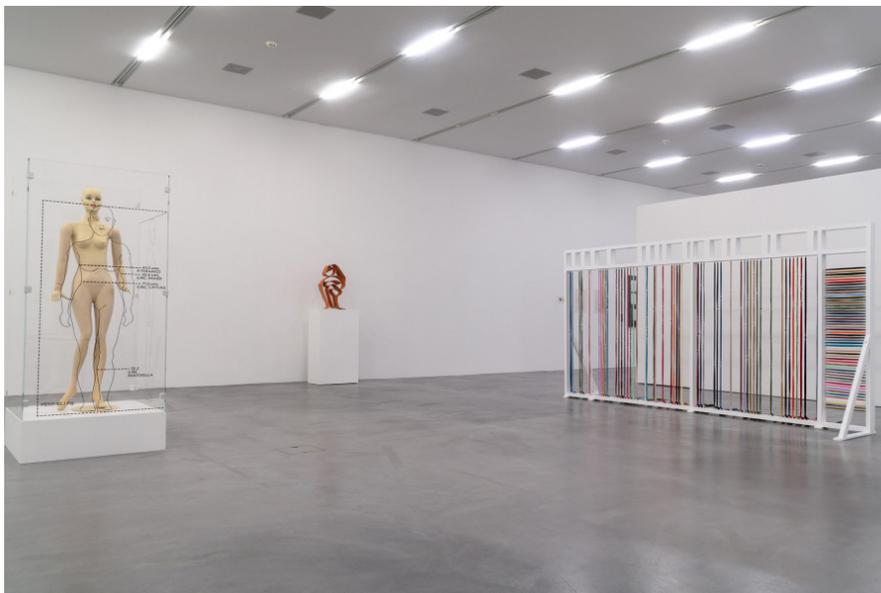


Figura 5. Teresa Burga. Perfil de la mujer peruana Propuesta II.

#### 4 I LA PARTICIPACIÓN DEL OBSERVADOR

La relación de la obra con el observador incluye rasgos lúdicos y críticos, pero al mismo tiempo incluye el factor azar: el observador participa al tomar una postura ante los proyectos y las denuncias o desafíos que significan, pero no se trata de una construcción argumentada con una finalidad conductivista. El observador tiene de su lado su propia postura y reflexión ante los problemas abordados, sea que se trata del estatus del arte o de las realidades expuestas.

Observemos como se construye la matriz de la relación de la obra con el observador en dos instalaciones de los 70, época en la cual Teresa Burga desarrolló un enfoque lúdico-irónico sobre el tema de la desmaterialización de la obra, a la cual pretendía reemplazar por una experiencia generadora de ideas. Una es “Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse”, que comenzó con una pieza mecanografiada, fechada el 10 de abril de 1970 ( la obra volvió a presentarse en MALBA , en 2006). El “ objeto de arte” ofrecido y luego suprimido ante la mirada del observador es una escultura lumínica al final de un espacio por recorrer, que va apagándose a medida que el visitante intenta aproximarse. La iluminación cambia en función del desplazamiento del observador. Hay focos de colores que se encienden y apagan de manera aleatoria. Hay también una descripción de la estructura y el funcionamiento de la obra. El observador ingresa y avanza hacia un panel cuadrulado de luces parpadeantes y a medida de su avance, la iluminación de la habitación y los focos de colores van apagándose. A medida que el observador se acerca, la obra desaparece y el observador queda en la oscuridad. Es una experiencia háptica

latente en un ambiente interactivo con un objeto elusivo, que termina disolviéndose ante la mirada del observador, que parte de la suposición que el observador desea acercarse a la obra. Se fracturan relaciones supuestas entre el objeto de arte y el observador, que implica la visibilidad objetual de la obra, su permanencia y su posibilidad de ser conocida. Recordemos lo indicado por Paul Virilio en su libro “La estética de la desaparición”: la ausencia es la disolución del espacio-tiempo (Virilio, 1998), con lo cual podemos decir que no solo desaparece el objeto artístico sino también el espacio conceptual que lo ubica en el centro de la experiencia artística.

Otro proyecto que ilustra este tratamiento del observador es “Estructuras de aire”(pieza adquirida en 2014 por el Comité de Adquisiciones de MALBA) cuyo dibujo y propuesta mecanografiada tienen la fecha de 27 de marzo de 1970. Fue pensado como una instalación o un ambiente interactivo: una habitación oscura con estructuras invisibles generadas por corrientes de aire dirigidas, que salen de aperturas en las paredes. Son esculturas de aire que el observador puede percibir en su cuerpo, al transitar por el espacio, pero que cambian al mismo tiempo, debido al desplazamiento del observador. No hay experiencia visual pero sí hay información: el diagrama de las estructuras se ubica a la entrada de la instalación, sugiriendo una totalidad como marco de la experiencia de interacción. El observador asume una función integradora y crítica, dedicada a hallar sentido a las formas de hallar sentido al mundo, según lo indica Umberto Eco al enfocar la construcción crítica como un metadiscurso (Eco, 2013). La lectura es siempre una construcción, y una lectura vivencial, experimentada como momento vivido, como experiencia, implica, según lo explica T. Todorov en “Los géneros del discurso”, toda una diversidad histórica y social, colectiva e individual; implica al observador – actor como personaje, rol en el cual tendría que integrarse e interpretar a su manera (Todorov, 2014).

## 5 | CONCLUSIONES

El análisis de los proyectos artísticos de Teresa Burga ha puesto de relieve nuevas interacciones que el arte establece con su entorno y el público observador, a nivel conceptual y a nivel de replanteamiento de ideas y puntos de vista. Es significativo el rol de la interdisciplinariedad y la exposición de los datos de las investigaciones como parte esencial del proyecto artístico, concebido con intervención cultural, tomando en cuenta los aspectos críticos del contexto de la producción y del funcionamiento de la obra.

## REFERENCIAS

Burga, T. (2015). Estructuras de aire (Catálogo). Buenos Aires: MALBA.

Eco, U. (2013). Interpretación y sobreinterpretación. Madrid: AKAL.

Fabbri, P. ( 2000). El giro semiótico. Barcelona: GEDISA Editorial.

Todorov, T.( 2014). Los géneros del discurso. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Virilio, P. ( 1998). Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama.

## TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL

Data de aceite: 21/09/2021

**Marina Soler Jorge**

Universidade Federal de São Paulo,  
Departamento de História da Arte  
Guarulhos, SP  
<http://lattes.cnpq.br/5763073820553220>

**RESUMO:** Este artigo procura analisar dois filmes uruguaios, *La Vida Útil* (Federico Veiroj, 2010) e *25 Watts* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2001), a partir da construção da imagem da cidade e do trabalho. Trata-se de filmes que compartilham algumas semelhanças estéticas, como a fotografia em preto e branco, bem como a narrativa leve e contemporânea, mas cujos personagens dão sentido a suas existências de forma bastante diferente. Tentaremos mostrar que as diferenças entre os personagens e ao mesmo tempo nossa empatia por ambos estão relacionadas às ambiguidades que vivemos em nossa sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema Uruguaio; cidade; trabalho; errância.

### WORK AND WANDERING IN THE CONTEMPORARY CITY: 25 WATTS AND LA VIDA ÚTIL

**ABSTRACT:** This article intends to analyze two Uruguayan films, *La Vida Útil* (Federico Veiroj, 2010) and *25 Watts* (Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll, 2001), through the construction of the image of the city and work. These are films that share some aesthetic similarities, such as

black and white photography, as well as light and contemporary narrative, but whose characters give meaning to their existences quite differently. We will try to show that the differences between the characters and at the same time our empathy for both are related to ambiguities that we live in our society.

**KEYWORDS:** Uruguayan Cinema; city; work; wandering.

### 1 | INTRODUÇÃO

Uma parte importante do cinema latino-americano contemporâneo tem desafiado as classificações estilísticas atuais ao criar obras que, ainda que dialoguem com o cinema internacional, apresentam algumas características específicas, que não se encaixam nas análises fundadas nas convenções de gênero, nas teorias fílmicas estruturalistas, e nas fórmulas narrativas mais recorrentes (que parecem ter encontrado nas ficções seriadas contemporâneas seu lugar mais florescente). Em sua maioria, não se trata de filmes que desafiem o ato de contar histórias, implodindo a narrativa como ocorria em parte dos Cinema Novos latino-americanos entre 1960 e 1970. São obras que mantêm a narrativa em um lugar discreto, conferindo protagonismo às visualidades, sobretudo aquelas relacionadas ao ato de estar no mundo. Desta forma, os personagens, de maneira muito pouco verborrágica, nos convidam a compartilhar uma

presença no espaço, seja ela urbana ou rural, sobretudo por meio de gestos indecisos, deslocamentos imprecisos, tentativas e erros em trajetórias muito pouco orientadas (*goal oriented*), para usar a terminologia clássica de David Bordwell (1986).

Nestes filmes, o diagnóstico totalizador sobre a nação estará ausente, ainda que se trate de obras profundamente locais, pois as questões suscitadas pela atividade dos personagens são inseparáveis de um meio específico, qualificado, bastante característico de um determinado espaço. Ao mesmo tempo, são filmes que dialogam com o cinema contemporâneo mundial em suas narrativas “frouxas”, na ênfase nos lugares, nos não-ditos e no aspecto muito pouco heroico-trágico, no sentido clássico, atribuído aos personagens. São filmes, portanto, que podem ser entendidos a partir da ideia do *glocal*, pois universais em sua capacidade comunicativa, mas que mantêm a marca da localidade, mais do que da nacionalidade. Pode-se sugerir, aliás, que o elemento comunicativo universal destes filmes está profundamente relacionado a seu aspecto local, pois a identificação/empatia dos espectadores com os personagens é construída em grande medida a partir da identificação/presença dos personagens com o seu mundo. Em outras palavras, a ligação que todos nós espectadores sentimos com nosso espaço – entendido não apenas como físico, mas cultural, simbólico e afetivo – está tematizada no sentimento de localidade destes personagens. Ao identificarem-se com seu lugar, eles também falam sobre nosso pertencimento ao mundo, sobre nossa relação com às cidades e com o ambiente em geral.

Nos dois filmes que analisaremos, *La Vida Útil* e *25 Watts*, a presença dos personagens no mundo pode ser entendida como atividade, ou como a recusa da atividade, no espaço, sobretudo o espaço público, construído imagetivamente a partir de sequências nas ruas e nos interiores de prédios “públicos” (a cinemateca e a universidade, por exemplo). A atuação nestes espaços passa, fundamentalmente, por relações de trabalho, seja em seu sentido positivo ou negativo, ou seja, tanto em sua aceitação como em sua recusa: por um lado, o trabalho que dá sentido à vida individual (em *La Vida Útil*), por outro lado, o trabalho alienado, do qual se procura escapar (em *25 Watts*). Há, assim, uma interessante relação entre o espaço – a rua, o ambiente urbano, os interiores de prédios públicos – e a atuação dos personagens, que fabricam suas condições de existência seja identificando-se ao trabalho seja recusando-o.

A ambiguidade em relação ao trabalho não é um tema novo nas ciências humanas e na filosofia. Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, analisa longamente o sentido do trabalho na antiguidade e na era moderna, discorrendo não apenas sobre suas transformações, mas também sobre o impacto destas na nossa concepção de pertencer à sociedade política e de estar entre os homens. O trabalho, para a autora, bem como as condições de sua realização e o produto (material ou intelectual) que se origina dele, é importante pois é parte fundamental das condições humanas básicas de existência na Terra e de sua transformação. Na antiguidade, o desprezo pelo trabalho relacionava-se a uma valorização da vida livre das necessidades, do esforço do corpo, e voltada apenas à

atividade política e ao engrandecimento da *pólis* (ARENDR, 2016, p. 99). Segundo a autora, a escravidão não tinha como finalidade principal a obtenção de mão de obra barata, “mas sim a tentativa de excluir o trabalho das condições de vida do homem” (2016, p. 103). Aristóteles “negava não a capacidade dos escravos para serem humanos, mas somente o emprego da palavra ‘homens’ para designar membros da espécie humana enquanto estivessem totalmente sujeitos à necessidade” (2016, p. 104). Na era moderna, no entanto, ocorre uma mudança na valoração do trabalho, e este passa a ser glorificado “como fonte de todos os valores” (2016, p. 104):

O motivo da promoção do trabalho na era moderna foi sua ‘produtividade’; e a noção aparentemente blasfema de Marx de que o trabalho (e não Deus) criou o homem, ou de que o trabalho (e não a razão) distingue o homem dos outros animais, era apenas a formulação mais radical e consistente de algo com que toda a era moderna concordava (ARENDR, 2016, p. 105).

Os filmes que vamos analisar relacionam muito fortemente, como sugerimos acima, o trabalho e o espaço urbano. As visualidades a partir da qual são construídos seus personagens estão muito imediatamente relacionadas ao ato de forjar uma existência plena de sentido, *no* ou *contra* o trabalho, na sociedade urbana contemporânea.

Em *La Vida Útil*, filme dirigido pelo uruguaio Federico Veiroj e lançado em 2010, Jorge (Jorge Jellinek) é um funcionário da cinemateca do Uruguai que tenta salvar a instituição da crise financeira em um contexto no qual o cineclubismo, a valorização do cinema de arte e o tema da formação de público já não atraem os espectadores. Ao mesmo tempo, Jorge procura despertar o interesse romântico de uma professora da faculdade de Direito, Paola, frequentadora eventual da cinemateca. Letreiros iniciais do filme indicam não haver relação entre a cinemateca mostrada no filme e a verdadeira cinemateca de Montevideo, de modo a evitar a associação entre a situação da instituição do filme e aquela real. Por volta de aproximadamente 35 minutos de filme (o tempo total da obra é de apenas 63 minutos), Jorge encontra-se com um dos financiadores da cinemateca, que explica que sua fundação não tem mais interesse em patrocinar instituições que não sejam economicamente rentáveis. A partir desse momento a cinemateca entra em decadência, até finalmente encerrar suas atividades. Jorge entra em um ônibus e precisa fazer o que não fez em nenhum momento até então no filme: encarar a cidade, viver uma vida fora das paredes da cinemateca. Até essa sequência, aos 39 minutos nenhuma cena externa havia sido mostrada, e todo o filme se passava em interiores.

Em *25 Watts*, filme dirigido pelos uruguaios Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll e lançado em 2001, os protagonistas, Leche (Daniel Hendler), Javi (Jorge Temponi) e Seba (Alfonso Tort), são jovens cujas vidas estão marcadas pela falta de perspectiva, pelo desinteresse no crescimento profissional e pela desmotivação de modo geral. Seba e Leche ainda estudam, sendo que para este só falta a aprovação em língua italiana (que consiste apenas em decorar a conjugação do verbo mais elementar da língua, o *essere*).

Javi, formado, tem um emprego como motorista de carro de som, e não está motivado nem para trabalhar nem para entrar na faculdade. Sentimentos de frustração pairam sobre os jovens, ainda que isso não pareça incomodá-los, e eles não conseguem cumprir os pequenos objetivos pessoais e profissionais aos quais se propõe durante o filme. O título do filme, *25 Watts*, faz referência ao espírito “apagado” do jovem uruguaio, e é explicitamente mencionado quando Javi encontra uma lâmpada na rua e diz que as ideias de Leche são tão fracas quanto uma lâmpada de 25 watts. O filme se passa em grande medida em cenários externos, e cria-se a sensação de uma vida de bairro, na qual os moradores se conhecem e circulam sempre nos mesmos lugares. A narrativa, que gira em torno dos mesmos personagens e dos mesmos cenários, adquire um aspecto episódico.

Os dois filmes têm fotografia em preto e branco e neles a imagem da cidade – Montevideo – é elemento importante de construção de sentido. A fotografia P&B em um filme pode ser muito elegante (elimina-se a preocupação com a criação de uma paleta de cores, por exemplo), mas também pode acionar certas emoções: os tons de cinza são os tons do urbano por excelência, pois evocam a frieza, o tédio da rotina, a ausência da natureza, a feiúra, a indiferença (HELLER, 2013).

Não se trata de explorar, nos filmes citados, os elementos de nacionalidade uruguaio a partir de sua capital, ou de insistir na imagem de uma grande metrópole e seus cidadãos solitários, como muitos filmes que enfatizam a imagem de grandes cidades latino-americanas fazem. A cidade é parte da construção visual e de sentido dos personagens, de modo a elaborar uma presença no mundo tanto em seu aspecto integrativo quanto na dificuldade de adesão a ele. A cidade é o lugar público por excelência, a *pólis*, na qual os personagens confrontam-se com decisões ou simplesmente deambulam, ou seja, agem ou *decidem* não agir (o que ainda se constitui como uma tomada de decisão). Ainda que se trate de imagens diferentes de Montevideo, uma mais central e agitada e outra mais calma e periférica, a experiência urbana é tematizada de modo a exacerbar o deslocamento dos personagens, seja este entendido como um vazio existencial ou simplesmente como apatia em relação as demandas contemporâneas. Há uma errância associada aos personagens, que se deslocam sem muito sentido pelas ruas mas que, eventualmente, acabam por vivenciar seus ambientes e tomar posse da cidade, forjando uma práxis urbana, para falar com Henry Lefebvre (2006), que se contrapõe à racionalidade industrial.

Por isso, ainda que seus personagens sejam “apagados” ou deslocados, experimentando frustrações pessoais e profissionais, *La Vida Útil* e *25 Watts* são filmes de uma leveza extraordinária, que em grande medida valorizam a “desutilidade” da vida e o “vagar” como formas de apropriação do espaço.

Em ambos os filmes, os personagens são pessoas comuns, cujas vidas são construídas sem nenhuma extraordinariedade. Não há nada de especial nas trajetórias de Jorge, Leche, Seba e Javi. Ao contrário, são personagens que nos causam empatia pelo aspecto banal, que nos parece, por um lado, divertido, e por outro, comovente. Esta

banalidade confere a eles um sentido de universalidade, pois podem expressar angústias, situações, trajetórias e (in)decisões que acometem qualquer indivíduo. O fazer do homem ordinário, que Michel de Certeau analisa em *A Invenção do Cotidiano* e que, como mostra este autor, influenciou diversos intelectuais, ao mesmo tempo em que ensinou o desprezo de outros, “fornece ao discurso o meio de generalizar um saber particular e garantir por toda a história a sua validade” (1994, p.62). O ordinário identifica-se ao geral, conferindo aos personagens um enorme potencial comunicativo em relação aos espectadores.

Essa universalidade do homem comum e seu cotidiano podem dar aos filmes um aspecto “transnacional”, “glocal”, como já mencionamos, relacionado ao um cinema “de arte” que se opõe à narrativa redundante e orientada do cinema hollywoodiano. Talvez por isso, ou seja, pela ênfase na ordinariedade de seus personagens e pela sua apropriação discreta do ambiente urbano – não são como James Bond ou Ethan Hunt, que necessariamente alteram o espaço por onde passam, desorganizando o Dia dos Mortos mexicano ou destruindo o Kremlin –, filmes como *25 Watts* e *La Vida Útil* podem ser tidos como esteticamente alinhados a uma tendência contemporânea do cinema mundial. No artigo “Uruguay Disappears: small cinemas, Control Z films, and the aesthetics and politics of auto-erasure”, os autores Martin-Jones e Montañez (2013) fazem uma crítica a praticamente todo o cinema uruguaio contemporâneo, acusando seus filmes de “apagar” traços de nacionalidade.

Segundo os autores, pelo fato da população uruguaia ser muito pequena, o cinema deste país não pode contar com o mercado interno para sobreviver, tendo de se adaptar a uma estética que eles consideram internacional. Essa tendência teria começado com *25 Watts*, cuja produtora, Control Z, criada para viabilizar esta obra, passou a inserir com sucesso filmes uruguaiois em festivais internacionais como Rotterdam, San Sebastián e Berlin, garantindo assim a co-produção internacional de seus filmes. Além da estética contemporânea de “festivais” esses filmes seriam caracterizados por se passarem em “lugar nenhum”, ou seja, suas locações esconderiam a paisagem uruguaia. Em nenhum momento os autores elencam o que acreditam ser os traços de nacionalidade uruguaia que eles esperam ver nos filmes. *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) seria o grande representante desta estética, mas, surpreendentemente, até um filme como *Whisky* (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2004), que tem Piriápolis como locação central, é citado. A cidade-balneário, com seus hotéis-cassino antigos e hoje em estilo desatualizado, como quase tudo no Uruguai (o que confere um encanto nostálgico a esse país), é um importante destino turístico nacional, e só pode ser tido como um “não-lugar” para alguém pouco familiarizado com o país.

Existem muitos problemas no argumento de que o cinema uruguaio se adaptou a uma estética internacional para conseguir se manter. Em primeiro lugar, infere-se que o Uruguai (país onde maconha, aborto e “casamento gay” são legalizados), quiça como toda América Latina, não faz parte da contemporaneidade, não tendo a prerrogativa de compartilhar uma estética comum de um mundo globalizado. Em segundo lugar, toma-se

o cinema uruguaio, e provavelmente todo o latino-americano, como cópia de um outro cinema. Analisou-se o cinema latino-americano dos anos 40/50 como cópia de Hollywood (interpretação hoje questionada), agora somos vistos como cópia do cinema de arte europeu, de modo que parece que estamos condenados a sermos sempre cópia de alguém. Nessa interpretação, não participaríamos ativamente da construção de uma estética internacional, mas ficaríamos restritos a replica-la. Finalmente, em terceiro lugar, este argumento parece exigir que o cinema uruguaio seja “uruguaio”, o que quer que isso signifique, mas, dado que isso não significa contemporâneo, só pode significar “tradicional” ou “folclórico”, ou seja, um cinema de gauchos, cavalos e *hierba mate*.

## 2 | LA VIDA ÚTIL

Não é nosso objetivo desenvolver uma reflexão aprofundada sobre o fenômeno urbano, assunto que tem uma profícua e consolidada tradição no interior das ciências humanas. No entanto, tendo em vista que nossos filmes constroem seus personagens na relação com a cidade, as ruas e seus edifícios, seria interessante fazer um apanhado introdutório sobre que ideias costumam estar associadas ao mundo urbano.

Logo de imediato, é possível identificar uma ambiguidade nas ideias associadas à cidade. Por um lado, como cita Michel Agier em *Antropologia da Cidade*, a cidade pode ser considerada, nas palavras de Lévy-Strauss, “Coisa humana por excelência”, a “forma mais complexa e sofisticada da civilização” (apud AGIER, 2011, p. 36), ou seja, o ápice geográfico e arquitetônico de uma sociedade que entende a si mesma como superior em relação a formas anteriores de organização espacial. Por outro lado, como coloca ainda Agier, a cidade pode ser vista como um lugar de “individualização extrema e de um esbatimento dos limites sociais, atingindo um inapreensível caos” (AGIER, 2011, p. 37). Assim, a cidade, vista como concretização espacial das conquistas civilizatórias, também padece das imagens negativas associadas à civilização, como o esgarçamento dos laços comunitários e o conseqüente isolamento e desorganização de seus indivíduos. Nesse sentido, Agier dirá:

As cidades hoje têm a marca dessa contradição: fundadas para reunir, ligar, aproximar as pessoas e assim reduzir os custos das interações e do trabalho, mantêm o desejo de momento de comunidade, mas elas colocam a maior parte da nossa existência em quadros impessoais, sistemas de proteção, organizações solitárias e narcisistas. Qualquer comunidade, qualquer agrupamento coloca-se, assim, do lado da resistência a essa ordem urbana da solidão e da negação do mundo comum (AGIER, 2011, p. 74).

O próprio surgimento da sociologia está ligado à ambiguidade desenvolvimento urbano e aos desafios que ele impunha ao pensador. Por um lado, a cidade moderna, fruto do desenvolvimento industrial, apresentava-se como resultado de uma sociedade que criava maravilhas técnicas (como os edifícios, os meios de transporte, as máquinas

de modo geral), instituições políticas-sociais avançadas (os partidos, os sindicatos, as organizações patronais etc) e espaços artísticos sofisticados (museus, galerias, salões). Por outro lado, essas novas organizações modernas e urbanas tomavam o lugar de antigas formas associativas, cujos laços de tipo tradicional haviam sido profundamente alterados. Essa situação criava uma sensação de solidão individual tipicamente moderna que, paradoxalmente, existia em meio à multidão urbana. Emile Durkheim, considerado fundador da sociologia, debruçava-se sobre situações como esta quando criou o conceito de anomia, que procurava explicar o tipo inédito de desorganização social e individual que surgia nas cidades modernas e de que modo algumas novas associações (para ele, aquelas ligada ao trabalho industrial) poderiam criar laços individuais que minimizassem essa situação.

Em *La Vida Útil*, é interessante notar que o filme se divide em dois momentos: dentro da cinemateca, na qual Jorge vive em um mundo controlado, familiar, rotineiro e seguro, e o ambiente da rua, no qual ele se encontrará, inicialmente, completamente deslocado. O ambiente da cinemateca fornece a ele uma forma associativa, ligada ao mundo do trabalho, que dá a Jorge sentido para sua existência, uma vida útil. O mundo exterior, a cidade, é local de visível deslocamento, como veremos mais a frente, deslocamento este que, no entanto, será superado conforme o personagem se apropria de alguns de seus elementos.

Os créditos iniciais remetem ao cinema clássico, dispostos organizadamente em um fundo preto, enquanto uma música orquestrada, que também dialoga com o repertório musical da Hollywood dos anos 40 e 50, surge imponente. Já de início nos chama atenção o fato de que os personagens Jorge, Martínez e Paola tem os mesmos nomes dos atores que os interpretam. Os créditos iniciais, como mencionamos, rejeitam a identificação entre a história contada no filme e a realidade da cinemateca do Uruguai. No entanto, a identificação entre os nomes dos atores e o dos personagens nos sugere a identificação entre o cinema e a vida, não em um nível extradiegético banal – o cinema falando sobre acontecimento “reais” – mas em um nível realmente revelador, aquele da impossibilidade de uma vida sem a arte para aqueles que a amam. Não há fronteiras entre cinema e vida, pois o cinema é parte inalienável da vida do cinéfilo. Entre os três personagens principais (praticamente os únicos do filme), cabe mencionar, sobretudo, que Martínez é interpretado por Manuel Martínez Carril, crítico de cinema e curador da Cinemateca Uruguaya, falecido em 2014, figura importante no cineclubismo do país. Nessa perspectiva, faz muito sentido que o programa de rádio da cinemateca que Jorge e Martinez produzam tenha como tema “a formação do espectador”, se entendermos a aquisição de um repertório cultural e cinematográfico como parte constituinte do que entendemos ser nossa personalidade (ou *habitus*, para usar o conceito de Bourdieu). Ainda que Martínez seja aquele que melhor representa a indissociação entre vida e arte, dada sua contribuição à Cinemateca Uruguaya, é Jorge que será mostrado completamente perdido sem sua rotina no cinema, como veremos mais a frente.

A primeira sequência do filme após os créditos iniciais mostra, em primeiro plano, iluminado contra um fundo escuro, um envelope da FedEx que, como a trilha sonora, também pode remeter ao cinema de gênero estadunidense na sua vertente *noir*. Uma mão com cigarro atravessa o plano e começa a abrir o envelope. Dentro dele, no entanto, não há dinheiro, arma, ou uma estatueta de falcão incrustada de jóias, mas um outro tesouro, raro e pouco acessível: películas de diretores islandeses. Jorge e Martínez dividem entre si, com uma incrível familiaridade, as obras de nomes como Fridriksson, Bragason, Oddsson, Gudmunsson e Kormákur. Ainda para mencionar as referências clássicas, o filme tem formato 4:3, bastante utilizado no cinema até os anos 50, mas bastante fora de moda no cinema contemporâneo em 2010, ano de lançamento do filme.

Como já mencionamos, por volta de 39 minutos, Jorge é obrigado a deixar a cinemateca, que está falida. Nos outros 25 minutos restantes do filme ele tenta se adaptar à vida lá fora, progressivamente adquirindo controle sobre sua atuação no mundo urbano. A ambiguidade da imagem da cidade, mencionada acima, estará presente, já que Jorge padecerá de sensações de isolamento e deslocamento neste ambiente mas, progressivamente, saberá desfrutar dele.

Até os 39 minutos, as locações do filme eram todas internas, reproduzindo o ambiente da cinemateca. A fotografia com *chiaroescuro* elegante e controlado ajuda a criar um ambiente familiar e seguro para Jorge e Martínez, sem o sobressalto e o imprevisível das cores. No entanto, a má conservação do edifício é patente, e o filme nos apresenta uma série de elementos que progressivamente vão construindo a situação de decadência da instituição. Vemos que as paredes dos escritórios estão envelhecidas, suas janelas emboloradas e poeirentas, e quando Jorge vai checar o estado das cadeiras da sala de exibição não há uma que esteja em bom estado. O público das salas de exibição é sempre muito pequeno, os banheiros estão deteriorados, e um diretor de cinema reclama que seu filme não foi exibido no formato adequado pela má conservação da película. Além destas sequências, os problemas relacionados à manutenção da cinemateca são diretamente abordados em alguns diálogos: na reunião do conselho discute-se a falta de recursos para o reparo dos projetores, que estão com uma série de problemas de peças e de ajustes, e Jorge menciona o atraso de oito meses de aluguel. Em outro momento, Jorge grava uma mensagem, para ser ouvida antes das projeções, solicitando a colaboração dos sócios na compra de bônus solidários. Além do pedido de ajuda em si, o que nos chama a atenção é a precariedade das condições de feitura da mensagem, pois Jorge precisa regravar em cima de uma fita previamente já utilizada.

O equipamento utilizado para essa gravação, um gravador antigo que utiliza fita cassete, junto com as condições de deterioração da cinemateca que sugerem um edifício antigo, pode deixar o espectador em dúvida sobre a época na qual se passa o filme. Estaríamos nos anos 80 ou 90? No entanto, é possível precisar a data diegética a partir de um *spot* de rádio narrado por Jorge. Nesse *spot*, Jorge anuncia a retrospectiva do “grande

cinema português, Manuel de Oliveira” por ocasião do centenário de seu nascimento, o que significa que estamos em 2008. Essa presença do passado no cinema contemporâneo uruguaio marca efetivamente alguns filmes recentes, como *Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004), *El Baño del Papa* (César Charlone e Enrique Fernández, 2008), e mesmo os filmes que aqui analisamos, *La Vida Útil* e *25 Watts*. No entanto, ela é uma característica também do próprio Uruguai, país que chama a atenção do visitante pelo aspecto antigo, cuja paisagem urbana parece estar pelo menos uns 20 anos atrasada em relação a outros países da América. Nesse sentido, chama a atenção do turista a tradição de manutenção de carros antigos no Uruguai e as residências modernistas que contornam a orla de Montevideo, ainda protegidas da moda pós-moderna.

Após todos os indícios de falência da cinemateca, ela finalmente ocorre, precipitada por uma ordem de despejo seguida do fim do financiamento da fundação. Nas sequências subsequentes, ouvimos na trilha sonora a música *Los Caballos Perdidos* (Leo Maslíah & Macunaíma, 1982) na qual o eu-lírico diz se sentir um inútil, enquanto Jorge e Martínez encerram as últimas atividades da cinemateca. Será a última vez que vemos Martínez, pois o filme a partir de então vai se concentrar na trajetória de Jorge nas sequências subsequentes ao fechamento da cinemateca.

O sofrimento de Jorge com o fechamento da cinemateca sugere uma profunda identificação entre o trabalho e a vida para este personagem. Ainda que tenha de lidar com as dificuldades constantes de promoção de um tipo de cinema que, no filme, não atrai grande público, não vemos Jorge esmorecendo nas suas funções. O que o derruba, efetivamente, não são as dificuldades da instituição, com as quais ele tenta lidar, mas seu fechamento melancólico. Chorando no ônibus, é a primeira vez que a fotografia deixa de ter o aspecto equilibrado e elegante que tinha até o momento. A luz invade a janela do ônibus e granula a imagem, e o sol exterior parece incomodar Jorge, acostumado que estava à vida dentro de uma cinemateca.

Depois de sair do ônibus, Jorge é filmado em um plano geral tentando atravessar uma avenida movimentada. Ainda não havíamos visto Jorge a essa distância, pois até o momento, no interior da cinemateca, os personagens haviam sido enquadrados em primeiro plano e plano americano. Outra novidade são os sons da rua na trilha sonora, que exacerbam a presença dos carros e o meio urbano. Como podemos ver, portanto, diversos elementos plásticos e sonoros colaboram para marcar uma distância entre este momento do filme e a situação anterior, dentro da cinemateca. Jorge atravessa a primeira avenida mas fica travado na segunda, olhando perdido ao redor enquanto carros cortam o enquadramento. São 75 segundos de indecisão antes de conseguir atravessar a avenida movimentada, nos quais Jorge olha ao redor e fica parado, mudando o peso do corpo de um lado para o outro, em uma postura corporal claramente indecisa.

O choro no ônibus e a indecisão nas ruas nos sugere que havia uma profunda identificação entre Jorge e seu trabalho. Essa é uma identificação invejável, perseguida

por todos aqueles que desejam transformar suas horas de trabalho em algo significativo para suas vidas, e que anseiam que a produção realizada no trabalho possa ser também, plenamente, produção de si mesmo. O trabalho de Jorge poderia ser entendido como um trabalho não-alienado, pois o personagem identifica-se ao produto de seu trabalho e é dotado de grande autonomia em sua execução (cujas decisões compartilha com Martinez). Segundo André Gorz (2007, p. 36) “(...) a utopia [marxista] supõe que a atividade pessoal autônoma e o trabalho social coincidam, a ponto de constituírem uma unidade” (GORZ, 2007, p. 36). O que há de mais utópico nessa identificação entre trabalho e vida, para André Gorz, é justamente sua impossibilidade:

(...) coincidir trabalho funcional e atividade pessoal é irrealizável *na escala dos grandes sistemas*, pelo fato evidente de que o funcionamento da megamáquina industrial-burocrática exige uma subdivisão das tarefas que, uma vez instalada, perpetua-se e *deve* perpetuar-se por inércia, a fim de tornar fiável e calculável a funcionalidade de cada uma das engrenagens humanas” (GORZ, 2007, p. 49).

A utopia do trabalho social/remunerado rico em sentido pessoal acaba para Jorge assim que a megamáquina, representada pelos financiadores da cinemateca, entende que a instituição não tem um papel a desempenhar dentro da lógica da racionalidade capitalista (o lucro). Como dirá a música da trilha sonora *Los Caballos Perdidos*, ele passa sentir-se “mutilado”, pois seu trabalho era parte importante de sua pessoa. O sentido do trabalho de Jorge pode ser entendido como relevante não apenas em um nível pessoal, mas coletivo: se o trabalho autônomo e não-alienado é uma impossibilidade para a maioria, resta qualificar o tempo de lazer, de modo que este seja mais do que um prolongamento do tempo de trabalho, exercido através do consumo de bens supérfluos e de produtos culturais que ensejem uma tolerância ao sistema. A cinemateca para Jorge oferecia efetivamente este tempo qualificado de lazer, proporcionando ao espectador um tempo livre que fosse também formativo culturalmente – no que voltamos ao tema da “formação do espectador” da emissão de rádio de Martinez.

Jorge está perdido e mutilado sem o trabalho na cinemateca, mas o interessante é que essa situação não perdurará. Ainda hesitante, Jorge entra em um bar e liga para a Faculdade de Direito, onde Paola dá aulas. Jorge ensaiou uma tímida paquera com a mulher, frequentadora da cinemateca, em outros momentos do filme, chegando a convidá-la para sair sem sucesso. Ao telefone, Jorge descobre que Paola só sai da universidade em uma hora.

Nos últimos 18 minutos de filme a postura de Jorge muda completamente, e ele adota um estilo mais confiante. Passa a andar com a cabeça erguida, em passos rápidos, ao som de uma trilha sonora cinematográfica: a abertura com trompetes da música *Col. Thursday's Charge*, do western *Sangue de Heróis* (Fort Apache, John Ford, 1948). Trata-se de uma música ao estilo militar, que confere ímpeto mas também ironia na caminhada de

Jorge, além de remeter ao cinema clássico de gênero estadunidense.

Jorge chega à Faculdade de Direito, um edifício histórico com grande pátio interno, e decide explorar um pouco o local, andando pelos corredores, entrando na biblioteca e, surpreendentemente, fazendo-se passar por um professor substituto. Nada disso é feito de maneira vacilante, ao contrário: Jorge parece ter prazer na exploração desses novos ambientes e não hesita em fingir ser quem não é. Seus poucos minutos de aula como professor substituto, inclusive, são sobre a necessidade e a arte da mentira, que ele entende fazer parte do repertório de um advogado. Interessante notar que a arte da mentira é compartilhada por advogados e atores, algo que Jorge não menciona mas que está subentendido em sua “atuação” como professor substituto. Ao ver o pátio interno, decide mexer com as carpas do pequeno lago artificial, como uma criança descobrindo o mundo físico, “real”, do qual ele fazia parte mas com o qual talvez não estivesse interagindo suficientemente. Há, com efeito, um aspecto de descoberta associado ao flunar de Jorge pela cidade. O trabalho na cinemateca conferia sentido a sua vida, mas talvez ele possa encontrar prazer no ato de estar e pertencer ao mundo “real”.

Fora da faculdade, Jorge entra em um salão de beleza e pede para cortar o cabelo. O cabeleireiro começa a cortar e vemos, de maneira ostensiva, em primeiríssimo plano, que nenhum cabelo está sendo cortado. A sequência toda é “falsa”. Poderíamos analisar esta sequência como mais uma tematização da mentira? É o que nos parece, na medida em que a questão da mentira liga-se à sequência anterior e, porque não, ao próprio cinema e a atuação enquanto mentira. A sequência rompe com o efeito de verossimilhança de maneira muito decidida. Se o ator Jorge Jellinek não queria cortar o cabelo, bastava encenar o corte à distância, ao invés de esmiuçar a (in)atividade. A exposição da “mentira”, aqui, cria uma sensação de cumplicidade entre espectador e obra, pois exhibe o artifício e simultaneamente solicita ao espectador que não dê muita atenção a ele. Não se trata de choque, ao estilo brechtiano, do rompimento da quarta parede ou da inserção da discussão de aspectos da produção no interior do próprio filme, como alguns filmes do Novo Cinema Latino-Americano fizeram. Trata-se de explicitar o jogo de faz de conta do cinema com o espectador, criando assim uma zona de intimidade entre ambos.

Sob trilha sonora eloquente e grandiosa (similar à da abertura, o que acaba por fechar o ciclo do filme), Jorge olha sua bolsa, aquela na qual colocou seus pertences de trabalho quando teve de deixar a cinemateca, e decide abandoná-la no salão. Livre de sua mala, numa sugestão de superação da vida pregressa, ele volta à Faculdade de Direito para esperar Paola e faz algo surpreendente: começa a dançar nas escadarias do edifício, como se fosse um ator de filme musical.

Quando finalmente Paola aparece, ele a aborda imediatamente, novamente sem vacilar. Paola fica surpresa por vê-lo, e ele, de maneira segura, a convida para ir ao cinema. Em montagem de campo e contracampo, segue-se uma sequência de closes alternados entre Paola e Jorge que reforçam a surpresa da mulher e a segurança de Jorge. Ela acaba

por aceitar o convite, e o casal desce as escadas do edifício emoldurados por um portal neoclássico.

O último plano do filme é o da cidade a noite, na qual Paola e Jorge desaparecem em meio a carros, pessoas e sombras a caminho de algum cinema qualquer. A cidade, antes ambiente desconhecido para Jorge, agora lhe propicia o encontro romântico que ele já tentara antes sem muito sucesso. O cinema, para Jorge, agora faz parte desse ambiente, e Jorge pode desfrutá-lo de maneira leve e confiante como mero espectador. Seu amor cinéfilo pode ser canalizado para o amor romântico.

### 3 | 25 WATTS

Para discutir *25 Watts*, uma questão importante a ser mencionada a respeito do fenômeno urbano é sua associação com o mundo do trabalho e com a industrialização. Henry Lefebvre escreve: “Para apresentar e expor a ‘problemática urbana’, impõe-se um ponto de partida: o processo de industrialização. Sem possibilidade de contestação, esse processo é, há um século e meio, o motor das transformações na sociedade” (LEFEBVRE, 2006, p. 11).

Com efeito, nossa ideia de cidade está muito intimamente relacionada à racionalidade do mundo industrial, e é por isso que a problemática urbana, ao longo dos escritos sociológicos, contrapõe a cidade ao campo, conforme explicado por Manuel Castells:

[...] o modelo teórico de “sociedade urbana” foi elaborado principalmente por oposição à ‘sociedade rural’, analisando a passagem da segunda para a primeira nos termos empregados por Tönnies, como a evolução de uma forma comunitária para uma forma associativa, caracterizada principalmente pela segmentação de papéis, a multiplicidade de dependências e a primazia das relações sociais secundárias (através das associações específicas) sobre as primárias (contatos pessoais diretos fundamentados na afinidade afetiva) (CASTELLS, 1983, p. 100).

No entanto, ainda que associemos muitos frequentemente a cidade com a atividade laboral de tipo industrial, que produz mercadorias segundo o princípio da racionalidade econômica, não é correto reduzir à experiência urbana ao mundo do trabalho moderno. Lefebvre explica:

A industrialização fornece o ponto de partida da reflexão sobre nossa época. Ora, a Cidade preexiste à industrialização. Esta é uma observação em si mesma banal, mas cujas implicações não foram inteiramente formuladas. As criações urbanas mais eminentes, as obras mais “belas” da vida urbana [...] datam de épocas anteriores à industrialização (LEFEBVRE, 2006, p. 11).

A própria cidade é uma obra, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (LEFEBVRE, 2006, p. 12).

Paolo Colosso, no artigo “A crítica de Lefebvre ao urbanismo moderno”, resume as ideias do autor, analisando não apenas sua visão de cidade mas também sua crítica a um urbanismo tecnicista, que impõe ao espaço uma racionalidade exterior a suas práticas sociais de ocupação:

(...) quando o pensamento urbanístico tem de lidar com práticas sociais, portanto complexas, contraditórias, cujos significados se instauram historicamente, assume uma espécie de ‘ideologia médica’ (...) que vê os processos sociais como patológicos e sente necessidade de controlá-los, higienizá-los, reorganiza-los de acordo com sua racionalidade simplista não-viva (COLOSSO, p. 82, 2016).

Assim, para Lefebvre, a cidade pode ser vista também em sua natureza improdutiva, destinada ao lazer mais do que ao trabalho, espaço de encontros não profissionais e do ócio. Nesse sentido seria importante recuarmos no tempo e pensarmos a cidade do ponto de vista pré-capitalista, medieval, a partir da ocupação das praças, do burlesco, da fanfarronice e da bebedeira<sup>1</sup>. *25 Watts* dá visualidade à cidade como este espaço deliciosamente improdutivo, no qual a racionalidade tecnicista é substituída pelo ócio que não leva a lugar nenhum, no qual nem as relações amorosas chegam a seu termo.

O filme inicia-se com a definição do local, dia e hora da narrativa: Montevideo, sábado, 7:14 da manhã. A história se desenvolverá em 24 horas, de modo que a narrativa termina por volta das 7 horas da manhã de domingo. Os três personagens principais mencionados anteriormente, Leche, Javi e Seba, andam pelas ruas, e a câmara os acompanha lentamente. Leche, repentinamente, decide tocar uma campainha, e eles saem correndo antes que a senhora dona da casa apareça na porta. Essa ação inicial é de uma gratuidade memorável, sobretudo considerando-se que se trata de jovens adultos, e não de crianças. Trata-se de ação que nada cria, sem finalidade na racionalidade adulta, e que só encontra seu sentido no lúdico e na galhofa. Mais a frente, Leche fará isso novamente, dessa vez em um prédio de apartamentos, para escapar da verborragia de um amigo que encontrou por acaso.

Na próxima sequência, os três rapazes estão sentados na mureta de uma casa. Leche pisou em um cocô de cachorro e está tentando limpar o sapato. Eles compram cerveja, tocam mais uma campainha, perambulam, fazem apostas e falam de assuntos banais: a prova de italiano, a professora de italiano, o hamster que Javi ganhou da namorada, se é sorte ou azar pisar em cocô de cachorro.

Sabemos que se trata de 24 horas de um fim de semana, o que significa que se espera mais lazer e menos trabalho na narrativa. No entanto, Leche tem algo importante a fazer, estudar italiano para passar nos últimos exames do ensino médio, e para Javi, é, efetivamente, dia de trabalho. Assim, ainda que seja fim de semana, nos chama a atenção a improdutividade dos personagens, que não tem ânimo para se engajarem o mínimo

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, LE GOFF, Jacques. O apogeu da cidade medieval. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

necessário nas tarefas requeridas, e que fracassam inclusive no âmbito do amor e da sexualidade – Leche não conquista a professora de italiano, Javi perde a namorada e Seba não consegue assistir ao primeiro filme pornográfico de sua vida sem ser incomodado. Mesmo se pensarmos em lazer, trata-se de um lazer desorganizado, que gira em torno do consumo de cerveja, maconha, televisão e perambulações. Os personagens podem ser considerados “vagabundos” na sua recusa ao estudo e ao trabalho. No entanto a palavra “vagabundo” (que é igual em castelhano), se tem este sentido ligado ao mundo da produção, da atividade racional, também remete ao ato de vagar, de andar sem destino, que em grande parte do filme é o que os três personagens principais fazem.

Nessas perambulações a cidade é o principal cenário. Não a cidade grande, não a cidade industrial, não a avenida movimentada que Jorge de *La Vida Útil* teve de atravessar, mas a cidade da vizinhança, da comunidade, na qual os jovens se conhecem e se reconhecem na procrastinação. Entre ruas, sargetas, calçadas e esquinas de um bairro qualquer de Montevideo se passarão os primeiros 17 minutos do filme, bem como diversos outros momentos.

Ao redor de Leche, Javi e Seba, personagens principais, gravitam personagens secundários cujas vidas são, da mesma forma, marcadas ou pela falta de ambição ou por objetivos insólitos e de pouca utilidade prática: Gerardito (interpretado pelo cineasta Federico Veiroj, diretor de *La Vida Útil*), um rapaz lento intelectualmente; Hernán, que se veste à moda de praia brasileira e usa “gírias” que aprendeu em Florianópolis; Pitufo e Sandia, que trabalham em um comércio local, além de Rulo e Chopo, que vendem maconha e haxixe.

Assim como Leche, que tenta aprender o verbo “essere” e conquistar a professora de italiano, alguns outros personagens tem pequenos objetivos de vida que exacerbam suas vidas apagadas e constroem o humor do filme: Javi quer largar o trabalho mas não sabe o que dizer para o pai, Pitufo pretende entrar para o livro dos recordes (ele acreditava que ainda não havia nenhum uruguaio), e Gerardito precisa encontrar seu cachorro que ele não se recorda aonde deixou. Os dois personagens femininos, por outro lado, ainda que apareçam pouco, parecem ter uma noção mais clara de algumas de suas prioridades, e são mais objetivos em relação aos rapazes do filme.

Nesse sentido, é interessante mencionar o término do namoro entre Javi e Maria. Logo no início do filme, enquanto os três rapazes principais conversam na rua, Javi menciona que ganhou um hamster de Maria, e Leche avisa que isso significa que Maria irá terminar o namoro. É um momento de tom cômico para o espectador, afinal, a associação entre ganhar um hamster e ser rejeitado é bastante inusual. No entanto, o fim da relação entre Maria e Javi efetivamente acontece, o que funciona para deixar esse encadeamento de eventos mais divertido, já que, agora, a previsão esdrúxula foi concretizada. O que gostaríamos de reforçar aqui, no entanto, não é a sequência cômica, mas o que o hamster poderia significar em *25 Watts*. O hamster pode funcionar como um comentário sobre

a vida de Javi e de seus amigos Leche e Seba, cujas vidas apagadas, sem ambições, rotineiras e maçantes podem ser comparadas à rotina de um pequeno roedor domesticado. Sobretudo a rotina de Javi, que é o único que trabalha, pode ser vista como tão entediante quanto a rotina de um hamster, cuja única atividade se resume a girar uma roda. Assim como um hamster, Javi dorme durante o dia, pois ficou acordado a noite. O hamster roda sua enfadonha roda, enquanto Javi trabalha dirigindo um carro de som, ouvindo a mesma propaganda gravada e circulando pelas mesmas ruas. Javi e hamster chegam a comer a mesma comida, ração de gato, inadequada para os dois. O hamster é um espelho de Javi, que Maria inconscientemente coloca na frente do rapaz para que reflita sua rotina, antes de se decidir terminar com ele. Sem namorada, a rotina de trabalho de Javi será ainda mais maçante, pois não há a perspectiva do encontro romântico nas horas de folga de domingo.

Os encontros entre os personagens se dão prioritariamente na cidade, no espaço público, passando eventualmente ao ambiente doméstico já que Leche, Javi e Seba ficarão algumas horas no apartamento do primeiro, seja tomando cerveja, cabulando trabalho e estudo ou assistindo à televisão. Definitivamente, não se trata da cidade do trabalho, não se trata da cidade da indústria, mas da cidade do lazer e da procrastinação, cuja natureza supostamente industrial (ainda que o Uruguai não seja um país de forte industrialização) encontra-se desaparecida. Jorge, de *La Vida Útil*, quando é obrigado a lidar com o ambiente urbano, encontra uma cidade movimentada, na qual carros passam rápidos, alunos estudam e professores trabalham. Na Montevideo de *25 Watts*, o estudante Leche não consegue decorar um único verbo em italiano, sua professora particular desmarca a aula para sair com o namorado, seu amigo Javi finge trabalhar mas larga o carro de som ligado em uma esquina, seu outro amigo Seba aluga um filme pornô, e todos bebem muito o tempo todo. Quase todos os personagens têm apelido, e ninguém é chamado pelo seu nome “oficial”. Um dos personagens secundários, Gepeto, é apresentado como alguém que tinha um emprego, no qual precisava de ficar parado e calado por longas horas, o que resultou em uma crise esquizofrênica. Agora ele é motoboy, mas é um péssimo motoboy, que não consegue encontrar os endereços de entrega. Não há nenhum personagem que efetivamente se identifique com o mundo do trabalho, ao contrário do que ocorre em *La Vida Útil*, no qual Jorge passa mais de metade do filme em um trabalho que dá sentido à sua vida.

A cidade é ostensivamente o local desses encontros improdutivos. Os personagens passam muito mais tempo nas ruas do que em suas casas. Considerando que o filme se inicia sábado por volta das 7h da manhã, infere-se que Leche, Javi e Seba passaram a noite de sexta fora de casa, em bares e clubes de Montevideo. Isso vai se repetir ao final do filme, no qual veremos Leche e Javi sentados na mesma mureta depois de terem varado mais uma noite (Seba vai passar por lá depois dos créditos finais, procurando os outros dois amigos).

O enquadramento do filme utiliza a paisagem da cidade para tecer alguns comentários

sobre a narrativa. Aos 6 minutos e 25 segundos, perambulando pelo bairro, os três amigos atravessam uma rua na faixa de pedestres na qual há uma placa de trânsito alertando para travessia de crianças. Tendo em vista que Leche, Javi e Seba não se comportam como se espera de um adulto, a placa acaba por fazer um comentário irônico sobre os personagens, que parecem irresponsáveis e incapazes de cumprir seus compromissos e que têm atitudes bastante infantis. Ao final do filme, em aproximadamente 1 hora e 24 minutos, Javi é despedido pelo filho do seu chefe, pois mais uma vez abandonou o carro de som e foi fazer outra coisa. O filho do chefe, antes de despedi-lo, dá um soco em Javi, e o faz novamente momentos depois quando Javi chuta o carro para revidar da agressão. Nesse momento, veremos em quadro mais uma placa de trânsito, dessa vez alertando o motorista para uma *esquina peligrosa*, numa clara associação à violência sofrida por Javi.

Talvez ainda mais notável seja o fato de que diversos encontros aconteçam em uma esquina na qual vemos duas placas de sentido de trânsito apontando para direções diferentes. As placas informam ao motorista que é possível dobrar à direita e também à esquerda. No entanto, da maneira que as placas são expostas, quase sempre visíveis e acima dos personagens, podemos entender que se trata de mais um comentário a respeito dos personagens, cujas vidas não se resolvem em algum sentido ou objetivo claro ou factível. Na errância, na procrastinação, na vagabundagem e na camaradagem eles se definem, usando as ruas da cidade de Montevideo como espaço de negação do mundo do trabalho. *25 Watts* constrói, assim, uma imagem leve e bem humorada sobre a vida “apagada” do jovem uruguaio. Trata-se uma vida bastante inútil se compararmos àquela de Jorge do filme anterior, mas é uma vida com a qual nos identificamos no sentimento de repúdio aos deveres que vez ou outra assola a todos nós.

#### 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas suas incursões pela disciplina da filmologia contidas no livro *O cinema ou o homem imaginário*, nas quais procurava analisar de que maneira o cinema como meio artístico impacta e sensibiliza o espectador, Edgar Morin examinou o duplo processo de projeção-identificação, através do qual projetamos nossas características nos personagens dos filmes e simultaneamente os absorvemos no nosso mundo particular. Trata-se de processo que, como observa o autor, não ocorre apenas no cinema (1997, p. 113), mas que no cinema é exacerbado pela impressão de realidade do meio. Morin chama a atenção para o fato de que esta realidade é uma realidade “fraca”, que sabemos ser construída, mas que é extremamente “forte” afetivamente: “à sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afetiva eventualmente acrescida, realidade esta que chamamos o encanto da imagem” (1997, p. 115). No texto de Morin, esta força afetiva revela sua potência identificatória mais a frente, quando o autor abordará aquilo que, para ele, é bastante característico do meio cinematográfico: as projeções-identificações polimórficas. Segundo

o autor, é comum e esperado que o espectador se identifique aos personagens dos filmes “em função de semelhanças físicas ou morais que nelas encontre” (1997, p. 126), de modo que homens prefiram personagens masculinos, mulheres prefiram os femininos etc. No entanto, o mais interessante, para Morin, é que o cinema permite projeções e identificações com quaisquer tipos de personagens.

Os garotos de Paris e de Roma brincam aos<sup>2</sup> peles-vermelhas, aos policiais e aos ladrões. Da mesma maneira que as garotas brincam às mães e os miúdos aos assassinos, as mulheres sérias, no cinema, identificam-se às prostitutas e os mais pacatos funcionários aos *gangsters*. A força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida quotidiana (...). Os ‘malditos’ vingam-se no ecrã. Ou antes, a nossa parte maldita (1997, p. 127).

Tanto em *La Vida Útil* quanto em *25 Watts*, esse processo afetivo de projeção-identificação é bastante explorado, de modo que o espectador sinta uma forte empatia pelos personagens. Em *25 Watts* nosso engajamento na realidade afetiva criada pelos filmes, ou nossa participação, para usar o termo de Morin, no entanto, passa em grande medida pela “vagabundagem” dos personagens, pela recusa em identificarem-se ao mundo do trabalho, da escola, da produtividade, pelo fato de exporem muito abertamente sua procrastinação no ambiente público da cidade. Por outro lado Jorge, de *La Vida Útil*, aciona nossos mecanismos de identificação por viver uma situação que muitos de nós invejamos, não apenas por ter contato direto com um ambiente de cinema – e muitos dos espectadores que chegam a ver esse filme específico, pouco difundido comercialmente, são eles também amantes do cinema – mas por que é um trabalho não-alienado, enriquecedor, que agrega conteúdo à personalidade de Jorge, ainda que desempenhado em condições não ideais.

Temos então dois filmes que acionam no espectador processos de identificação contrários e complementares, ambos ligados ao mundo do trabalho. Por um lado a utopia do trabalho autônomo, que requer o uso de nossas capacidades intelectuais e de nossa sensibilidade, suficientemente satisfatório para a pessoa que o realiza a ponto de que esta sem sinta perda sem ele. Por outro lado a realidade do trabalho alienado, heterônomo, que não nos causa satisfação, e cujo aspecto entediante e intelectualmente desestimulante está inequivocamente ligado a um sistema de ensino que privilegia competências com as quais também não nos identificamos (e por isso, em *25 Watts*, a fuga tanto do trabalho quanto da escola).

Com isso, voltamos à discussão inicial, sobre as ambiguidades relacionadas tanto à cidade e ao espaço público – lugar da impessoalidade mas também de encontros, da racionalidade industrial mas também da festa – quanto ao mundo do trabalho – fonte de todo o sofrimento mas também de todos os valores morais –, analisadas por autores como os citados Hannah Arendt e Henri Lefebvre. Como nos mostra André Gorz (2007, p. 65), essa segunda ambiguidade é insuperável no modo de produção capitalista, uma vez que o

---

2 A tradução da edição citada aqui é em português de Portugal.

universo do consumo, aquele no qual compensamos nossas insatisfações com o trabalho, prioriza “os valores hedonistas de conforto, de gozo imediato, de mínimo esforço”.

Edgar Morin chama a atenção para o poder do encanto da imagem cinematográfica, que nos leva a nos identificarmos com personagens que podem ser tão diferentes de nós e entre si, como o funcionário de meia idade de uma cinemateca ou três jovens boêmios e preguiçosos. Nos casos que analisamos, a polimorfia dos processos de identificação está presente, mas é preciso notar que ela resulta, em grande parte, das ambiguidades simbólicas e reais, construídas ao longo dos séculos, que vivenciamos na sociedade.

## REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London, New York: Routledge, 1986.

CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 506 p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. 351 p.

COLOSSO, Paolo. “A crítica de Lefebvre ao urbanismo moderno”. **Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, 13 a 15 de setembro de 2016. São Carlos: IAU/USP, 2016.

GORZ, André. **Metamorfoses do trabalho: crítica da razão econômica**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEFEBVRE, Henri, 1901. **O direito à cidade**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

MARTIN-JONES, David; MONTAÑEZ, María Soledad. Uruguay disappears: small cinemas, control Z films, and the aesthetics and politics of auto-erasure. **Cinema Journal**, v. 53, n. 1, p. 26-51, 2013.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

## A PINTURA NA ARQUITETURA PERDIDA NAS AMBIÊNCIAS VIVIDAS DE TOMÁS COLAÇO

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/07/2021

**Ana Elisabete de Gouveia**

Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco  
<http://lattes.cnpq.br/9304476810808970>

**RESUMO:** Este artigo versa sobre o trabalho do artista português Tomás Colaço, que em suas ambiências vividas provoca diálogos entre a pintura e os espaços de moradia, à medida em que constrói ambientes internos residenciais com mobiliários e objetos descartados pelos seus antigos usuários. A partir de um conjunto de ações singulares, tais como derivas em espaços urbanos dedicadas à construção desses ambientes, Colaço desenvolve uma pintura particular e híbrida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura, arquitetura, função, ambientes, contraposição.

### THE PAINTING IN LOST ARCHITECTURE IN TOMÁS COLAÇO'S LIVING ENVIRONMENTS

**ABSTRACT:** This article deals about the work of portuguese artist Tomás Colaço, who in his lived ambiances provokes dialogues between painting and living spaces, as he builds residential interior environments with furniture and discarded objects by his formers users. From a set of singular actions, such as drifting in urban spaces dedicated to the construction of these environments, Colaço

develops a particular and hybrid painting.

**KEYWORDS:** Painting; architecture, function, enviroments, counterposition.

Ao longo dos tempos, em estreito diálogo com a arte, a arquitetura reflete os modos de vida da sociedade.

No momento atual ainda vivemos sob as consequências das transformações ocorridas desde que as revoluções industriais, ao possibilitarem a transição da produção artesanal para a produção maquinofatureira, modificaram significativamente os paradigmas sociais vigentes, à medida em que a crescente rapidez da produção, própria dos processos industriais, ocasionou uma gradual compressão do tempo e do espaço, cujas consequências acabam por fortalecer os mecanismos de consumo.

*Mas por sua vez, a vida consumista estimula ainda mais a velocidade e promove a novidade e a variedade. “É a rotatividade, não o volume de compras, que mede o sucesso na vida do homo consumens (Bauman, 2004)”, que rendido pelas forças de um impulso, sequer conseguem aguardar o amadurecimento do seu desejo. Nos diz Bauman:*

*“O desejo precisa de tempo para germinar, crescer e amadurecer. Numa época em que o “longo prazo” é cada vez mais curto, ainda assim a velocidade de maturação do desejo resiste de modo obstinado à aceleração. O*

tempo necessário para o investimento no cultivo do desejo dar lucros parece cada vez mais longo – irritante e insustentavelmente longo (Bauman, 2004, p. 26). ”

Na busca de suprir as necessidades impostas pelos novos costumes adotados por essa sociedade pós-revolução industrial, os padrões arquitetônicos tiveram que revisar conceitos relacionados com a produção serial e em larga escala no tocante aos materiais, suas formas e a melhor maneira de emprega-los. São estes alguns dos princípios que nortearam a arquitetura moderna, funcionalista, na qual “a forma segue a função” conforme proclamou o arquiteto proto-moderno Louis Sullivan, cuja influência foi marcante na arquitetura do século XX. Porém, “apesar da mencionada celebridade (e formulação) do mote se dever a Sullivan, o conceito tem, como parente mais próximo, as críticas à arquitetura dos ensaios de Horatio Greenough, um escultor conterrâneo de Sullivan (Martins, 2020). ” Por sua vez as formulações de Greenough que dão-nos a crer que as soluções formais seriam inerentes às soluções aplicadas nas edificações, provavelmente são um decalque das teorias do monge jesuíta Carlo Lodoli, que, em crítica ao excesso de ornamentação do Barroco, “afirmava que, os elementos arquitetônicos só deveriam estar em **rappresentazione** se estivessem em **funzione** (Martins, 2020). ”

Esta nova mentalidade, essencialmente racionalista, fortalecida no final do século XIX, dispensava os aspectos ornamentais ao buscar concentrar-se no que há de mais essencial da forma. Era fundamental que sua adequação se alinhasse às necessidades funcionais exigidas por esse novo estado de coisas, onde “menos é mais”, lembrando as palavras de ordem por parte dos arquitetos da Bauhaus.

Portanto, nos tempos atuais, considerando o surgimento de novos conceitos relacionados à utilização dos espaços habitacionais humanos, assistimos a continuidade da aplicação deste modelo de uma maneira mais acentuada e eficaz, pois para isto contribuem diversos fatores, tais como, o adensamento populacional, a redução dos espaços de moradia junto à necessidade de adaptação mais pragmática destes mesmos espaços ao acelerado ritmo de vida das pessoas, bem como as mudanças dos padrões comportamentais da sociedade e seus novos valores de consumo. Somando-se a tudo isto, as mudanças nas relações de produção por parte das indústrias, cada vez mais apostam na descartabilidade de seus produtos como maneira de manter o seu lucro sempre num patamar cada vez mais elevado.



Figura 1. Detalhe de uma ambiência de Tomás Colaço.

Fonte: arquivo do artista.

Os *ambientes habitacionais* do artista português Tomás Colaço provocam diálogos entre a pintura e os espaços de moradia, à medida em que se apresentam como ambientes internos residenciais a partir de mobiliários e objetos descartados pelos antigos usuários destes objetos do lar (Figura 1). Tratam-se de experiências que se movem a partir da pintura, pois esses objetos funcionam como suportes para a ação pictural desde o momento da sua coleta, que é realizada pelo autor em suas derivas pela cidade de Lisboa e seus arredores.

Mas apesar dos percursos quase aleatórios dessas derivas, a mesma condição não se torna possível quanto às suas escolhas no tocante aos objetos e mobiliários recolhidos, visto que cada peça coletada alude a distintos temas e conteúdos por ele acrescentados a esses objetos, respeitando o seu estado de desgaste, ou seja, sem submetê-los a quaisquer processos de restauro. Deste modo, as marcas do tempo presas aos objetos são preservadas, sejam elas nas rachaduras da sua madeira, no enfraquecimento do tecido que os cobre, ou em outros aspectos que denunciam sua precariedade (Figura 2). Em termos operacionais, a esses objetos é acrescentada apenas a pele da pintura, por vezes

em forma de camadas espessas, ou mais sutis, a depender dos processos internos do artista.

Nesses *ambientes habitacionais* de Colaço é possível nos depararmos com objetos de diversas épocas e estilos, mas quase nenhum deles é proveniente das grandes lojas de mobiliários padronizados que dominam o atual mercado de arquitetura e Design de interiores. Sua preferência é por objetos cuja durabilidade ultrapassa os padrões estabelecidos por estas empresas.



Figura 2. Detalhes de ambiências, destacando marcas temporais.

Fonte: arquivo do artista.

Entretanto a diversidade estilística dos móveis que compõem esses ambientes é perpassada pela unidade promovida pela pintura com a qual o artista os recobre. Apresentada em forma de paisagens, tipos humanos, cenas do cotidiano, naturezas mortas, animais e plantas, com uma materialidade ora mais, ora menos vigorosa, essas pinturas quase sempre se reportam à pintura de períodos mais distanciados das manifestações picturais do século XX, visto que, o artista, prefere se manter aproximado à tradição da pintura clássica europeia. Contudo, suas interferências picturais mantêm-se distante de preciosismos e evitam fixar-se em uma única tendência estilística.

A partir desse conjunto de ações singulares, dedicadas à construção dos seus *ambientes habitacionais*, Colaço desenvolve uma pintura particular e híbrida, nas quais em alguns momentos surgem céus e paisagens que remetem a Poussin, ou naturezas mortas que lembram Chardin ou tipos humanos que remetem a Goya, Velázquez, entre outros.

Outrossim, para além do mobiliário e objetos, o artista insere seus trabalhos picturais em suportes de tela nesses ambientes. Em dimensões variáveis, essas pinturas ora funcionam como painéis de revestimento de paredes, ora são executadas diretamente na argamassa que as encobre - à semelhança de afrescos -, ou ainda como tapetes, sobre os quais é permitida a circulação das pessoas, autorizando que ali se depositem marcas de poeira recolhida das ruas, como se fossem essas pinturas meros elementos de decoração (Figura 3). E deste modo, o circuito torna-se completo: os ambientes que foram construídos a partir das ruas, ao se contaminarem com sua poeira, retornam a elas através da pintura.



Figura 3. Detalhes de ambiência com público.

Fonte: arquivo do artista.

Ainda que esses *ambientes* se tornem harmônicos dentro da sua precariedade, por certo são avessos aos atuais parâmetros estéticos adotados pela indústria de consumo, no tocante à arquitetura de interiores, visto que, por parte do senso comum, eles não satisfazem os desejos sugeridos pelo pragmatismo implícito na máxima *less is more* ou *form follow function*.

E se por um lado essas *ambiências* atendem à função de habitar, por outro são

passíveis de causar sutis percepções ao grande público, porque são povoados de *imagens-nuas*, imagens que são completamente *desprovidas de significação verbal mas em cujo sentido* “inserem-se significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais (Gil, 2005, p.15).” Neste caso essas *imagens-nuas* brotam das quase inconciliáveis junções de objetos e seres vivos - plantas e animais de diversas espécies, não apenas domésticos – tudo isso banhado por uma luminosidade tênue, que acentua ainda mais a sua potência silenciosa.

Essas ambiguidades que fazem parte da natureza dos ambientes de Tomás Colaço possibilitam percepções instáveis, visto que neles reside uma certa estranheza que toca o sentimento de *homelessness*, ou seja, *de um sentimento de não-habitar ou* “senso de não pertencimento” como se não fossemos capazes de encontrar nosso lugar”, como nos diz Larsen (2014, p. 181). “A função de habitar é, seguramente, o que nos garante a presença de julgamentos aprazíveis ou não em nossa imaginação”. (...) Deste modo, a casa possui em potência valores de intimidade e de proteção, que são passíveis de conduzir a nossa imaginação em direção a uma imensa diversidade de matizes poéticos que tem a ver com os nossos devaneios íntimos” (Gouveia, 2019, p.163).



Figura 4. Detalhe de ambiência.

Fonte: arquivo do artista.

Entretanto, na medida em que localizamos um confronto entre essas duas funções, ambas quase se anulam e surge aí uma situação entre-dois que desestabiliza o

nosso sentido de pertencimento, de intimidade e proteção justamente porque nos leva a questionamentos sobre a forma despojada da sua função. Como traduzir, por exemplo, o livre transitar de animais semi-domésticos nos espaços de habitação - a presença de uma galinha a pôr ovos sobre uma mesa – estilo Luis xvii – junto a peças de cristal Baccarat, louças de Companhia das Índias Ocidentais, retratos antigos de família e totens africanos (Figura 4)? Ou cabritos que passeiam sossegadamente sobre tapetes persas no interior de uma sala de estar, mesclados a raízes ressequidas pelo sol escaldante do sertão brasileiro e cadeiras em estilo Manuelino (Figura 5) ?



Figura 5. Detalhe de ambiência.

Fonte: arquivo do artista.

São questionamentos que não clamam por uma interpretação, mas que tangenciam alguma interpretabilidade, visto que os ambientes habitacionais de Tomás Colaço se abrem ao onirismo na totalidade de cada um dos seus aposentos, esse onirismo que faz parte da verdadeira função da casa. Ancoremos esse onirismo nas palavras de Jung, quando diz que “todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. A velha locução: “Carregamos na casa nossos deuses domésticos” tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador do lar (Jung in: Gouveia, 2019).”

De acordo com a concepção arquitetônica dos espaços de habitação de Colaço, a convivência entre os três reinos da natureza, em condições temporais, físicas e espaciais

inconciliáveis são estranhas aos estereotipados padrões estéticos estabelecidos pelo senso comum (Figura 6). Esse acúmulo de situações heterogêneas é convidado a conviver em dissonante harmonia, e a forma prevalece sobre sua funcionalidade atendendo, portanto à verdadeira função da casa: uma extensão do nosso corpo e do nosso psiquismo, a confundirem-se em meio às micro-percepções da realidade sensível.

Sob essas condições, o *menos é mais* cede lugar ao *mais é mais*, e a forma se impõe sobre a função. Nesta inversão de conceitos, as *ambiências vividas* de Tomás Colaço encontram o seu habitat no abissal território da arte, onde os quase-imperceptíveis fenômenos de fronteiras – entre a afirmação e a negação - se amplificam incomensuravelmente.



Figura 6. Detalhe de ambiência.

Fonte: arquivo do artista.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmund. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004. ISBN 978-85-7110-795-3.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GOUVEIA, Ana E., *Nem Luz Nem Sombra: considerações sobre a instabilidade da penumbra e uma trajetória em pintura*. Tese de Doutorado em Belas Artes, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2019.

LARSEN, P.N. In: MONRAD, Kasper (org.); STEVENS, M.; HEMKENDREIS, A. LARSEN, P.N.; HVIDT, A.R. *Hammershøi and Europe*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2014.

JUNG, C.G. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: 5ª Ed. Editora Nova Fronteira, 5ª edição, 1964.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA** - Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED) - área de concentração em Família e Sociedade - pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuando na linha de pesquisa Trabalho, Consumo e Cultura. É bacharel em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF); licenciado em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER; e, tecnólogo em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora/MG. Realizou cursos de especialização nas seguintes áreas: Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Faculdade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF); e, Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidade; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade. E-mail: [fabiano.batista@ufv.br](mailto:fabiano.batista@ufv.br)

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Afro-brasileira 99, 103, 118, 119, 123, 125, 127

Afrorreferencialidade 48, 51

Alarme 109

Análise musical 133, 134, 146

Antropologia 48, 53, 55, 94, 209, 221

Arte 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 58, 59, 60, 62, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 163, 164, 167, 181, 182, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 222, 229, 231

Arte público 182, 192

Ativismo-estético 48, 54

Autoria 1, 5, 6, 7, 9, 48, 75, 76, 116, 130

Azulejos 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168

### B

Base Nacional Curricular Comum (BNCC) 72, 74

Buenos Aires 37, 58, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 195, 202, 203

### C

Cerâmica 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 165, 169

Contexto 11, 14, 20, 23, 31, 32, 33, 37, 67, 74, 79, 89, 92, 94, 96, 106, 107, 116, 119, 125, 126, 129, 130, 137, 140, 149, 151, 154, 157, 159, 172, 173, 175, 176, 179, 194, 202, 206

Corpo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 54, 58, 60, 72, 74, 79, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 101, 105, 108, 118, 132, 205, 212, 229, 231

Corporlidade 48

Corpos fuás 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20

Cuerpo 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 149, 157, 188, 198, 202

Cultura 6, 7, 8, 11, 12, 14, 20, 33, 40, 46, 51, 54, 55, 61, 64, 68, 69, 72, 86, 98, 99, 103, 105, 107, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 150, 156, 160, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 195, 197, 231

Cultura popular 61, 64, 123, 177, 197

## D

Dança 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 125, 127, 129, 131, 137, 174

Danças tradicionais gaúchas 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71

Direito à cidade 128, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 221

Documentário 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 128

## E

Educação 59, 60, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 120, 124, 131, 132, 231

ENART 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71

Ensino médio integrado 72, 73, 74, 75, 76, 88, 89

Epistemologia 48, 55, 123

Escuta digital 109

Esparcimiento 182, 183

Estranho 4, 6, 7, 38, 39, 40, 41, 46, 109

## F

Feminismo 22

Fotografia 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 204, 207, 211, 212

Funk 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132

## H

Helena Solberg 22, 23, 29, 30

## I

Identidad cultural 147, 156, 160

Identidade 39, 40, 42, 47, 79, 84, 96, 104, 105, 106, 118, 119, 127, 132, 177

Interpretação musical 133

Irônicos 11, 13, 20

## J

Jongo 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132

## M

Maciel 38, 40, 42, 43, 44, 46

Memoria 109, 156, 158, 159, 164

Miguel Rio Branco 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Móvel 8, 109, 110, 113, 115, 116

Murga porteña 171, 174, 176, 178, 180, 181

Música 52, 54, 62, 66, 67, 73, 81, 82, 83, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 174, 175, 178, 210, 212, 213

Música acadêmica 109

Musicalidade 90, 91, 128, 131

## O

Online 11, 48, 51, 63, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108

## P

Paisaje urbano 147, 150, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 166, 167, 187, 190

Pandemia 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108

Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS) 72, 73, 82, 89

Paródicos 11, 13, 20

Participação 101, 102, 103, 137, 171, 173, 174, 220

Patrimônio 109, 110, 125, 126, 130, 132, 178

Piano 133, 134, 136, 139, 144, 146

Poéticos 11, 227

Políticas culturais 171, 173, 175, 181

Processo criativo 1, 9

## R

Radamés Gnattali 133, 134, 140, 141, 143, 146

Rescate urbano 182, 183, 192

Resistência 103, 104, 106, 122, 128, 130, 209

Risíveis 11, 13, 20

## T

Tatu com volta no meio 61, 62, 63, 64, 67, 70, 71

Técnica silvestre 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108

## U

Unheimliche 1, 6, 10

# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)



# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

