

colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 14, número 24, dezembro de 2024.



Ana Carolina Follador, da série "a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou", 2024. Impressão de foto em tecido. Cortesia da artista.

colóquio

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo
Volume 14, número 24, dezembro de 2024.

Lindomberto Ferreira Alves . João Victor Castro Chequetto . Jovani Dala
Bernardina . Alana de Oliveira Ferreira . Rosely Kumm . Inara Novaes
Macedo . Edival Saraiva de Oliveira Neto . Fabíola Fraga Nunes .
Giuliano de Miranda . Aparecido José Cirillo . Giselle da Costa Reis . Isis
Santana Rodrigues . Anderson Felix dos Santos . Deborah Sathler . Joyce
Veiga Velasco . Pedro Santos Pavioti Vicentin . Alice Brambati . Clara
Pitanga Rocha . Alice Roger Bombardi . Brunno Figueiredo Rodrigues .
Beatriz Araújo Isidoro . Henry Silva Castelli . Jevison Santa Cruz . Sarah
Rodrigues Damiani . Paula Barbosa . Stela Maris Sanmartin . Ana
Carolina Follador . Gabriela Clemente de Oliveira . Clara Pitanga Rocha
. Alice Bombardi . Brunno Rodrigues . Luciana Martins Tavares de Lima

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Vice-diretora

Maira Pêgo de Aguiar

Secretária

Fátima Canal

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Profa. Dr.a Stela Maris Sanmartin

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Dr.a. Fabiana Pedroni, SEDU-ES

Me. Rodrigo Hipólito, PPGA-UFES

Conselho editorial

Dr. ^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.^a Dr. ^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira, PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Editoração N. 24

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Ana Carolina Follador, da série “a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou”, 2024. Impressão de foto em tecido. Cortesia da artista.

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 14, n. 24, (dezembro, 2024).

Semestral. Com publicações no inverno e no verão.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência, Ensaaios Visuais e Traduções
são de inteira responsabilidade das pessoas autoras.

SUMÁRIO

Apresentação (7-9)

ARTIGOS

Transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele: linhas de força de um corpo em estado de performance (11-29)

Lindomberto Ferreira Alves

Retratos da alma brasileira: as canções de Guinga e Aldir Blanc (30-46)

João Victor Castro Chequetto

Entre memórias e espaços: a arte pública na construção das paisagens culturais (47-61)

Jovani Dala Bernardina

Materialidade e espaço do filme na arte (62-76)

Alana de Oliveira Ferreira

A representatividade na figura feminina na arte e a formação de novas narrativas (77-97)

Rosely Kumm

Das bandas de índios às bandas de Congo da Barra do Jucu (98-118)

Inara Novaes Macedo

(Re)Pensando a censura:

arte e silenciamento na ditadura civil-militar (119-133)

Edival Saraiva de Oliveira Neto

Rocky, um lutador e Dominga, uma catadora de papel! Os atravessamentos dos monumentos que resistem! (134-144)

Fabíola Fraga Nunes

Giuliano de Miranda

Aparecido José Cirillo

O processo artístico do desenho na cidade de Parintins-AM: do analógico ao digital (145-161)

Giselle da Costa Reis

A representação infantil nas esculturas do cemitério de Santo Antônio/ES: uma análise iconográfica e memorial (162-179)

Isis Santana Rodrigues

Aparecido José Cirillo

Jean-Baptiste Debret e a representação das populações negras (180-197)

Anderson Felix dos Santos

Identidade e gênero na cultura cigana (198-219)

Deborah Sathler

O mundo artístico do Club Beethoven

no Rio de Janeiro no final do séc. XIX (220-237)

Joyce Veiga Velasco

Combatividade curatorial e arquitetônica em Lina Bo Bardi (238-256)

Pedro Santos Pavioti Vicentin

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Poéticas sensíveis sobre o percurso: uma caminhada através do patrimônio imaterial (258-269)

Rosely Kumm

Alice Brambati

Escola de inverno: encontro com a cerâmica (270-280)

Clara Pitanga Rocha

Alice Roger Bombardi

Brunno Figueiredo Rodrigues

Beatriz Araújo Isidoro

Henry Silva Castelli

Bem-vinda, flauta doce, à escola em tempo integral! (281-293)

Jevison Santa Cruz

ENSAIOS VISUAIS

***Watu* conta um conto** (294-308)

Sarah Rodrigues Damiani

Paula Barbosa

Stela Maris Sanmartin

Entre memória e infância, a ausência é uma herança (310-319)

Ana Carolina Follador

Nós estamos em guerra! (309-333)

Gabriela Clemente de Oliveira

Emaranhado (334-348)

Clara Pitanga Rocha

Alice Bombardi

Brunno Rodrigues

Luciana Martins Tavares de Lima

Diretrizes para autories (349-352)

APRESENTAÇÃO

Nas últimas edições da Colóquio, temos adotado o sistema de recepção de originais em fluxo contínuo e com temática livre. Isso propicia uma maior variedade e atualidade dos trabalhos publicados. Além disso, a temática livre é condizente com um dos principais objetivos desta revista: abrir espaço para a publicação de resultados de pesquisa da graduação e da pós-graduação. Como editor, tal prática torna-se gratificante, dada a variedade de propostas, objetos de estudo, metodologias, origens e estilos de escrita com os quais posso entrar em contato. Esse enriquecimento carrega os desafios dos processos de avaliação. Quanto mais variados e em maior número são os trabalhos recebidos, maior a complexidade para o entendimento das análises e a verificação das fontes.

Aos poucos, o periódico iniciado para dar visibilidade às comunicações apresentadas no evento anual dos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo ganhou vida própria. Há anos, recebemos, avaliamos e revisamos resultados de pesquisa realizadas em diversas instituições nacionais. Apesar de tal transformação em sua linha editorial, a Colóquio não se desvincula do andamento do PPGA-UFES. Desse modo, a presente edição deixa nítidas algumas consequências positivas da abertura de nosso doutorado em Artes, no primeiro semestre de 2024.

Na edição de número 23, já havíamos percebido o aumento significativo no número de trabalhos recebidos. Ainda assim, para a chamada que deu origem a esta edição, a quantidade de propostas enviadas extrapolou em muito nossas expectativas. Isso se reflete tanto no ritmo do fluxo de trabalho quanto na extensão da edição. Com vinte e uma propostas, entre artigos, relatos de experiência e ensaios visuais, a Colóquio 24 difere-se da maioria dos números que já publicamos.

Embora possa parecer uma fala vazia, gostaríamos de dispensar um tratamento ainda mais cuidadoso com avaliações e revisões, de modo que todos os trabalhos recebidos – e que atendam ao nosso escopo – pudessem gerar uma publicação. Apesar de isso não ser possível, insistimos para que as propostas recusadas sejam novamente enviadas para futuras edições.

Dado o surpreendente número de textos recebidos, a edição de número 24 não apresenta seções de resenhas e traduções. Nossa expectativa, para o próximo volume, é que possamos manter essa demanda por avaliações e retomarmos a publicação dessas seções. Para isso, é provável que realizemos algumas alterações em nossas diretrizes para autorias, assim como em nossos arquivos modelo.

A manutenção de publicações especializadas na área de artes, como a Colóquio, em diálogo com outras áreas das humanidades, é de fundamental importância para o avanço do conhecimento interdisciplinar. As artes são um campo que dialoga com história, filosofia, sociologia, antropologia e literatura, entre outros saberes. Essa troca possibilita uma compreensão ampliada dos fenômenos artísticos, inserindo-os em contextos culturais, sociais e políticos mais amplos. Assim, revistas que promovem esse tipo de interação contribuem não apenas para o desenvolvimento acadêmico das artes, mas também para a formação de uma visão mais integrada das humanidades.

Além disso, a interdisciplinaridade enriquece a produção artística e acadêmica ao permitir que pesquisadores de diferentes áreas compartilhem perspectivas e métodos. Estudos que combinam artes visuais com filosofia estética ou ensaios que abordam o cinema sob o viés da história cultural, por exemplo, ampliam as possibilidades analíticas e

criativas. Por meio de publicações especializadas, é possível divulgar essas abordagens inovadoras, fomentando debates e abrindo caminhos para novas investigações que ultrapassem fronteiras disciplinares tradicionais.

Por fim, ao manter esse diálogo ativo, revistas como a Colóquio garantem um espaço valioso para trabalhos que não apenas refletem sobre as artes, mas as conectam a questões contemporâneas cruciais, como direitos humanos, sustentabilidade, mudanças climáticas, dissidências político-sociais e transformações tecnológicas. O presente número reafirma esse compromisso, oferecendo uma ampla variedade de artigos, ensaios visuais e relatos de experiência que traduzem a vitalidade e a pluralidade do campo. Convidamos, assim, a mergulhar nas reflexões propostas nesta edição e a aproveitar a leitura como um momento de encontro entre saberes, experiências e perspectivas. Boa leitura!

Rodrigo Hipólito

Vitória, dezembro de 2024

ARTIGOS

Transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele: linhas de força de um corpo em estado de performance

*Transience of the body, performativity of psychosocial landscapes, and
subjectivations on the surface of the skin: force lines of a body in a state
of performance*

Lindomberto Ferreira Alves¹
(PPGArtes-UFPA)

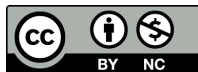
Resumo: O artigo explora três linhas de força poética presentes na obra da artista Rubiane Maia: a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele. Por meio de um exercício teórico, diferentes conceitos são relacionados para destacar essas forças em suas performances. Os trabalhos “Pele. Superfície. Mercado” (2006), “Ensaio de Casamento” (Vermelho-Mulher) (2011) e “O Jardim” (2015) são analisados como estudos de caso, elucidando tais reflexões. Argumenta-se que essas linhas convergem para consolidar a performance como um espaço de criação de novos modos de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: Rubiane Maia. performance. arte contemporânea. clínica de si. modos de vida.

Abstract: The article explores three poetic lines of force present in the work of multimedia artist Rubiane Maia: the transience of the body, the performativity of psychosocial landscapes, and subjectivities on edge. Through a theoretical exercise, different concepts are connected to highlight these forces in her performances. The works *Skin. Surface. Market* (2006), *Wedding Rehearsal (Red-Woman)* (2011), and *The Garden* (2015) are analyzed as case studies, shedding light on these reflections. It is argued that these lines converge to establish performance as a space for creating new ways of being and existing in the world.

Keywords: Rubiane Maia. performance art. contemporary art. clinic of self. ways of life.

DOI: 10.47456/col.v14i24.45405



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Doutorando em Artes (PPGArtes-UFPA), bolsista FAPESPA. Mestre em Artes (PPGA-UFES). Licenciado em Artes Visuais (UNAR-SP) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Integra os coletivos “FURTACOR” e “BaileID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4752217428368108>.

Introdução

Em meio à sufocante conjuntura sociopolítica, cultural e subjetiva, torna-se imperativo mobilizar escutas e práticas que desestabilizem os modos conformados de sentir e pensar, abrindo espaço para outras formas de existência. Nessa direção, as poéticas artísticas têm se destacado como campos que ampliam a visibilidade, a expressão e a compreensão dos saberes-fazer que desafiam as políticas impostas aos modos de vida. Essas poéticas extrapolam o paradigma cultural dominante e suas representações hegemônicas no sistema das artes. No Brasil, entre várias trajetórias que se destacam nesse contexto, encontra-se a da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia² (Caratinga/MG, 1979), exemplo marcante dessa perspectiva.

Rubiane Maia é uma das artistas que explora, com notável singularidade, a expansão das potências de vida, alinhando sua produção a uma dimensão que podemos chamar de clínica da arte.³ Isso significa que, ao utilizar seu corpo e suas narrativas pessoais como impulsos para suas obras, Maia orienta suas práticas artísticas para a ativação da experiência estética como um campo onde não apenas se realiza um trabalho ético sobre si,⁴ mas onde a própria arte converge para essa dimensão ética. No espaço em

² Artista transdisciplinar brasileira que vive em Folkestone, Reino Unido. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, a instalação e outros modos de expressão, como a escrita, a fotografia, o vídeo e a pintura. Em geral, interessa-se pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas, sendo especialmente atraída por estados diferenciados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e cuidado entre seres humanos e não humanos, como minerais e plantas. Frequentemente, desenvolve seus trabalhos em contextos de sítio específico, sempre considerando os elementos da natureza, a paisagem e o meio ambiente como guias e co-criadores de suas obras. Para conhecer os registros memoriais e imagéticos das obras de Maia, acesse: <https://www.rubianemaia.com/>.

³ A clínica mencionada aqui não se alinha ao modelo hegemônico de base biologicista, originado na modernidade, e que, desde então, tem orientado a atuação de profissionais da saúde. Em oposição a essa perspectiva, questionada e problematizada por Michel Foucault (1977), a dimensão clínica abordada não busca o conhecimento de si como um caminho para alcançar uma suposta verdade sobre a natureza humana. Em vez disso, ela se apresenta como uma via para ativar outras práticas de cuidado, pautadas pelos afetos, pela multiplicidade, pela criação e pela liberdade.

⁴ Trata-se, para Leila Domingues (2017, p. 193), de um “compromisso com a vida, onde o si, refere-se à ‘constituição de si’, a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre ensinamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho.”

que se encontram a subjetividade e a materialidade do corpo, Maia ativa políticas de desejo guiadas por uma ética criativa e transformadora. Sua obra toma a vida como experimento e a obra como um território que engendra uma "micropolítica da delicadeza" (Silva, 2011, p. 113), propondo reflexões sobre os usos do corpo na arte e na vida cotidiana e buscando romper os moldes restritivos que regem as formas de viver.

Com esses horizontes de abertura, os processos criativos de Rubiane Maia conectam-se a práticas performáticas sustentadas por linhas de força que têm permeado seus primeiros dez anos de carreira (2006-2016). Essas linhas apontam como o híbrido arte-clínica-política, que age como motor de sua produção, contribui para a afirmação de modos alternativos e contestatórios de articular arte, vida e obra.⁵ Seus processos criativos geram registros que emergem nos interstícios de suas ações, revelando três principais linhas de força:⁶ a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele.

Diante disso, este texto propõe uma análise dessas três linhas de força poética que configuram os percursos de Rubiane Maia: a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele. Busca-se articular reflexões teóricas que dialoguem com a forma como a artista transforma essas linhas em elementos de construção poética. Para sustentar esses argumentos, são tomados como estudos de caso três de seus trabalhos: "Pele. Superfície. Mercado" (2006), "Ensaio de Casamento" (Vermelho-Mulher) (2011) e "O Jardim" (2015). Conclui-se que essas linhas de força convergem para a instauração da performance como "laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento" (Silva, 2011, p.

⁵ Pautado em um horizonte de investigação que buscou sondar a singularidade dos modos como Rubiane Maia teria agenciado o híbrido arte-clínica-política no campo de efetuações de seu saber-fazer artístico, nesse período, essa hipótese foi colocada à prova em um procedimento teórico-metodológico que culminou na realização da dissertação de mestrado, de minha autoria, "Arte e vida em obra: a poética biografêmica de Rubiane Maia" (2020).

⁶ A percepção dessas linhas de força poética surge desde o primeiro contato com os trabalhos de Rubiane Maia, mas só ganha fôlego teórico ao ser confrontada com as impressões e compreensões da própria artista sobre a recorrência de certas gestualidades em sua complexa rede criativa.

8), constituindo-se em um espaço onde é possível inventar novos modos de ser e estar no mundo.

Transitoriedade do corpo

Juntos, os termos “transitoriedade” e “corpo” evidenciam aquilo que é próprio ao segundo: que “um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável” (Hardt, 1996, p. 147). Isto é, o entendimento de corpo não se encerra na mera superficialidade de sua imagem como matéria – em seu caráter empírico e orgânico. Envolve, é claro, a transformação das formas que constituem a materialidade de sua presença no mundo, e também as mutações subjetivas promovidas por meio dessa dinâmica, tendo em vista que “o próprio meio interno se modifica ao (re)criar os meios externos, entendendo que os meios que se habitam também estão em constante construção” (Oliveira; Fonseca, 2018, p. 30). Sob essa perspectiva,⁷ corpo seria sempre resultado da indissociabilidade inconciliável entre o “fora” e o “dentro”, como menciona Suely Rolnik (1997, p. 26), em que “o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro”, levando à criação de territórios de existência, nos quais não cessam de emergir alguma nova figura da subjetividade. Nesses termos, transitoriedade do corpo teria que ver com as confluências de passagem constante de um corpo, provocada pela relação entre os planos de forças que o fora engendra e os territórios de existência que o dentro espacializa; espaço-tempo para emergências de dobras de si e, junto a elas, de delineios de perfis subjetivos provisórios.

⁷ Esse entendimento exige de nós um esforço permanente para sintonizar nossa percepção e escuta às sutilezas das transitoriedades que fazem do corpo âmbito permanente de experimentação de modos de existência; plano afetivo da existência somática, “povoado por uma multiplicidade de forças, por diferentes fluxos, por incessantes combates entre linhas de poder e linhas de resistência” (Domingues, 2010a, p. 55), onde o fora é “sempre outro do dentro”, seu devir” (Rolnik, 1997, p. 26). Afinal de contas, como destaca a própria Rubiane Maia, o corpo está sempre em vias de relações possíveis, “e a forma como o corpo percebe o mundo se materializa na forma como a gente organiza e se organiza no espaço e no tempo, em nós e em torno de nós” (Silva, 2011, p. 100).

E, também, de criação de microcosmos temporários, nos quais “relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor” (Rolnik, 1997, p. 31). Rubiane Maia parece empenhar todos os esforços de sua subjetividade artista⁸ para aprofundar o grau de sintonia e escuta das transitoriedades do seu corpo. Há um compromisso ético com as urgências de seu tempo e com o “fator intensivo do corpo” (Deleuze, 2007, p. 52), que não apenas a levaria instalar-se na própria diferença, mas a engendrar novas figuras da subjetividade, isto é, novas possibilidades da vida em fecundação e à espera de serem germinadas – e não apenas para si, mas para todas/es/os.

Sendo a liberação do devir sensível⁹ do corpo uma das bússolas ético-poéticas de Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016, sua atenção às transitoriedades do corpo teria como foco o apossar-se de sensações que lhe fazem refletir sobre a necessidade e a urgência de ampliar os modos como percebe e as maneiras como sente e pensa o mundo, a fim de que esse gesto lhe possibilite “encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Domingues, 2010a, p. 19). Arrisco dizer que seria junto a essa experiência intensiva das sensações, agenciadas na transitoriedade das fricções entre o corpo e o mundo, que a artista vai forjando seus “afetos em relação com os perceptos ou as visões [de mundo] que nos dá” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 227). Em seus processos criativos, sensíveis à transitoriedade do corpo, emerge um modo ético-estético-político que procura lidar, ao mesmo tempo, com o diagrama de forças instaurado pelas urgências que atravessam seu cotidiano, seu tempo, e com os efeitos das afecções¹⁰ que essas urgências provocam no seu corpo.

⁸ Para Suely Rolnik (1997, p. 31), a subjetividade das/es/os artistas reagiria mais rapidamente aos desassossêgos provocados pelos efeitos do fora no corpo, e seria nas obras que ela/e/o materializaria as mutações subjetivas e os modos de existência que sente vibrar em sua pele, sem por isso corporificá-lo necessariamente em alguma nova figura de sua subjetividade.

⁹ Como destacam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 229), a sensação implica um devir sensível, “ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro”.

¹⁰ De acordo com Gilles Deleuze (1997, p. 178) e Benedictus de Spinoza (2011, p. 98), as afecções fariam menção as variações contínuas de potência da mente e do corpo, à medida que este entra em relação com o plano dos afetos, com os efeitos disruptivos das forças do fora no corpo, levando corpo e mente a transições de potência entre um estado e outro.

Esse seria o caso, por exemplo, dos processos de feitura do trabalho “Pele. Superfície. Mercado” (2006), realizado em parceria com Amanda Freitas – cujo pontapé de produção é a contestação das transformações e dos efeitos decorrentes do processo de reestruturação viária da Avenida Fernando Ferrari,¹¹ em Vitória, ES. O que está em questão, nesse trabalho, é tanto a possibilidade de emergência de um novo perfil subjetivo – delineado via afecções corporais decorrentes dos efeitos disruptivos tensionados por essa grande intervenção urbanístico-paisagística. Quanto a criação e a transmissão de perceptos e de sensações que, de alguma forma, comunicassem tais efeitos, de maneira que mais pessoas entrassem em contato com suas próprias afecções corporais a partir deles, talvez até com o desencadeamento de um devir sensível em seus corpos.

O estranhamento inicial frente às primeiras modificações espaciais ali implementadas é seguido do assombro ao se depararem com um rastro gigantesco de destruição de todas as árvores à frente do campus universitário de Goiabeiras, da UFES. Assim, é lançando mão do recolhimento e da realocação das cascas das árvores mortas em nome do famigerado “vale tudo” dos discursos de uma “Vitória Moderna para o Brasil” que as artistas tensionam a possibilidade de que outros corpos entrem em contato com afetos, perceptos e sensações que expusessem a outra face perversa, cara aos processos de urbanização, ali em curso. Essa tensão, para Maia e Freitas, residiria na instauração de um campo de visibilidade em torno de um, entre tantos, vestígios da violência e da destruição ali engendrados. Essa seria uma via concreta para acrescentar novas variações ao contexto, a partir da criação e da transmissão de perceptos e de sensações que deem a ver, justamente,

¹¹ Conjunto de obras de cunho viário que, entre os anos de 2003 e 2013, promoveu a ampliação de duas para três faixas, por sentido, da Avenida Fernando Ferrari, uma das principais vias de circulação de veículos da cidade de Vitória/ES, que interliga a Capital ao município de Serra/ES e que margeia o campus Goiabeiras, da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Vale ressaltar que esse processo de readequação e modernização do sistema viário foi alvo de inúmeras críticas por parte da sociedade civil, inclusive por não ter sido estabelecido um amplo processo de discussão junto às populações residentes das áreas diretamente impactadas por essa intervenção urbanística.

aquilo que nem sempre se vê e/ou se sente, ou a que se faz vista grossa e/ou escuta seletiva.



Figura 1. Rubiane Maia e Amanda Freitas, “Pele. Superfície. Mercado” (2006), Objeto efêmero/Intervenção urbana, dimensões variáveis. Vitória, ES, Brasil. Fotografias: Amanda Freitas. A imagem mostra Rubiane Maia de perfil, em um corredor de supermercado, vestindo um casaco de listras coloridas em tons de roxo, lilás, branco e rosa. Ela parece observar um produto nas prateleiras, que estão repletas de itens domésticos, como esponjas, filtros e outros utensílios. Há um destaque para um pacote com pedaços de casca de árvore pendurado na prateleira.

Recolhidas, pouco a pouco, as cascas das árvores foram embaladas como qualquer outro produto de consumo cotidiano e, silenciosamente, alocadas nas prateleiras dos mercados próximos ao extenso canteiro de obras recém-instalado (Figura 1). Se, para Roland Barthes (1990, p. 146), “o artista é, por estatuto, um operador de gestos”, esse gesto de Maia e Freitas, de expor nas prateleiras, prontas para “venda”, as cascas – os espólios do que sobreviveu à ruína; os rastros de um dilaceramento silencioso deixado para trás em nome do rolo compressor modernizante das cidades contemporâneas – é muito mais que uma obra; é uma crítica contundente a signos tais como progresso, desenvolvimento e

modernização, cujo poder discursivo persuasivo pode diminuir a possibilidade de criação de perceptos e de sensações que busquem exceder as percepções hegemônicas da produção de mundo – nesse caso, do espaço urbano –, mas, aquela/e que com ela se defrontou dificilmente pôde ter fingido que nada aconteceu.

Performatividades das paisagens psicossociais

Richard Schechner, no contexto da ampliação do conceito de performance, na década de 1970, introduz a ideia de performatividade como elemento central de sua teoria da performance. Sua abordagem propõe investigar o comportamento humano – ritualístico, artístico, cotidiano, esportivo, entre outros – sob a ótica da performance.¹² Sem se aprofundar nas especificidades do debate teórico de Schechner (2013), é relevante destacar que esse entendimento, fortemente vinculado à noção de performatividade da linguagem (Austin, 1990), conduz à reflexão sobre o caráter performativo das múltiplas escalas de performance. Escalas que abrangem gestualidades cotidianas, aparentemente espontâneas e singulares, mas que integram uma rede de citações e repetições ligadas ao universo simbólico e representacional do agir humano.

Schechner argumenta que, mesmo havendo distinções entre as formas e escalas de performance, o fenômeno performativo revela mecanismos presentes no cotidiano. Sua teoria sustenta que “todos nós temos a capacidade (como performers) de transformar nossas ações cotidianas em performances” (Acácio, 2011, p. 23). De maneira que a performatividade também permeia as dimensões socioculturais

¹² Partindo do pressuposto de que tudo pode ser analisado “‘como’ performance” (Schechner, 2013, p. 123), defende-se a hipótese de que “todos fazemos mais performances do que percebemos” (Schechner, 2013, p. 34). Sob essa perspectiva, a performance seria “um modo operante que Schechner chama de performatividade e pode ser tomado como modelo por diversas áreas” (Villegas, 2018, p. 30). Nesse contexto, a performance ganha destaque como ação, experiência e competência comum. A noção de performance discutida por Schechner aponta para um entendimento de execução e desempenho – de performatividade – que é mais amplo e não se limita à dimensão estética da arte. Trata-se, assim, de uma perspectiva profundamente conectada às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano, sugerindo que, nessa ampliação de sentido, as noções de performance e performatividade se complementam, justamente por estarem em constante movimento de pressuposições mútuas.

e simbólicas da ação humana, lançando luz sobre o próprio caráter performativo da vida. É interessante nota, entretanto, que em vez de enfraquecer a *performance art*, tal perspectiva reforça e corrobora com a visada ontológica de atravessamentos entre atos comuns da vida e atos artísticos, implicada na opacidade das confluências entre vida e arte¹³.

Assim, a performatividade que teria por intenção a indiscernibilidade entre arte e vida, relacionada, eticamente, com aquilo que Suely Rolnik (2011) descreve como paisagens psicossociais.¹⁴ Ao forjar poéticas a partir dos atos comuns da vida, a/e/o performer mergulharia nas intensidades de seu tempo e, sensíveis às coordenadas semióticas, éticas, estéticas e políticas de existência que encontra a cada ato criativo, experimentaria a invenção de ethos e de realidades sociais ainda inexploradas, mas que se fazem necessárias. A performatividade das paisagens psicossociais consistiria, portanto, numa espécie de abertura radical ao finito dos possíveis ainda não dados da vida, levando-nos a transitar por territórios de existência desconhecidos, que permitem “situar circunstâncias capazes de dispor novas paisagens” (Silva, 2011, p. 25), a medida que “somos desafiados em tantas cores, nuances, enfim, emaranhados de possíveis” (Silva, 2011, p. 95). Indo além, seria no espaço-tempo de agenciamento das performatividade das paisagens psicossociais que as referências que orientam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida são

¹³ Nesse contexto, os atos artísticos que entrelaçam arte e vida não se limitam à incorporação de “elementos inspirados no cotidiano, que possibilitam um aumento de seus potenciais criativos” (Acácio, 2011, p. 24). Ao “colocar[em] em diálogo fragmentos de sua vida e o processo de criação da obra” (Acácio, 2011, p. 25) – utilizando “materiais de seu cotidiano e de sua própria vida” (Acácio, 2011, p. 24) –, o artista transforma seus territórios de existência e modos de vida em uma obra de arte continuamente em processo. Assim, a performatividade que atravessa o enlace arte-vida, cuja criação poética emerge do cotidiano e dos atos comuns, não se restringe ao fato de que “o eu do artista [passa a ser] simultaneamente, sujeito e matéria-prima de sua obra” (Acácio, 2011, p. 24). Vai além, abrangendo um modo de existência no qual se entrelaçam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida.

¹⁴ Para Suely Rolnik (2011, p. 23), os mundos que habitamos são paisagens fugazes sempre em movimento, que ela denomina como paisagens psicossociais, constituídas a partir do encontro entre corpos, agenciamentos e cristalizações de desejo. Elas remetem a estéticas circulantes e formas coletivas de subjetividade, modos históricos de produção de corpo, do desejo e de relação com os outros e consigo mesmo – estetizações e formas históricas de elaboração e produção de si. Delineamento dinâmico não centrado nos sujeitos, mas em relações e jogos de força onde sua constituição está em questão.

colocadas em xeque, intensificando e potencializando a criação de modos de vida mais complexos, afeitos à poéticas que “nos desvia[m] do mesmo, e contamina[m], via forças micropolíticas, na invenção de novos mundos neste mundo” (Silva, 2011, p. 8).

Na poética de Maia também é possível vislumbrar essa linha de força enlaçando seus atos performativos. Os processos criativos sensíveis à performatividade das paisagens psicossociais parecem explicitar o modo ético com que a artista inquire e dá expressão às intensidades que percorrem seu corpo, no encontro com as redes de citações e repetições, atreladas ao universo simbólico e representacional do agir humano. Neles, testemunhamos uma corporeidade em duplo: ao passo que uma embarca na cartografia dos fluxos de intensidades que escapam, desorientam e desestabilizam as representações atreladas às paisagens psicossociais hegemônicas; a outra expressa a constituição fugaz de territórios de existência e de realidades onde os movimentos do desejo convidam-nos a conjugarmo-nos em outros verbos da vida. É o caso, por exemplo, dos processos de criação de “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher)¹⁵ (2011).

Nele, Rubiane Maia exercita uma performatividade liminar, que a coloca na adjacência das coordenadas atreladas a algumas formas simbólicas de opressão e subalternização, que agenciam sua experiência de ser uma mulher neste mundo. O que está em questão, nessa ação, é o campo do imaginário simbólico, cujas práticas perfazem o cenário de todo um modo de existência vivido pelo corpo da mulher, frente às representações que inoculam a repetição ritualizada de formas particulares de comportamento relacionadas ao rito do casamento e à ficção do amor romântico – que impõem aos corpos das mulheres todo o tipo de constrangimento e de violência simbólica. Rubiane Maia lança mão do uso de elementos que corroboram a naturalização desses códigos de significação – o vestido

¹⁵ Esta performance foi apresentada durante o evento “BOOM_Global Creative Action”, em Vitória/ES, Brasil – um projeto internacional que conectou artistas de diferentes partes do mundo, transmitindo simultaneamente ações em performance ao vivo e em *live stream*.

de noiva, as cartas de amor, os grãos de arroz, a naftalina –, operando com eles a composição de uma repetição subversiva¹⁶ dos atos performativos que as paisagens psicosociais a eles atrelados evocam.

Ela vestiu-se de noiva e caminhou pela praça. Nas mãos, um convite e um punhado de estigmas: grãos de arroz e cartas de amor. Grãos ao chão, ajoelha-se sobre eles. Pune-se. Nas entrelinhas do convite que tem em mãos está o desejo que a escutem. Se aceito, no ajoelhar da/e/o outra/e/o à sua frente, uma carta é lida. Tantas mais ou tantas menos seriam lidas quanto mais ou quanto menos se submetessem ao mesmo tipo de sacrifício. A performance instaura uma ambiência de reflexibilidade. As aparentes representações naturalizadas, que demarcam a posição da mulher, nesse contexto, entram em suspensão. Outros sentidos críticos proliferam, tal como: o que há mesmo de romântico por detrás de tudo isso? Através da repetição subversiva que propõe, a artista performa e evidencia tanto o horror íntimo e silencioso que percorre tantos outros corpos nesse território de existência, quanto as linhas de fuga por onde tudo isso pode potencialmente se desmanchar.

Assim, desafiando à percepção comum de que o comportamento implica a expressão de um “eu” essencial e, atenta à escuta de que a “realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito” (Borba, 2014, p. 448), a performatividade das paisagens psicossociais, em Rubiane Maia, evidenciaria o potencial subversivo ligado à invenção de “novos modos, outros possíveis, intensas relações espaciotemporais, [...] que em sua constituição embaralha[m] os códigos, aciona[m] ritmos e experimentações, que provoca[m] certas aberturas e misturas entre corpos” (Silva, 2011, p. 8). Em “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher) (2011) (Figura 2), o que podemos observar é que a artista parece dispor o ato performativo como “espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de

¹⁶ Como lembra Judith Butler (2003), se as repetições reiteram as convenções que produzem corpos genéricos, elas, simultaneamente, as desestabilizam; as deslocam e as dissimulam, questionando sua prática reguladora, a fim de fazer emergir uma nova realidade social.

incubação de novas sensibilidades” (Rolnik, 2011, p. 69); âmbito propício à reflexão “[d]os modos de vida que estão se constituindo, [d]as subjetividades que estão se produzindo” (Silva, 2011, p. 8), em meio aos regimes normativos e reguladores das paisagens psicossociais vigentes, que requisitam das mulheres a repetição de certas formas e padrões pré-estabelecidos de comportamento. Parece percorrer em sua performance uma espécie de compromisso fundamentalmente político e ético, que opera seus saberes-fazeres artísticos em favor da “tensão fecunda entre fluxo e representação” (Rolnik, 2011, p. 67) – motor da criação de sentidos e da produção de outras realidades sociais.



Figura 2. Rubiane Maia, “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher) (2011), Performance. Vitória, ES, Brasil. Fotografia: Joana Quiroga. A imagem, em preto e branco, mostra duas pessoas ajoelhadas em uma praça. À esquerda, uma mulher de camiseta branca e short olha para a pessoa à direita, Rubiane Maia, que veste um vestido de noiva com véu. No chão, há papéis espalhados e um par de sapatos de salto próximo à noiva. Ao fundo, vêem-se árvores, edifícios e algumas pessoas, compondo o cenário urbano.

Subjetivações à flor da pele

Leila Domingues (2010a) recorre à expressão “à flor da pele”,¹⁷ a fim de colocar em palavras o complexo jogo de força que toma a fadiga e o cansaço como alertas “dos modos de vida que se processam na atualidade, constituindo alertas desnaturalizadores de nossas formas de vida, muitas vezes, produtoras de adoecimentos” (Domingues, 2010b, p. 67). Isso porque, para Domingues (2010b, p. 69), “à flor de pele” diz muito sobre os processos que movem essas configurações subjetivas, pois “as subjetivações à flor da pele encontram-se num limiar, num entre-formas onde certa configuração subjetiva se desfez sem que outra tenha surgido”. A pele, nesse instante, passa ser “percorrida por sensações de apreensão e incerteza” (Domingues, 2010a, p. 27), e o desassossego toma conta. Porosidade que nos defronta, ao mesmo tempo, “com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida” (Domingues, 2010a, p. 54). Não sabemos ao certo “para onde ir ou o que fazer” (Domingues, 2010a, p. 27), pois “se pode acolher o desassossego ou recusá-lo” (Domingues, 2010a, p. 25).

As subjetivações à flor da pele atribuem visibilidade ao intolerável, passando a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo” (Domingues, 2010a, p. 72). E isso ocorre porque o estar “à flor da pele” nos coloca em uma relação intensiva com aquilo “que faz parte do cotidiano e sempre esteve ali: ‘a luta da vida com aquilo que a ameaça’” (Domingues, 2010a, p. 22-23). Mas, o que seria exatamente isso que ameaça a vida? Tudo que, escamoteado de “tolerável”, captura as linhas de fuga, de fissura e de resistência, isto é, “nossa potência de exploração de possíveis, fazendo dela um ponto de

¹⁷ À Leila Domingues não interessava a restrição e/ou a simplificação dessa problemática em prol da constatação de um quadro psicopatológico, mas sim “pensar as síndromes mais como conjunto de sinais do que como conjunto de sintomas” (Domingues, 2010b, p. 68). Isso porque, para ela, mostra-se fundamental estar atento aos “indícios que emergem no entrelaçamento de configurações subjetivas e pontos de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital no contemporâneo” (Domingues, 2010b). Sinais que podem ser concebidos “como indicadores, tanto do cansaço quanto de sua reversão” (Domingues, 2010a, p. 68). Sob essa ótica, a discussão psicopatológica se complexificaria, escapando à expansão de uma farmacoterapia e, conseqüentemente, de uma crescente patologização do coletivo, imbuindo-se mais de uma preocupação ética, ou melhor, daquilo “que é ético no que faz funcionar” (Domingues, 2010a, p. 18).

aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital, [...] e de alinhamento mercantil dos desejos” (Orlandi apud Domingues, 2010a, p. 23-24). Assim, o que está em jogo – e que Domingues, por meio da proposição da figura conceitual subjetivações à flor da pele, nos ajuda a perceber – é o espaço-tempo das mutações subjetivas; intervalo no qual as metamorfoses agenciadas podem “se desdobrar tanto em mortificações como na criação de outras possibilidades de vida” (Domingues, 2010a, p. 70).

Aos meus olhos, Rubiane Maia parece lançar mão de suas práticas artísticas em favor da instauração de acontecimentos nos quais ela, deliberada e intencionalmente, se coloca nesse entre-formas “à flor da pele”, e no qual as subjetivações estão em liame com a invenção de novos mundos. Nesses termos, para mim, as subjetivações à flor da pele parecem, em Rubiane Maia, falar de um compromisso ético, político e estético que traz para o campo da visualidade “um alguém em empenhada transformação” (Preciosa, 2010, p. 36), e cuja potência de possível ainda vê talhar suas formas. Alguém que, nesse limiar, busca escapar dos esquemas sensório-motores que nos capturam, transmutando-os em favor da invenção e da afirmação de outros sentidos para a vida. É como se pudéssemos presenciar, em cada ação tensionada por esta linha de força, um alguém “confabulando com o vivo” (Preciosa, 2010, p. 36); alguém “[...] que vai atraindo para si novas montagens de existência” (Preciosa, 2010, p. 36), junto às quais a vida encontra canais de efetuação para performar suas potências.

Sim, também é possível vislumbrar essa linha de força percorrendo a poética de Maia, e os processos de produção da performance “O Jardim”¹⁸ (2015) são um bom exemplo disso. Nela, ao propor o cultivo de um jardim de feijões, a artista parece estar interessada em experimentá-lo como uma via prolífica para sondar o autocuidado, aplicado a si e ao outro, bem como as implicações clínicas que nossas ações mais

¹⁸ Trabalho apresentado na exposição “Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”, no SESC Pompeia, em São Paulo/SP.

ordinárias, são capazes de suscitar, quando as subjetivações encontram-se “à flor da pele”. Em “O Jardim” (2015), é precisamente isso que a artista traz para o campo do visível: a “criação e a invenção de outros modos de percepção e de relação com o vivido, porosidade à flor da pele, passagem de afetos” (Silva, 2011, p. 8). Maia lança mão do cultivo de um pequeno jardim de feijões em meio a arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Centro Cultural Sesc Pompeia (SP), transformando-o em uma espécie de laboratório vivo e em constante processo de mudança para experiências de cultivo e plantio, no qual a vida pôde ser continuamente manipulada, testada, observada e cuidada – do nascimento à morte – em uma escala tão sutil que exigiu, da artista e do público, outro tipo de experiência e de partilha comum do sensível.

É como se ela nos chamasse atenção para o fato de que a nossa própria vida tanto pode crescer e seguir seu fluxo por caminhos mais potentes, quanto pode padecer, a qualquer momento, às incansáveis tentativas de empobrecimento das relações que podemos constituir em nossas existências. Assim, é redefinindo sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões – assumindo como matéria de expressão estética a natureza efêmera, instável, minuciosa, frágil, misteriosa e poli temporal da existência – que Maia compõe um “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (Domingues, 2010a, p. 17), com o qual ela aprende a transmutar as frustrações da perda de modo a lidar com um processo que nasce, cresce, vive, morre e nasce de novo, dia após dia. Ao fazer isso, ela nos lembra de que a vida precisa de tempo de observação, de tempo de autocentramento, de tempo de silêncio e, sobretudo, de tempo de cuidado. Passa, inclusive, pelo cuidado e pela sensibilidade com que a artista gesta a coexistência desses tempos, no âmbito de sua poética; a capacidade de instaurar situações em que o público, assim como ela, seja compelido ao compartilhamento da criação de si e de novas relações com o mundo, em suas instâncias éticas e políticas.

Mais além e aquém, é tensionando nossa atenção às confluências de passagem das subjetivações à flor da pele – espaços-tempos de disputas e,

também de prudências em relação aos nossos próprios modos de vida – que residiria não só a possibilidade da percepção daquilo que nos acontece, mas, de tudo o que nos acontece “seja experimentado na intensidade das sensações que provoca” (Domingues, 2010a, p. 16). Em “O Jardim” (2015) (Figura 3), muito mais diversa e complexa em relação ao atual status quo em que a lógica espetacularizada da arte opera junto à realidade, o que estaria incutida seria a efetividade do enfrentamento da batalha que, não por acaso, diz respeito à contemporaneidade de uma questão foucaultiana, reformulada por Domingues (2010a, p. 19) da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”. “O Jardim” (2015) parece se configurar como um convite poético-político à escuta das transmutações desses desassossegos em perturbações que solicitam de Maia a criação de outra vida, afirmando esse limiar como lócus privilegiado na experiência da “potência política de um exercício ético” (Domingues, 2010a, p. 134).



Figura 3. Rubiane Maia, “O Jardim” (2015), Performance. São Paulo, SP, Brasil. Fotografia: Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. A imagem mostra Rubiane Maia deitada de lado sobre a terra em meio a uma pequena plantação de feijões, vestindo roupas claras e sujas de terra. No centro da cena, há uma luminária branca acesa, posicionada em destaque entre as plantas. Ao fundo, o ambiente sugere um espaço fechado com uma parede de concreto. A luz suave e o contraste entre o verde das folhas e os tons claros da roupa criam uma atmosfera introspectiva.

Enlaces finais

Neste texto, procurei destacar três das linhas de força presentes no projeto poético da artista Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016. Considerando a insistência de circulação dessas linhas ao longo dos seus dez primeiros anos de carreira, propus que a aposta da artista nos vetores de criação que elas suscitam faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada sob o prisma da alteridade. Procurei demonstrar, ainda, por meio da análise dos trabalhos aqui reunidos, que essas três linhas de força se tornam peças e engrenagens umas das outras, nutrindo o tom sutil, porém incisivo, com que Maia reivindica a atualidade e a pertinência da proposta de aproximação entre arte, vida e obra, dado que, nas palavras da própria artista, o que a interessa é “apresentar uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida” (Silva, 2011, p. 113).

Nesse sentido, ao redefinir seu foco de atenção, pesquisa e ação para formas de criação de si e em processo, Rubiane Maia mobilizaria a instauração do híbrido arte-clínica-política como um espaço-tempo de implicação radical com um trabalho ético de si, com uma política de si, com a produção de outros equivalentes sensíveis da realidade, ao tensionar a “arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades” (Silva, 2011, p. 24). Sugeri, por fim, que ao dar vazão ao desejo de outrar-se, via o “contato singular e inesgotável com o gesto na experiência estética” (Silva, 2011, p. 98) – as práticas artísticas de Rubiane Maia não se reduzem às propostas de uma agenda de espetacularização da *performance art*. Ao contrário, salta na emergência de práticas de liberdade da vida em sua plenitude, à medida que inscreve a vida na pluriversidade do mundo, de modo que ela, a vida, siga seus fluxos por caminhos mais potentes.

Referências

- ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Teatro) – Programa de PósGraduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.
- BARTHES, Roland. Cy Twombly ou non multa sed multum. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul./dez. 2014.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três “Éticas”. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 156-170.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a.
- DOMINGUES, Leila. Subjetivações à flor da pele. In: **Informática na educação – teoria & prática**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul./dez. 2010b.
- DOMINGUES, Leila. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al. (org.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.
- OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo,

imanência e arte. **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London & New York: Routledge, 2013.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tadeu Thomaz. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VILLEGAS, Estela Vale. **Interfaces performance e jogo**: a partir dos estudos da performance de Richard Schechner. 2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

Recebido em: 02 de agosto de 2024.
Publicado em 30 de dezembro de 2024.

Retratos da alma brasileira: as canções de Guinga e Aldir Blanc

Portraits of the brazilian soul: the songs of Guinga and Aldir Blanc

João Victor Castro Chequetto¹
(PPGA-UFES)

Resumo: Este artigo tem como objetivo tecer diálogos e aproximações entre as canções do compositor e violonista Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, com letras do poeta, escritor e compositor Aldir Blanc Mendes com a ideia de alma brasileira e identidade nacional. Como objeto de análise para essa discussão foram selecionados trechos de duas canções da parceria Guinga e Aldir, contidas no álbum “Delírio Carioca” (1993): “Visão de Cego” e “Baão de Lacan”, que revelam uma série de características musicais e poéticas que dialogam com a noção de brasilidade. Para exercer tal diálogo, trago referências de outros autores que também formulam uma discussão acerca da obra de ambos os compositores e sua intrínseca relação com a identidade brasileira.

Palavras-chave: música popular brasileira. brasilidade. Guinga. Aldir Blanc.

Abstract: *This article aims to explore dialogues and connections between the songs of composer and guitarist Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, known as Guinga, and the lyrics of poet, writer, and composer Aldir Blanc Mendes, focusing on the idea of Brazilian soul and national identity. For this discussion, excerpts from two songs by the partnership of Guinga and Aldir from the album Delírio Carioca (1993) have been selected: “Visão de Cego” and “Baão de Lacan.” These songs reveal a series of musical and poetic characteristics that resonate with the notion of Brazilian-ness. To support this dialogue, I will reference other authors who also discuss the works of both composers and their intrinsic relationship with Brazilian identity.*

Keywords: *brazilian popular music. brazilianess. Guinga. Aldir Blanc.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46622



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Mestrando do PPGA-UFES e bolsista FAPES. Possui graduação em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (2023). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Atuando principalmente nos seguintes temas: Musicologia Audiotátil, Musicologia, Música Popular Brasileira, Violão. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2038489182825583>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2047-1889>.

E aí, o peixe doce virou caximir / E a onda trouxe um Guinga e um Aldir / E foi então que o pobre enriqueceu / Valeu, todas as lendas são assim: pra lembrar o que não aconteceu (Aldir Blanc com música de Guinga)

“E a onda trouxe um Guinga e um Aldir”²

Os compositores Guinga (1950-) e Aldir Blanc (1946-2020) deixaram uma marca profunda na música popular brasileira, através de uma parceria recíproca e frutífera. Frequentemente chamados de gênios por seus pares, admiradores e críticos em geral, o encontro dessas duas figuras representa, a meu ver, é uma das interações musicais mais bem sucedidas do cenário musical desde o fim do século XX até os dias atuais. Como resultado desses mais de 30 anos de trabalhos juntos, a obra cunhada pelos dois possui aproximadamente 60 canções, a grande maioria delas gravadas nos discos assinados por Guinga. O escritor Sérgio Rodrigues (2020) afirma que Aldir “funde o lírico e o antilírico numa nova unidade que já não é possível quebrar [...] é uma chave de leitura da alma brasileira que merece atenção”. Enquanto Guinga é traçado como “reinventor de diversas tradições [...]. Muitas vezes transgride, embaralha estilos, tirando daí sua identidade. Algo que de imediato o torna uma referência para a música brasileira na virada do milênio” (Miguel apud Marques, 2002, p. 11). O primeiro contato entre eles se deu por intermédio do violonista Raphael Rabello, amigo em comum dos dois, em meados de 1988. Nessa altura, Aldir já possuía uma significativa obra de letras gravada em canções de diversos, destacando-se também pela sua bem-sucedida parceria com o compositor João Bosco, enquanto Guinga ainda não havia gravado nenhum de seus discos, sendo conhecido apenas por algumas canções em parceria com Paulo César Pinheiro, que estrelaram em discos de outros artistas, como Elis Regina e Clara Nunes. O encontro de Guinga e Aldir foi responsável pela movimentação que culminou na fundação da gravadora Velas e, em seguida, no início da gravação da obra de Guinga. Os esforços

² Trecho da letra da música “Lendas Brasileiras” de Guinga e Aldir, gravada no disco “Simples e Absurdo” (1991).

de Aldir tiveram ajuda do produtor Paulinho Albuquerque e do compositor Ivan Lins, que, após a recusa das grandes gravadoras internacionais pela obra de Guinga, por julgarem sua estética “difícil” (Neto, 1996), fundaram a Velas, com o intuito de gravá-lo, sabendo que um compositor com uma obra tão instigante não poderia ficar às sombras dessa maneira. Assim, em 1991, surge o álbum “Simples e Absurdo”, inteiro com parcerias entre Guinga e Aldir Blanc. Dois anos depois, nasce o álbum que é objeto de análise deste artigo, o “Delírio Carioca” (1993), com 13 parcerias entre eles, das 15 músicas contidas no disco.

É evidente aos que entram em contato com as obras da dupla que ambos possuem uma grande predileção pela música brasileira, desde suas fontes mais antigas, nas modinhas e lundus, até nos movimentos estéticos que vieram no século XX, como a Bossa Nova e o Tropicalismo. É significativo o número de trabalhos acadêmicos que demonstram as influências das tradições do choro, da valsa brasileira, do baião e do samba na música de Guinga, assim como também demonstram a maneira particular do compositor de articular essas tradições na busca por uma sonoridade individual que fosse capaz de, ao mesmo tempo, resgatar as raízes e fontes primárias da música nacional e dar um passo adiante esteticamente, para a renovação e atualização dessas tradições. Em entrevista para o documentário “Guinga - Delírio Carioca”, lançado em 2020, o compositor Thiago Amud diz:

(...) se a pessoa se interessa por música brasileira e ainda não conhece o Guinga, eu falaria: você conhece o Tom Jobim? - Ela ia falar: Evidentemente! - Então tem uma lacuna aí, porque tem um passo além do Tom Jobim que foi dado, passo além não no sentido qualitativo, não é isso que estou falando, *mas um passo além no sentido estético, no sentido de alguém que desenvolve as formas, foi dado esse passo (...)*. (grifos do autor) (Amud, 2020, 16'49)

Dentre esses trabalhos, destacam-se os de Adour (2020), Siqueira (2012), Silva (2012), que explicitam uso de recursos idiomáticos do violão em interação com recursos idiomáticos dos gêneros brasileiros na elaboração de suas composições, sejam canções ou peças instrumentais de violão

solo. Uma pesquisa já empreendida (Chequetto, 2023) mostrou como Guinga opera tais recursos idiomáticos do violão, privilegiando uma certa maneira pessoal de montar os acordes que geram arpejos altamente melódicos, criando uma intrínseca relação entre o violão e a voz cantada, evidenciando que as melodias de suas canções são compostas a partir da interação com o violão e, posteriormente, letradas pelos parceiros do compositor. Essa posição corrobora com o violonista e pesquisador Chico Saraiva. Ele define tal procedimento como “melodias compostas com instrumento interagindo com a voz na busca melódica. – instrumento ativo – podendo gerar, para além de uma canção, uma peça instrumental autônoma.” (Saraiva, 2013, p. 65). Essa última constatação pode ser observada na obra de Guinga em algumas situações, em que obras que eram apresentadas como instrumentais para violão solo viraram canções após receberem letra de Aldir. Vale citar o caso do baião “Nítido e Obscuro”, que foi composto em meados da década de 1980 e somente na década de 1990, após o início da parceria com Aldir, a música foi letrada e gravada como canção, na voz do próprio Guinga. Em entrevista à Saraiva, ele comenta sobre o caso dessa música: “Essa aí era uma música de que não tinha nenhuma pretensão em ser canção, o Aldir gostou – só o Aldir pra letrar isso” (Guinga apud Saraiva, 2013, p. 67).

Também podemos observar um considerável volume de pesquisas acadêmicas e escritos sobre Aldir e sua relevância para a construção do cenário da música brasileira e de uma identidade nacional. A grande maioria dessas produções são da área das letras e da literatura, e que discutem questões estéticas ligadas à poesia e à linguística e sua profícua relação com a música, do que podemos destacar os artigos de Fabricio Gonçalves (2021) e Ivan Rubens Dário Jr. (2020). Por outro lado, uma parte menor é pesquisada pela área da música, que, nesse caso, quase a totalidade são pesquisas que abordam sua histórica parceria de anos com João Bosco. Destaco, entre elas, a dissertação de Márcio Pinho (2014). Em minhas buscas, não encontrei nenhuma pesquisa específica sobre a parceria com Guinga e espero que este artigo ajude de alguma maneira a

salientar questões pertinentes da prática musical dos dois juntos, somando para o *métier* de conhecimento acerca desses nomes.

É importante destacar que, como pesquisador da área da música e, mais especificamente, do violão brasileiro, neste artigo, pretendo abordar questões estéticas ligadas à parceria de Guinga e Aldir tendo como ponto de partida a música que é gerada pelos dois. Como demonstrado mais acima, a prática artística de Guinga como compositor, em sua maneira de formar, na maioria das vezes, é ligada à sua estreita relação com o violão, gerando assim, ao mesmo tempo, através de seu instrumento, melodia e acompanhamento. A letra, ou seja, a poesia, é “encaixada” posteriormente em uma música que, à rigor, já estava “pronta”, só esperando para ser letrada. Durante as análises das canções, vamos dialogar com as obras, a fim de compreender como se dá essa dinâmica e quais as pertinências estéticas provenientes dessa prática.

“E o cego me fez, ver mil Brasis de uma só vez”³

Neste capítulo, iremos abordar as obras selecionadas, implicar sobre elas uma análise musical e investigações estéticas, de modo que possamos notar e dialogar com elementos da identidade brasileira traduzidos na obra da dupla. Como já mencionado anteriormente, as obras selecionadas para exercer tal análise e dialogar com questões acerca da identidade nacional são o samba “Visão de Cego”, e o baião chamado “Baião de Lacan”. Ambas as obras foram gravadas no segundo disco de Guinga, lançado em 1993, o “Delírio Carioca”. A escolha por essas canções específicas se justifica por alguns fatores que serão explicitados nas análises, também por conta de, em meu entendimento, essas obras sintetizarem e exemplificarem algumas das características estéticas singulares da prática artística dos dois compositores trabalhando em conjunto. A preferência por músicas do álbum escolhido se dá pelo fato de que é nesse trabalho onde aparecem as primeiras gravações com a estética particular de

³ Trecho da letra da música “Visão de Cego”, de Guinga e Aldir, gravada no disco “Delírio Carioca” (1993).

Guinga, a presença marcante do violão e as primeiras músicas onde ele interpreta vocalmente as letras de Aldir⁴, traços de um estilo que foram repetidos nos próximos álbuns, criando posteriormente uma certa estética pessoal da obra. Penso que, na gravação do primeiro álbum, dado ao grande desconhecimento de Guinga pelo grande público e aliado à ideia de que sua música poderia ser de difícil absorção até mesmo pelo público tradicional da música popular brasileira, houve uma escolha estética em deixar o Guinga de lado, usando apenas suas composições, mas apresentadas com uma diversificação na instrumentação dos arranjos, em que não se privilegia a escuta do violão, e outros artistas com maior renome e reconhecimento interpretam as músicas vocalmente, como por exemplo Chico Buarque e Ivan Lins.

Exposto isso, considero que a estética particular de Guinga, como assimilada nos dias atuais, começa a ser forjada de fato apenas em seu segundo álbum. É nele que o ouvimos tocar violão, em um arranjo que privilegia a escuta de seu instrumento, e cantar as letras com sua voz rouca característica. Sobre essas questões estéticas, Paulo Barros Vieira Filho observa que:

[...] a sonoridade do CD [*Simples e Absurdo*] se distancia de uma estética sonora que reflita mais as características da identidade e do estilo das canções de Guinga que estão, ao meu ver, mais associados a um padrão acústico, tendo o violão como instrumento condutor do discurso musical [...]. (Vieira Filho, 2014, p. 69)

Guinga também comenta sobre este ponto de vista:

O Delírio Carioca é um disco que parece muito mais comigo [...] um disco mais enxuto, não tem tantas mãos mexendo na música. É um disco que eu canto, mesmo que eu cante mal [...] é um disco que privilegia mais a relação minha com o violão e está mais próximo da minha alma. (Guinga apud Vieira Filho, 2014, p. 69)

⁴ Das músicas selecionadas, “Baião de Lacan” não é cantada por Guinga, e sim por Leila Pinheiro, cantora que grava diversas obras de Guinga com Aldir. Essa estética de mulheres intérpretes de suas canções também se tornou uma característica singular de sua obra posteriormente, podemos destacar, além da própria Leila Pinheiro, cantoras como Mônica Salmaso, Anna Paes, Fátima Guedes, Maria João, entre outras tantas.

Dito assim, é constatado que essas duas canções melhor exemplificam a estética sonora particular de Guinga e dialogam com as questões levantadas de articulação entre essas obras e a ideia de uma estética brasileira, como também de uma atualização da estética de gêneros tradicionais de nossa música.

Adentrando em análises, separo a faixa “Baião de Lacan”. O primeiro ponto a se observar é acerca do próprio gênero escolhido por Guinga, o baião. Tipicamente brasileiro, o gênero, que caracteriza fortemente o território e a cultura nordestina, começa a ser nacionalizado à partir do fim da década de 1940 e nos anos seguintes da década de 1950, por nomes como Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A nacionalização do baião reflete toda uma dinâmica social característica de seu tempo, entre a diáspora nordestina para os grandes centros urbanos, principalmente o Rio de Janeiro, até então capital nacional, e a interação de cultura popular rural e regional, com a transculturalidade pujante desses centros urbanos, em um período de reformulação de uma cultura nacional, empreendida pelo Estado Novo, no fim da Era Vargas. Podemos observar que Guinga, ao ter contato com a distribuição cultural em seus anos de formação, assimila um entendimento do gênero como um ritmo nacional, e podemos inseri-lo dentro de uma tradição da cultura brasileira, ao mesmo tempo que o compositor atualiza esteticamente o gênero por procedimentos que serão observados durante a análise.

Na Figura 1, podemos observar os primeiros compassos da música “Baião de Lacan”. Destaco, nesse trecho, em termos musicais, a frase gerada pelo violão de Guinga, em semicolcheias, em um andamento rápido, em que toca as notas de uma escala em modo mixolídio, transitando pelo modo dórico, característicos do baião. Essas mesmas escala podem ser observadas na maioria das músicas compostas dentro do gênero. Destaco aqui “Sanfona Sentida” e “Baião”, ambas de Luiz Gonzaga. Observa-se o procedimento citado anteriormente, em que a melodia provém do violão e é integralmente imitada pela voz, nascendo a canção assim que Aldir “encaixa” letra em tal melodia. Observamos, na gravação da faixa no disco,

que o violão e a voz são o destaque sonoro em primeiro plano, sendo acompanhados por uma viola e instrumentos percussivos. É interessante observar também que o andamento rápido praticado por Guinga nessa canção dificulta a elaboração de uma letra e, conseqüentemente, dificulta o trabalho do cantor, que precisa se adaptar aos contornos melódicos que são provenientes de um discurso melódico característico do violão. Essa mesma dinâmica é encontrada em outras músicas de parceria da dupla. Podemos citar “O côco do côco” e “Nítido e Obscuro”. Esse procedimento de encaixar uma letra em uma melodia rápida pode ser correlacionado a certo tipo de escrita surrealista, como aponta Isabella Roberto (2023):

A rapidez da escrita intervém para reduzir e até anular o domínio da razão sobre o livre discorrer e dar a palavra ao eu profundo; dito de outra forma, a coerência tradicional do discurso é abolida, dando lugar a uma coerência afetiva das pulsões. (Roberto, 2023, p.62)



Figura 1. Primeiros compassos de “Baião de Lacan”. Foto dos primeiros seis compassos da partitura da música “Baião de Lacan”, que mostra uma pauta para designar as notas cantadas com a letra e uma pauta abaixo designando as notas tocadas pelo violão.

Quando olhamos para a letra de Aldir, podemos observar várias abordagens a aspectos simbólicos da cultura brasileira, assim como questões políticas e sociais, sempre dentro de uma linguagem que privilegia a poesia, com ênfase nos ritmos das palavras, também associado às demandas estéticas exigidas pela melodia composta por Guinga.

A terra em transe franze
Racha pela beira
Feito cabaço de freira
Solta e lá vem um!
Mas o Brasil ainda batuca na ladeira:
Bafo, Congo, Exu, Taieira
Mais Cacique e Olodum
[...]
Eu fui pro Limoeiro
E encontrei o Paul Simon lá
Tentando se proclamá gerente do mafuá...
Se os peão não chiá
O Boi Bumbá vai virar vaca

São notáveis as referências ao Brasil no trecho acima, desde o começo dos versos, em que vemos citações diretas a diversos ritmos tradicionais da cultura popular brasileira, entre os mais famosos deles, estão o congo e o olodum; assim como, na segunda parte destacada, vemos alusões ao modo de falar típico de regiões rurais do país, com as expressões “proclamá” “mafuá” e “chiá”. Isso também faz alusão à cultura do norte do país, com a citação à festa do Boi Bumbá, característica da cultura local. Ainda nesse trecho final, ao meu ver, existe uma crítica social acerca do consumo de produtos culturais estrangeiros no Brasil, ao dizer que foi pra Limoeiro, cidade no interior de Pernambuco, e por lá encontrou o Paul Simon, agente da cultura pop estadunidense, tentando se proclamar o gerente do mafuá (espécie de feira ou parque de diversões), o autor está poeticamente discutindo os rumos culturais no país e exercendo sua crítica a certo modo de consumo, intensificado com o neoliberalismo dos anos de 1990 em diante, que privilegia produtos culturais estrangeiros em detrimento da cultura produzida pelo próprio povo.

A atualização da tradicionalidade do discurso musical no gênero pela manipulação da composição a partir de seu instrumento nas mãos de Guinga pode ser observada na Figura 2. Nesse trecho, demonstramos uma atualização do discurso harmônico tradicional do baião, comumente sustentado apenas pelo acorde central com a sétima menor, que caminha para o quarto grau, para o sétimo grau, volta para o quarto grau e resolve retornando ao primeiro grau com a sétima menor, mesma qualidade dos

acordes da cadência tradicional. No caso da peça em análise, Guinga articula praticamente a mesma cadência tradicional, anulando, porém, o retorno ao quarto grau, antes da volta pra tônica. Em vez disso, ele utiliza um acorde menor com sexta no sétimo grau (marcado com grifo em verde) para fazer o retorno para a tônica, o que foge do tradicional e pode ser avaliado como uma atualização da harmonia do baião. Podemos observar o acréscimo da nona como dissonância no acorde de Si maior com sétima (com grifo em vermelho), e uma inversão do acorde do sétimo grau, resultando em um Mi maior com sétimo e baixo em Sol sustenido (com grifo em azul). Todas essas dissonâncias mostram como Guinga articula tradição e inovação em sua obra.

The image shows a musical score for the song "Baião de Lacan" by Guinga. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (soprano clef) and a guitar line (treble clef). The bottom system has a guitar line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The score is in 2/4 time and G major. There are three specific harmonic annotations highlighted with colored boxes: a red box labeled "B7(b9)" above the vocal line in measure 6, a blue box labeled "E7(b9)" above the guitar line in measure 7, and a green box labeled "Em7" above the guitar line in measure 8. The lyrics are written below the vocal line.

Figura 2. Atualizações harmônicas em “Baião de Lacan”. Foto dos compassos 6 ao 11, a pauta superior mostra a melodia cantada pela voz e a inferior a parte tocada pelo violão, grifos indicam os acordes discutidos no texto.

A próxima música, “Visão de Cego”, não possui partitura publicada como nossa primeira peça analisada. Para que pudéssemos visualizar os procedimentos musicais com auxílio da partitura, me esforcei para fazer uma transcrição da melodia e da parte do violão especialmente para este artigo, com a finalidade de proporcionar um olhar mais direto para nossas análises. No caso dessa música, trata-se de um samba em ritmo mais cadenciado, não muito rápido, em que Guinga também conduz discursos harmônicos que vão além dos acordes do samba mais tradicional.

Dessa vez, porém, começaremos trazendo reflexões sobre a letra de Aldir. A meu ver, assim como na música analisada anteriormente, ele traz diversos retratos do Brasil e, por conseguinte, da alma brasileira. Em “Visão de Cego”, Aldir nos leva para uma viagem surrealista pelo Brasil, pincela diversos traços da cultura nacional e exalta com maestria nossas raízes mais profundas. Em um dos versos da canção, o próprio escreve: “cego surrealista”, mostrando total conhecimento do tipo de poesia que estava impregnado na música.

O cego me fez
Ver mil Brasis de uma só vez
Nas fitas das Folias de Reis
Ô cego alucinado
Barro marajoara
Na colcha de retalho

O cego me faz
Ver mil Brasis e ainda mais
Nas cianinhas dos carnavais
Vou de liforme branco
Na Dorival jogada
[...]
O cego quer ver
Alguém cantar javanês
Aboio triste no entardecer
Cego surrealista

É rico o número de referências à nossa cultura unidas em dois versos da música. Podemos citar: “fitas das Folias de Reis”, “barro marajoara” “colcha de retalhos”, “cianinhas dos carnavais” e “aboio”, canto típico dos sertanejos e vaqueiros brasileiros. São expressões e retratos que traduzem a alma brasileira dentro de uma linguagem poética de muita carga simbólica. É interessante observar a notável oposição entre as palavras “visão” e “cego” no título, e a forma com que Aldir diz que o cego o faz ver diversos “Brasis” e, dessa forma, o poeta passa a conhecê-lo. Outro ponto que merece destaque nesse trecho é a citação poética à Dorival Caymmi, fazendo uma citação ao trecho de sua letra na música “Maracangalha” (1957): “Vou de liforme branco”. Fica claro, para mim, que além de homenagear o compositor baiano, Aldir tenta extrair o máximo de uma cultura brasileira que precisa ser resgatada e atualizada. Em outro trecho,

outra passagem rápida como na música “Baião de Lacan”, Aldir escreve que privilegia os ritmos e o afeto das pulsões, como citamos em Roberto (2023) na música anterior:

Na carranca branca da barçaça
A garça da alma pousou
Com licor do guapo genipapo
Um gaio papagaio eu sou

Analisaremos agora os procedimentos musicais de Guinga na composição da canção. Na Figura 3, mostramos um trecho em que ele articula novamente idiomatismos característicos do violão, na manipulação do discurso harmônico da música, renovando e atualizando uma tradição harmônica com base na sua interação com o violão no seio de seu processo composicional.

O ce-go me fez Ver mil Bra-sis de uma só vez
O ce-go quer ver Al-guém can-tar em ja-va-nês

Nas fi-tas das Foli-as de Reis O cego alu-ci-na-
Abo-io tris-te no'en tar-de-cer Cego sur-re-a-lis-

do! Barro ma-ra-ja-a-ra
ta! Um'trem do es-lo-fo no

Figura 3. Minha transcrição de “Visão de Cego”. A imagem mostra uma foto da partitura da música dos compassos 7 ao 15, onde a pauta superior mostra a melodia cantada com a letra e a pauta inferior mostra a parte tocada pelo violão.

A primeira operação violonística que pode ser destacada é o uso de arpejos como acompanhamento da canção. Por mais que a melodia e toda estrutura rítmica da música esteja dentro da estética do samba, Guinga nos remete a um violão mais seresteiro e carregado, oposto ao violão percussivo das levadas características de samba e da bossa nova. Outra particularidade que chama a atenção é o uso de alguns acordes que não são comuns na estética tradicional do samba, como acordes menores com 11ª. Um caso especial acontece no compasso 10 (grifo em vermelho), o acorde que assinalei na confecção da partitura foi o Dó menor com 11ª, porém, esse acorde gera uma ambiguidade por conta da “montagem” do arpejo de Guinga, que utiliza as notas Dó, Fá, Sol, Mi bemol, respectivamente. Podemos entender esse acorde como um Fá com 7ª e 9ª com baixo em Dó, excluindo a terça, o que deixa sua sonoridade ainda mais ambígua. Encaro esse procedimento como uma certa forma de esfumar os caminhos harmônicos, tornando-o menos claro e mais surpreendente. Acredito também que Aldir teve a sensibilidade de captar essa manipulação do Guinga e, assim, articular uma letra igualmente pouco objetiva e mais poética. Vamos analisar mais um trecho a seguir.

Na Figura 4, podemos ver como Aldir articula a letra dentro da síncope característica da música brasileira, principalmente do samba, choro e maxixe. Essa rítmica é composta por uma semicolcheia seguida de uma colcheia e novamente outra semicolcheia. Vemos como Aldir faz contrações entre as últimas sílabas das palavras “barcaça” e “genipapo”, para que elas entrem na inflexão rítmica proposta por Guinga. Enxergo esse movimento como uma simbiose entre dois grandes compositores brasileiros. Esse trecho foi comentado quando discorreremos acerca de observações sobre a letra de Aldir, agora demonstrando como elas exercem papel musical no contexto da canção.

31

Sou he-rói da cor-da
Cor - das do um me - nes - tre

Na car-ran - ca

34

bran-ca da bar-ca - ça
Cm7 Bb6

gar-ça da al-ma pou-son

37

Com li-cor do gua-po ge-ni-pa-po
Cm7

Um ga-ão pa-pa-gão eu

Figura 4. Minha transcrição de “Visão de Cego”. A imagem mostra uma foto da partitura da música dos compassos 31 ao 39, onde a pauta superior mostra a melodia cantada com a letra e a pauta inferior mostra a parte tocada pelo violão.

Considerações finais

O legado musical de Guinga e Aldir Blanc representa uma das mais autênticas expressões da cultura popular brasileira no final do século XX e início do XXI. A observação do álbum “Delírio Carioca” revela a complexa simbiose entre música e poesia, entre tradição e inovação. Guinga, através de sua habilidade no violão e de suas composições harmônicas sofisticadas, e Aldir, com sua poesia repleta de nuances e referências culturais, construíram uma narrativa musical única e relevante, que reflete várias facetas da identidade brasileira.

A apropriação de ritmos como o baião e o samba, conjugada à exploração de temáticas sociais e culturais, resulta em um retrato poético e sonoro do Brasil, que ressoa com as questões identitárias e culturais enfrentadas pelo

país. Ao destacar as particularidades da prática composicional de Guinga e a maneira como Aldir captura o "sentimento" dessas melodias, cria-se uma perspectiva sobre a forma como a música pode dialogar com a realidade social e histórica de uma nação. A parceria entre Guinga e Aldir Blanc transcende o simples ato de composição. Ela representa uma verdadeira comunhão de almas artísticas, em que a individualidade de cada um se funde em um projeto maior de tradução da alma brasileira. As canções analisadas, carregadas de referências a tradições musicais e culturais, ao mesmo tempo em que renovam essas tradições, apresentam-se como um testemunho da importância do diálogo entre passado e presente na construção de uma identidade musical autêntica e contemporânea.

Este artigo possui uma escrita de inclinação ensaística e incipiente que se propõe a lançar luz sobre uma colaboração artística de grande valor para o patrimônio cultural brasileiro, incentivando a continuidade das pesquisas sobre essa dupla icônica. Que esse diálogo contribua para o reconhecimento da relevância estética e histórica da obra de Guinga e Aldir Blanc.

Referências

ADOIR, Fábio. Harmonia e idiomatismo na obra para violão de Guinga. **Anais do 17º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ**, [s. l.], v. 2 - Processos Criativos, pp. 63-79, 2020.

CABRAL, Sérgio. **A música de Guinga: Songbook**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CHEQUETTO, João Victor Castro. **A relação do idiomatismo no violão com a construção melódica nas canções de Guinga**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Música) - Universidade Federal do Espírito Santo, 2023.

DÁRIO JÚNIOR, Ivan Rubens. Aldir Blanc: artífice das letras, ourives do palavreado. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 16, ed. 1, pp. 361-381, 2020.

GONÇALVES, Fabrício de Araújo César. O ourives do palavreado nas

encruzilhadas da linguagem: polifonia e síncope em Aldir Blanc. **Criação & Crítica**, São Paulo, v. 31, ed. 1, p. 134-153, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190100/179405> . Acesso em: 01 nov. 2024.

GUINGA - **Delírio Carioca**. Documentário. Direção: Trabalho de conclusão do curso de estudantes de Jornalismo de Brasília, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o_S17gadPzA&t=1009s . Acesso em: 01 nov. 2024.

GUINGA. **Delírio Carioca**. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tIyVgTCtqfM&list=PL1nqI9qUW9J3X7uNEYcxxCvIkF_m-IOHH . Acesso em: 31 out. 2024.

MARQUES, Mario. **Guinga**: os mais belos acordes do subúrbio. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.

NETO, Bráulio. Velas solta as amarras fonográficas. **Jornal do Brasil**. 7 de julho de 1996. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=186396 . Acesso em: 01 nov. 2024.

PINHO, Marcio Giacomini. **O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2014.

ROBERTO, Isabella Cortada. Existe música surrealista? Interseções, cruzamentos, desvios. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 49, p. 61-73, 2023. DOI <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp49a3> . Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/846/854> . Acesso em: 31 out. 2024.

SARAIWA, Chico. **Violão-canção**: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. Dissertação de mestrado em música. USP. SP, 2013.

SILVA JUNIOR, João Monteiro. **Do sertão à nação**: a trajetória de vida de Luiz Gonzaga e a nacionalização do baião (1912- 1957). Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central, 2023.

SILVA, Samuel da. Simples e Absurdo: um olhar sobre os aspectos harmônicos da linguagem composicional de Guinga. In: **Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, VI, 2012, Curitiba. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2012.

SIQUEIRA, Antonio Carlos. **Choro e violão na composição musical de**

Guinga . Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

VIEIRA FILHO, Paulo Barros. **A obra musical de Guinga**: características estéticas e culturais do CD Noturno Copacabana. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, 2014.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Entre memórias e espaços: a arte pública na construção das paisagens culturais

Between memories and spaces: public art in the construction of cultural landscapes

Jovani Dala Bernardina¹
(LEENA/PPGA-UFES)

Resumo: Pretendemos apresentar a paisagem cultural existente nos municípios de Santa Leopoldina, Santa Maria de Jetibá e Santa Teresa, região Centro-Serrana do Espírito Santo, a partir da arte pública local. Exploramos no texto o diálogo entre memória, arte pública e a transformação da paisagem. Conclui-se que a arte pública pode vir a desempenhar um papel na preservação de memória cultural assim como gerar pertencimento e ressignificações para fortalecer a identidade regional.

Palavras-chave: paisagem cultural, memória, arte pública.

Abstract: We intend to present the cultural landscape existing in the municipalities of Santa Leopoldina, Santa Maria de Jetibá and Santa Teresa, in the Central-Mountainous region of Espírito Santo, based on local public art. In the text, we explore the dialogue between memory, public art and the transformation of the landscape. We conclude that public art can play a role in preserving cultural memory as well as generating belonging and re-significations, strengthening regional identity.

Keywords: cultural landscape, memory, public art.

DOI: 10.47456/col.v14i24.46621



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Artista Visual, Policial Militar da Reserva, Investigador de Polícia Civil Aposentada, Bacharel de Artes Plásticas (UFES), e Licenciada em Artes Visuais (UNIASSELVI). Experiência em Artes, atuando nos campos: Gravura e Pintura. Mestranda em Artes no PPGA/UFES, Bolsista CAPES. Pesquisadora nos grupos: Estudos da paisagem e no LEENA/PPGA/UFES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>.

Paisagem: uma construção entre natureza e cultura

O ser humano constrói paisagens caracterizadas principalmente com a multiplicidade do olhar, suas discordâncias e, sobretudo, a capacidade de compreensão de cada um que visualiza esta paisagem construída, seja morador ou visitante, produzindo assim várias possibilidades de codificação e decodificação do ambiente, a partir dos diversos modos de assimilação e captura do espaço, lugar e do monumento existente na paisagem. Jean-Marc Besse, em “O gosto do mundo: exercícios de paisagem” (2014), nos apresenta um conceito de paisagem em que ela é resumida, tanto social como politicamente, a um recurso urbanístico:

A paisagem constitui uma perspectiva nova para as questões ligadas ao projeto urbano e à concepção da cidade, de forma geral [...] a paisagem é hoje considerada por muitos (inclusive pelos mestres de obra) como um recurso para o urbanismo, ou, de forma mais geral, para as estratégias de ordenamento do espaço em diferentes escalas. O cuidado com a paisagem ocupa, na atualidade, um lugar crucial nas preocupações sociais e políticas pela qualidade dos quadros de vida oferecidos às populações, em relação aos questionamentos sobre a identidade dos lugares, sobre a governança dos territórios ou, ainda, sobre a proteção dos meios naturais (Besse, 2014, p. 7).

Partimos da ideia de que compreender a arte pública é uma forma de nos aproximarmos da própria matriz das identidades dessas comunidades, conforme indicamos com Bossé (2004), para quem a identidade é formada por um conjunto de características que são compreendidas a partir de diferentes perspectivas e podem englobar aspectos físicos, psicológicos, materiais ou intelectuais. Pensando que a arte pública, em Santa Leopoldina, Santa Maria de Jetibá e Santa Teresa, nos municípios da região centro-serrana do Espírito Santo, quer seja no formato de monumento, grafite ou em outras linguagens, são elementos inseridos na paisagem dessas municipalidades e, certamente, refletem a cultura e os costumes particulares das etnias que foram responsáveis pela ocupação territorial dessa região, Javier Maderuelo nos apresenta, em “El Paisaje - Génesis de

un Concepto” (2006), um conceito de paisagem no qual esta é concebida como uma construção cultural:

Mas, para que estes elementos anteriormente mencionados adquiram a categoria de “paisagem”, para poder aplicar com precisão esse nome, é necessário que haja um olhar que contemple o todo e que seja gerado um sentimento, que o interprete emocionalmente. A paisagem não é, portanto, o que está ali, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que desenvolvemos a partir do lugar e dos seus elementos constituintes. (Maderuelo, 2006, p. 38, tradução nossa)²

Desse modo, entendendo paisagem como uma construção cultural. Tudo o que se insere no ecossistema urbano corrobora com o que vamos compreender como paisagem. Assim, o local e o modo, o como e o porquê um monumento se instaura falam sobre como o olhar sobre a localidade e a sua história vão se dar. De acordo com Berque (1998), a paisagem pode ser vista como uma expressão cultural que reflete a civilização de uma sociedade e, simultaneamente, influencia a forma como essa sociedade percebe e interage com o espaço e a natureza. Ele descreve a paisagem como uma "marca" que representa uma civilização e uma "matriz" que molda e é moldada pelos esquemas culturais de percepção e ação, criando uma rede contínua de interações entre a sociedade e o seu ambiente, como podemos observar neste grafite (Figura 3), onde o artista representa a ideia de paisagem de sua municipalidade: as montanhas, o rio, as árvores e as casas.

² “Pero, para que esos elementos antes nombrados adquirieran la categoría de “paisaje”, para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente. El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes.” (Maderuelo, 2006, p 38)



Figura 1. Registro fotográfico de um grafite localizado em um muro no município de Santa Leopoldina-Espírito Santo, que contém a assinatura do autor da pintura: Kaique, nuvens pintadas de cor verde e amarela, 05 pássaros minimalistas, um círculo no céu na cor amarelo desbotado, montanhas verde-claro, árvores em verde mais escuro, um rio com curvas sinuosas na cor azul. Fonte: Acervo da autora.

Acreditamos que essa rede permite compreender como um objeto estético se estabelece em um contexto coletivo e pode criar ou não uma imagem mental impactante (Lynch, 2006), que fortalece a sensação de pertencimento a um grupo. A paisagem, portanto, transcende a mera representação visual; ela é um fenômeno dinâmico resultante da interação entre o sujeito e o objeto. O observador não apenas percebe a paisagem de maneira física, mas a interpreta através de uma lente moldada por sua bagagem emocional, memórias e entendimento cultural. Essas dimensões influenciam profundamente como o indivíduo atribui significado e valor ao que observa, refletindo uma conexão mais profunda entre o ambiente e a identidade coletiva. Segundo Bertrand e Bertrand (2009): “a paisagem nasce toda vez que um olhar cruza um território, este é um encontro entre um ser pensante, dotado de sensibilidade e de memória, rico de sua cultura, com um objeto matéria: flor, campos arados, fábrica ou betume”.

Quando nos deparamos com um território, estamos interagindo com o espaço através de nossas percepções, sensibilidades e acervo cultural. Diante destes conceitos, podemos dizer que um abrigo de ônibus em uma estrada a beira de um lago (Figura 2) é uma paisagem, assim como uma cidade construída em um vale, vista do alto, é uma paisagem (Figura 3).



Figura 2. Registro fotográfico de um abrigo de ônibus na Rodovia ES-264 – Santa Maria de Jetibá, Espírito Santo, Brasil. Na fotografia aparece no canto esquerdo uma pequena faixa do asfalto, e a figura central é o abrigo de ônibus pintado nas cores branco e azul, construído de alvenaria e coberto por telhas, circundado de mato verde, a beira de uma estrada, tendo ao fundo a imagem de um poste de madeira com fios de energia, árvores e arbustos em tons de verde variados e um curso de água. Fonte: Acervo da autora.

Esse processo entre o sujeito e o objeto na construção da paisagem destaca a subjetividade inerente à experiência humana. Cada pessoa pode enxergar e sentir uma paisagem de maneira única, influenciada por suas próprias vivências, emoções e conhecimentos prévios. Assim, a representação da paisagem se torna um diálogo constante e em constante evolução entre o que é observado e quem está observando. É um processo em que a subjetividade humana se entrelaça com a objetividade da geografia, resultando em uma infinidade de interpretações e significados possíveis para um mesmo lugar.



Figura 3. Registro fotográfico do centro do município de Santa Leopoldina obtido no mirante localizado no Monumento ao Imigrante. Neste registro observamos diversas construções de alvenaria com telhados que variam entre tons de marrom escuro e tons de cinza, terraços, várias árvores com tons de verde variados, ao fundo também a observamos montanhas cobertas por campos abertos e matas fechadas, com céu azul ao fundo. Fonte: Acervo da autora.

Arte pública e monumento: marcas de memória e identidade coletiva

A arte, em suas várias formas, documenta como as sociedades expressaram suas crenças, sentimentos e interpretações do mundo ao seu redor. Esse entendimento proporciona uma base para as gerações futuras, permitindo que elas compreendam e valorizem as experiências e conhecimentos acumulados ao longo do tempo.

O estudo da Arte desperta o indivíduo para outros saberes, pois é por meio dessa investigação que entendemos como se deram as manifestações sociais, culturais e históricas, isto é, como os diferentes povos viveram e divulgaram suas crenças, saudaram seus deuses, interpretaram os fenômenos da natureza e expressaram sentimentos e emoções

peçoais, deixando um caminho pronto para os que viriam depois (Reis, 2010, p.11).

Desta forma, também podemos afirmar, em consonância com a socióloga Paula Guerra (2019), que "o espaço público, é sempre bom recordar, não é política nem socialmente neutro. É um espaço de conflito." A arte pública, ao ser inserida nesse contexto, torna-se um poderoso meio de expressão e diálogo, refletindo e desafiando as tensões e dinâmicas sociais, promovendo a interação e a reflexão coletiva sobre os conflitos e a diversidade presentes na sociedade.

Os artistas participam das reflexões e debates sociais em e sobre quaisquer circunstâncias históricas. Eles tendem a trabalhar nessas circunstâncias e nas ideias, emoções e comportamentos que despertam nas pessoas, como materiais para a criação, porque a suas obras e performances configuram representações e discursos sobre a realidade social. (Silva; Guerra; Santos, 2018, p. 30, tradução nossa)³.

Em se tratando da importância e relevância da Arte Pública, Victor Correia, em "Arte pública: seu significado e função", nos apresenta:

Mas, mais do que elemento marcante do ponto de vista simbólico, a arte pública desvela e revela um lugar, faz parte do cotidiano dos seus utentes, e simultaneamente produz como que uma suspensão desse mesmo cotidiano, transforma o espaço público em espaço real, povoado e diversificado, suprime um espaço inicialmente vazio para o tornar transformável e habitável (Correia, 2013, p. 29).

A arte pública não é apenas um elemento simbólico, mas um agente ativo na modificação do espaço público, tornando-o um lugar habitável e diversificado, capaz de integrar-se ao cotidiano das pessoas enquanto, simultaneamente, suspende esse cotidiano para oferecer novas perspectivas e experiências, enriquecendo, assim, a vida da comunidade;

³ "[...] artists participate in the social reflections and debates in and about any historical circumstances. They tend to work on those circumstances and the ideas, emotions and behaviours they arouse in people, as materials for creation, because their works and performances configure representations of, and discourses on, social reality." (Silva; Guerra; Santos, 2018, p. 30).

propondo reflexão e preenchendo espaços vazios. Aparecido José Cirillo, em “Entrespaços: A arte pública na fronteira entre o rural e o urbano nas experiências de Nelson Félix e Piatan Lube”, nos propõe uma reflexão sobre arte pública no que tange a forma de interação entre autor/obra/paisagem/pertencimento, ao apresentar-nos estes dois artistas que possuem características distintas nessa de relação.

Sendo paisagem o que se vê, podemos partir do princípio de que a arte pública, como paisagem, é o que se vê. Assim, a arte pública como paisagem está instituída pelos modos de construção cultural que a fazem ser vista/percebida como elemento constitutivo da e na paisagem (Cirillo, 2016, p.727).

As pessoas que interagem com essas obras de arte trazem suas próprias experiências identitárias e culturais para a percepção do monumento, criando significações e ressignificações que refletem a diversidade cultural da sociedade. O monumento público tem uma função social significativa, especialmente no que diz respeito à construção da identidade cultural de uma comunidade e à preservação de sua história. É destinado a evocar emoções e reflexões sobre eventos e valores que são considerados significativos para a sociedade. Sua presença é um lembrete constante daquilo que a comunidade valoriza e quer preservar (Figura 4).



Figura 4. Registro fotográfico Monumento em Homenagem aos 150 anos da chegada dos Imigrantes Pomeranos no Espírito Santo - Santa Maria de Jetibá - Espírito Santo/Brasil. Contendo a representação de uma pequena família tradicional composta de 3 figuras humanas: uma do sexo masculino vestindo calça comprida azul, camisa de manga comprida branca, chapéu preto, descalço, com o pé esquerdo sobre uma pedra e com os braços apoiados em uma enchada. Uma do sexo feminino, vestindo um vestido azul-claro, com uma calça comprida por baixo, calçando chinelos, um lenço amarrado no cabelo e segurando em seu colo uma criança do sexo masculino trajando calça comprida e camisa de manga curta, com touca na cabeça, essas figuras humanas estão sobre um pedestal. Fonte: Acervo da autora.

O monumento público pode ser visto como um exemplo vivo de como as culturas se misturam e se reinventam constantemente em um contexto de intercâmbio e encontro. Essas obras de arte podem ser locais onde os valores culturais se cruzam, as narrativas se entrelaçam e as identidades se transformam, refletindo a natureza fluida e dinâmica das culturas contemporâneas. Uma das funções do monumento público seria auxiliar nas narrativas para a criação de uma identidade cultural, o reconhecimento da importância de um fato específico ou de atores responsáveis por acontecimentos significativos para a localidade onde ele se encontra inserido, como nos aponta José Pedro Regatão, em “Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea” (2007), seria:

(...) a função principal do monumento: homenagear um acontecimento ou uma personagem que se tenha destacado na sociedade, perpetuando a sua memória no tempo. Neste contexto, podemos afirmar que o monumento transmite um conjunto de valores que vão contribuir para a criação da identidade nacional (Regatão, 2007, p. 35).

Buscando relacionar o modo de percepção e apreensão da arte pública/monumento, entendemos que é a forma como eles são recebidos e reinterpretados pelo público, como os munícipes e transeuntes interagem com essas obras de arte, trazendo suas próprias experiências, criando significações e ressignificações, refletem a hibridação e a diversidade cultural da sociedade. Em se tratando de arte/monumento público como uma possível representação de memória afetiva, uma demonstração de aproximação identitária, um pertencimento, tanto com o lugar onde será inserido como o que se deseja representar, podemos nos apoiar no conceito que Regatão (2015) nos apresenta:

(...) monumento público tradicional, entendido no seu sentido original como uma representação comemorativa destinada a preservar um determinado acontecimento para a posteridade, [...] Neste sentido, é possível afirmar que os monumentos públicos tradicionais estão

impregnados de uma série de valores – morais, ideológicos, educativos, estéticos, simbólicos – que a nossa memória coletiva pretende preservar como um legado às gerações futuras. Compreende-se assim que esta memória seja um elemento fundamental da identidade “individual ou coletiva” da nossa sociedade. (Regatão, 2015, p. 69).

Os receptores da mensagem que o monumento deseja enviar são indivíduos distintos, com valores socioculturais diversos. Esse modo de recepção-interpretação tende a variar conforme as diferentes perspectivas existentes na sociedade. Assim, a partir dessa interação, os monumentos podem originar novas significações e ressignificações, que refletem a diversidade cultural da sociedade. Nesse contexto, podemos identificar várias camadas de hibridismo cultural, visto que o próprio monumento pode ser um exemplo de hibridização de estilos artísticos ou influências culturais, pois alguns monumentos são concebidos por artistas e arquitetos que incorporam elementos de diferentes tradições estéticas, criando uma síntese que transcende as fronteiras culturais. Além disso, os temas e significados representados pelos monumentos, muitas vezes, refletem um hibridismo de narrativas e valores culturais. Por exemplo, um monumento pode homenagear uma figura histórica importante, mas a interpretação desse indivíduo e de seu legado pode variar de acordo com diferentes perspectivas culturais presentes na sociedade.

Paisagem como herança cultural: entre a realidade e imaginário

Ao nos determos na modificação de paisagem natural, partindo da substituição da flora natural com a introdução de espécies estrangeiras, Crosby, em “Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa” (2011), nos aponta que, possivelmente devido os colonizadores já conhecerem os benefícios e o manejo de espécies estrangeiras, eles as introduziam em suas novas colônias, minimizando as dificuldades existentes nestas novas regiões. Com a introdução dessas espécies e da

tentativa de reprodução da arquitetura de seu local de origem nessa nova paisagem, entendemos como o surgimento de um lugar de memória e uma nova forma de ver a paisagem, conforme Besse (2014) no relata:

A paisagem não é, portanto, um simples conjunto de espaços organizados coletivamente pelos homens. É também uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e constituem, por assim dizer, sua espessura tanto simbólica quanto material. A paisagem também é um lugar de memória. (Besse, 2014, p. 33)

As mudanças praticadas pelos imigrantes-colonizadores podem ser entendidas não apenas como uma intervenção física, mas como um reflexo, como a necessidade e desejo de domínio e pertencimento, uma apropriação simbólica e afetiva do território, uma tentativa de recriar, nesse novo ambiente, sua cultura, sua identidade. Assim, essa transformação da paisagem natural é muito mais que apenas o controle do território, mas uma forma inconsciente de recriar, no novo ambiente, aspectos da cultura e da identidade que ele almeja preservar e impor, configurando um ato de substituição. Conforme aponta Sartre (1996):

Em suma, o desejo é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo; através da síntese afetiva, visa um além que ele pressente, mas que não pode conhecer; dirige-se para “alguma coisa” afetiva que lhe é dada no presente e a apreende como representando a coisa desejada. Desse modo, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é uma consciência imaginante, pois, a exemplo da imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente (Sartre, 1996, p.101).

Oriunda na paisagem cultural, a paisagem imaginária surge a partir do desejo e da saudade de um lugar e um tempo que está ausente. Conforme Sartre (1996), recorreremos a apreensão de alguns recursos para nos sentirmos próximos, esse processo de tornar presente um objeto ausente, nesse caso específico, através da construção da paisagem cultural, é originado da intenção de tornar próximo, mesmo que de forma simbólica, o objeto desejado.

Ao relacionarmos o processo de tornar presente um objeto ausente por meio da imaginação, quando a intenção se dirige a um conteúdo específico que possui analogia com o objeto original e ocasiona a modificação da paisagem pelos imigrantes-colonizadores, podemos entender que, ao se estabelecerem em novas terras, carregam consigo imagens e memórias dos lugares de origem, que são ausentes fisicamente, mas presentes em suas consciências. Ao recriar elementos de sua cultura, arquitetura e práticas, inserindo-as nessa nova paisagem, estão tornando presentes aspectos de seus antigos lares (Figura 5). Essas recriações servem como representantes dos lugares ausentes, mantendo viva a essência e a memória cultural, mesmo que a característica fundamental da ausência física desses lugares permaneça. Dessa forma, a nova paisagem se transforma e se enriquece com a integração de elementos culturais trazidos pelos imigrantes e com os monumentos públicos, que atuam como pontes entre o passado e o presente, o ausente e o presente.



Figura 5. Registro fotográfico de uma residência pertencente a descendentes de colonos italianos construída na rota dos imigrantes, estrada que liga Santa Leopoldina à Santa Teresa. A imagem é composta por uma casa pintada de branco com detalhes em azul, tendo como acesso uma escada, e rodeada de árvores e palmeiras. Fonte: Acervo da autora.

A paisagem como essa construção cultural é originada pela modificação do espaço através ação dos imigrantes. Logo, percebemos que tudo o que se insere no ecossistema urbano corrobora com o que vamos abranger como paisagem cultural e, dessa forma, amparados em Santos (1988), visualizamos não apenas o espaço físico transformado, mas um campo de sentido, onde cada objeto se torna intermediário de relações simbólicas, afetivas e históricas, moldadas pelo tempo e pela cultura que o percorrem:

O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais. (Santos, 1988, p. 25)

Considerando o espaço como a paisagem reconstruída, Woodward (2012) nos aponta que, através dos significados apreendidos culturalmente dos símbolos e representações, e estes incluídos na paisagem, podemos entender a origem de uma paisagem cultural.

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos transformar. A representação, compreendida como processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas. (Woodward, 2012, p. 18).

Nesse contexto, as paisagens culturais/imaginárias recriadas pelos imigrantes assumiriam importância simbólica na formação da identidade e memória desses indivíduos, através da associação da memória coletiva desse grupo impregnado, continuamente, de esta nova paisagem originada a partir das diversas intervenções e modificações realizadas nessa nova realidade.

Considerações finais

Consideramos que a arte pública nos municípios de Santa Leopoldina, Santa Maria de Jetibá e Santa Teresa, na região Centro-Serrana do Espírito Santo, constituiu-se como um espaço de memória e identidade, entrelaçando histórias e valores, construindo, a partir desse hibridismo, uma ampla paisagem cultural. Por conseguinte, essas expressões artísticas culminaram em uma narrativa visual, expressando a heterogeneidade cultural e o legado dos imigrantes-colonizadores, promovendo um diálogo entre o passado e o presente. Assim, a arte pública pode redefinir as relações, atribuindo ou não o senso de pertencimento, através de suas ressignificações e interpretações, nesse novo contexto. A paisagem urbana dessas cidades não é estática, está em constante mudança, cada intervenção artística, seja ela em forma de monumento, grafite e ou construções arquitetônicas, sofre interação com os munícipes e outros transeuntes, gerando novas narrativas, e modificam gradativamente a paisagem cultural, à medida que esses novos observadores são influenciados por essas narrativas e influenciam, através do compartilhamento de suas próprias memórias, conhecimentos e contextos pessoais.

Referências

- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp. 84-91, 1998.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BERTRAND, J.; BERTRAND, C. **Uma Geografia Transversal e de Travessias**: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades. Tradução: PASSOS, M.M.S. Maringá: Ed. Massoni, 2009.
- BOSSÉ, Mathias Le. As questões de identidade em geografia cultural – Algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp. 157-179 2004.

CIRILLO, José. Estrespaços: a arte pública na fronteira entre o rural e o urbano nas experiências de Piatan Lube e Nelson Felix. In: **Arte**: seus espaços e/em nosso tempo, Anais da ANPAP, Porto Alegre: ANPAP, pp. 725-739, 2016.

CORREIA, Victor. **Arte pública**: seu significado e função. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013.

CROSBY, Alfred W. **Imperialismo ecológico**: a expansão biológica da Europa, 900-1900. Tradução de José Augusto Ribeiro, Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

GUERRA, P.. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. **Horizontes Antropológicos**, v. 25, n. 55, pp. 19-49, set. 2019.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. [s/ trad.]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje** – Génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2006.

REGATÃO, José Pedro. **Arte Pública**, Lisboa, Books on Demand, 2007.

REGATÃO, José Pedro. Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano. **Convocarte** – Revista de Ciências da Arte, Lisboa, v. 1 n. 1, pp. 66-76, 2015. Disponível em http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 05 dez. 2024.

REIS, Eliana Vilelados. **Manual compacto de arte**. São Paulo: Rideel, 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Petrópolis: Vozes, 2019.

SILVA, A. S.; GUERRA, P.; SANTOS, H. When art meets crisis. The Portuguese story and beyond. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 86, pp. 27-43, 2018.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, pp. 7-72, 2012.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Materialidade e espaço do filme na arte

Materiality and space of film in art

Alana de Oliveira Ferreira¹
(SEDU-ES)

Resumo: Para tratar da materialidade e espaço do filme no campo das artes plásticas, é importante a aproximação e análise de algumas obras que experimentaram os limites do meio e extrapolaram a forma-cinema tradicional. Nesse sentido, os trabalhos “*Cosmococa: Programa in progress*” (1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, “*Chelsea Girls*” (1966), de Andy Warhol, “*9 Scripts from a Nation at War*”, de Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander, e David Thorne, e “*Vacuum Room*”, de Aernout Mik, são aqui abordados para falarmos sobre as condições de presença e participação do público diante das telas em espaços de arte, assim como o uso dos aspectos sensoriais das telas e demais elementos que compõem essas propostas.

Palavras-chave: videoarte. instalação. cinema. audiovisual. materialidade.

Abstract: *In order to address the materiality and space of film in the field of visual arts, it is important to approach and analyze some works that experimented with the limits of the medium and went beyond the traditional cinematic form. In this sense, the works “Cosmococa: Programa in progress” (1973), by Hélio Oiticica and Neville D’Almeida, “Chelsea Girls” (1966), by Andy Warhol, “9 Scripts from a Nation at War”, by Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander, and David Thorne, and “Vacuum Room”, by Aernout Mik, are addressed here to discuss the conditions of presence and participation of the public in front of the screens in art spaces, as well as the use of the sensory aspects of the screens and other elements that make up these proposals.*

Keywords: videoarte. instalação. cinema. audiovisual. materialidade.

DOI: 10.47456/col.v14i24.47240



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), mestrado em Artes pela mesma instituição (2018) e licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano (2020). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4419231431237587>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1694-4150>.

Introdução

O uso do audiovisual no campo das artes plásticas tem se mostrado uma ferramenta expressiva para explorar as relações entre materialidade e espaço, especialmente em práticas que tensionam os limites entre cinema e arte contemporânea. Obras como “Cosmococa: Programa *in progress*” (1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, “*Chelsea Girls*” (1966), de Andy Warhol, “*9 Scripts from a Nation at War*”, de Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander e David Thorne, e “*Vacuum Room*”, de Aernout Mik, exemplificam a capacidade do audiovisual de desafiar a passividade do espectador, promovendo interações que transformam o espaço expositivo em um ambiente de experimentação sensorial e reflexiva. Esse fenômeno, que abarca desde o cinema expandido até as videoinstalações, revela um movimento artístico em que o dispositivo audiovisual é ressignificado, distanciando-se de uma lógica estritamente industrial para se tornar parte de uma narrativa crítica e experimental.

Nesse contexto, o presente trabalho analisa como essas obras questionam o papel do espectador e a própria dinâmica do espaço artístico. Abordam-se os dispositivos audiovisuais como estruturas complexas que produzem subjetividades e transformam as relações entre obra, público e espaço. Assim, busca-se compreender como os artistas utilizam o cinema e o vídeo não apenas como uma nova linguagem, mas como um campo de problematização política e social que reconfigura a experiência estética na arte contemporânea.

“Cosmococa: programa *in progress*” (1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida

“Cosmococa: programa *in progress*” é um projeto de Hélio Oiticica em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, desenvolvido em Nova Iorque, a partir de 1973.

Denominado de “quase-cinema”, *COSMOCOCA - programa in progress* é uma série de filmes compostos por trilha sonora e projeção de sequências de slides, em um ambiente

especialmente construído. A imprevisibilidade gerada pela participação do público e pelo desdobramento do programa em diversos “bloco-experiências”, CC1, CC2, CC3..., impede a constituição de uma obra estanque, com procedimentos fechados. Um dos objetivos de *Cosmococa* é criticar a “unilateralidade do cinema-espetáculo” e se opor a passividade do espectador (Alves, 2009, p. 1).

Em “Cosmococa”, Oiticica e D’Almeida convocam o corpo do espectador, se opondo a passividade gerada pela lógica do espetáculo no cinema convencional. Nele, o espectador pode lixar as unhas, ou dançar, ou se jogar numa piscina, enquanto ouve Jimi Hendrix (Alves, 2009, p. 2). Esse caráter experimentalista possui uma proximidade com o cinema marginal, que ocorreu no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Seguindo a lógica de Oiticica, a participação seria o oposto da contemplação. Porém em “Helio Oiticica: Cinema e filosofia”, Cauê Alves faz uma crítica em relação ao trabalho de Oiticica. Segundo Alves, essa participação do espectador, em “Cosmococa”, é algo já planejado; o que faz com que o espectador fique preso à vontade do artista. Diferente de outro trabalho de Oiticica, os “Parangolés”, em que o corpo do espectador (nesse caso, participador), ficaria livre para experimentar o trabalho, distanciando-se da ideia inicial de percepção corporal, de acordo com as ideias de Merleau-Ponty, que existia em seus trabalhos.

Embora a noção de participador, nas Cosmococas de Oiticica e D’Almeida, seja um pouco questionável, essa é, sem dúvida, uma proposta de grande importância, devido ao modo como os artistas usam o espaço da galeria para instalar o seus “quase-cinemas”.



Figura 1. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, "*Cosmococa 5 Hendrix War*", 1973. Projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis. Ao fundo, sobre as paredes e teto, projeções do rosto de Jimi Hendrix com desenhos em linhas brancas feitas com cocaína. Em primeiro plano, quase como silhuetas, há várias redes coloridas penduradas com suas linhas esticadas entre as paredes, algumas mais próximas, outras mais distantes.

Distante da forma-cinema tradicional (Parente, 2009, pp. 21-45), que se firma na estrutura arquitetônica, na disposição das cadeiras diante da tela, na passividade do público, no acompanhamento de uma narrativa voltada para a compreensão das relações de causa e consequência entre planos e sequências, os "quase-cinema" distanciam-se do que o público esperaria dessas telas e projeções. Nas *Cosmococas*, a percepção do espaço e dos materiais ganha peso, sem desvincular-se dos elementos projetados. Ao vivenciar uma dessas instalações, não basta confiar no olhar e os ouvidos, é necessário ativar os demais sentidos. Mais do que isso, a presença e a

localização corporal no espaço, são inevitáveis. Essa não é mais uma tela apenas disponível para o olhar, pois pede o toque, o olfato, a sensação dos pés no chão, a respiração e presença de outras pessoas.

“*Chelsea Girls*”, 1966, de Andy Warhol

Como afirma Roy Grundmann, o que há de comum entre muitos filmes de Warhol é a vontade de provocar, o “concept of the teaser” que tornou os filmes de Warhol palatáveis a um público cada vez maior (Grundmann, 2003, p. 9). Com essa provocação, o espectador não tem muito que perceber em termos de materialidade sensível, mas muito a problematizar em função da materialidade institucional do cinema: Qual o papel do observador de um filme? Qual duração pode manter disciplinada a atenção do espectador? O que considerar como simples registro factual ou como ação ficcional? Ao mesmo tempo em que esses filmes parecem potencializar a liberdade de imaginação do espectador, também logra frustrá-lo em sua vontade de alcançar valores verdadeiros sólidos. (Costa, 2013. p. 31)

Andy Warhol teria sido o primeiro artista plástico nos Estados Unidos a se declarar como *film maker*, segundo Canongia (1981, p. 12). Seus filmes retratavam cenas do cotidiano, e assim como já podíamos perceber em suas serigrafias, havia um fascínio pela repetição.

“*Chelsea Girls*” é um filme experimental de 1966, e seu primeiro grande sucesso comercial. O filme foi gravado no Hotel Chelsea, e em outros locais famosos de Nova Iorque. O filme, apresentando sua tela dividida ao meio, nos mostrando duas cenas simultâneas, possui 3 horas e 14 minutos de duração. Warhol confunde o real e o irreal, e mais uma vez desconstrói a usual forma de “fazer cinema”.

A materialidade de “*Chelsea Girls*” é evidenciada pelo formato de projeção em tela dupla, com duas bobinas de filme sendo exibidas simultaneamente, o que cria um efeito visual fragmentado e sobrecarregado. Esse recurso, junto com as diferenças de iluminação, o uso do preto e branco alternado com cores, e o som que prioriza uma das telas, reflete a experimentação material e subverte a linearidade narrativa tradicional. A textura do filme e o ruído sonoro reforçam o caráter bruto e artesanal, destacando a fisicalidade do meio cinematográfico e a estética

do acaso. O espaço do Chelsea Hotel funciona como um microcosmo da boêmia nova-iorquina e se torna um personagem em si. As filmagens em quartos pequenos e apertados intensificam a intimidade e a crueza das interações humanas retratadas. Warhol desconstrói a noção de espaço cinematográfico, ao expandir a ação para além da tela, com a sobreposição de cenas que fragmentam a percepção espacial do espectador. A espacialidade é ampliada pela própria disposição das telas duplas, criando um ambiente imersivo e desconcertante.

A experiência do espectador, em *"Chelsea Girls"* é deliberadamente desafiadora. A simultaneidade de imagens e sons exige uma atenção dividida e dificulta a assimilação completa das narrativas. Essa estratégia quebra a passividade do público e o coloca em uma posição ativa de escolha e interpretação. A desconexão entre o som e as imagens reforça uma experiência sensorial caótica e disruptiva, que reflete as influências do cinema de vanguarda e do *ethos* da *Factory* de Warhol.



Figura 2. Andy Warhol, *"Chelsea Girls"*, 1966, frame retirado do filme. Imagem horizontalizada, dividida ao meio. À esquerda, rosto de mulher em tons de vermelho e laranja, com círculos em que sua pele aparece branca. À direita, fundo preto com imagem de homem branco sorrindo de três-quartos.

***"9 Scripts from nation at war"* (2007), de Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander, e David Thorne**

"9 Scripts from Nation at War" é uma videoinstalação de 2007, feita em conjunto pelas artistas Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander e David Thorne, para a Documenta 12, uma das maiores exposições de arte contemporânea mundiais, que ocorre a cada 5 anos, em Kassel, na Alemanha. Trata-se de uma videoinstalação que lida com questões relacionadas aos conflitos militares no Iraque e no Afeganistão. O grupo

de artistas investiga a forma como a guerra determina certos “papéis” na sociedade, como o do “cidadão”, do “veterano”, do “detento”, do “entrevistador” e do “advogado”; e como cada um se posiciona diante de uma situação de conflito. Cada papel possui um vídeo, com um tempo de duração que varia de 10 minutos a 1 hora. Os vídeos são encenados por atores e não-atores, e buscam investigar a diferença entre linguagens desses grupos distintos.²

Os vídeos são colocados em dispositivos diferentes, ora com som aberto, ora utilizando fones de ouvido, promovendo uma experiência individual, em que cada espectador determina a ordem em que irá assisti-los, e por quanto tempo. Para cada exposição, os artistas desenvolveram diferentes formas de apresentação, mesclando exibições de vídeos (com móveis criados pelas próprias artistas), com performances (ver nas fotos abaixo). Dessa forma, o grupo de artistas proporciona um ambiente mais favorável ao questionamento crítico por parte do espectador.



Figura 3. Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander e David Thorne, “9 Scripts from a Nation at War”, 2007. Videoinstalação. Documenta12, Kassel, Alemanha. Espaço de galeria com piso coberto por tapete roxo. Ao fundo, pessoas caminham e conversam. Ao centro, em primeiro plano, há pessoas com fones de ouvido,

² “9 Scripts from a Nation at War”. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1215>. Acesso em: 30 nov. 2022.

sentadas diante de telas montadas em uma estrutura que se assemelha a mesas de estudo de bibliotecas antigas, mas com design de linhas retas.



Figura 4. Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander e David Thorne, “9 Scripts from a Nation at War”, 2008. Performance. Tate Modern, Londres. Espaço de galeria com chão coberto por carpete cinza. Ao centro, uma tela suspensa mostra o rosto de uma mulher branca de cabelos longos e ruivos, em primeiro plano, há dois bancos de madeira para três pessoas. Sobre os bancos, há fones de ouvido grandes e pretos, ligados à cabos que descem para o chão. Ao fundo da galeria, há mais bancos como esses.



Figura 5. Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander e David Thorne, “9 Scripts from a Nation at War”, 2008. Videoinstalação. Tate Modern, Londres. Ambiente com paredes e chão vermelhos, com várias mesas e cadeiras brancas. Pessoas de roupas sociais e formais sentam-se diante dessas mesas, nas quais há microfone e uma garrafa d’água. A maior parte da cena é escura e as pessoas estão em posições que não nos permitem identificar seus rostos.

A materialidade da obra está ancorada no uso de múltiplas mídias, como vídeo, texto e performance, que são apresentadas em telas separadas e interconectadas. Cada “script” apresenta uma voz distinta, criando uma polifonia que enfatiza a complexidade das narrativas em tempos de guerra. A qualidade visual dos vídeos e a textualidade dos roteiros reforçam a materialidade discursiva, convidando o espectador a se engajar com os fragmentos da obra como documentos de um momento histórico, mas, também, como construções performativas que questionam a objetividade da linguagem.

Já a espacialidade de “*9 Scripts*” é cuidadosamente projetada para engajar o espectador em uma experiência descentralizada. Os vídeos são dispostos de maneira que o público precise navegar fisicamente pelo espaço expositivo para acessar diferentes perspectivas. Essa fragmentação espacial reflete a fragmentação das experiências da guerra e coloca o espectador em uma posição ativa, movendo-se entre as telas para conectar os discursos. O arranjo espacial amplia a ideia de multiplicidade e descentralização, enfatizando a desconexão e o isolamento presentes nos contextos de guerra.

A experiência do espectador é deliberadamente mediada pela sobreposição de vozes e pela fragmentação narrativa. Não há uma única linha condutora ou hierarquia entre as telas, o que força o público a lidar com a simultaneidade das narrativas e com a carga emocional que cada discurso carrega. Essa estrutura exige do público uma postura crítica e reflexiva, o que cria uma interação que vai além da mera observação. O público é chamado a questionar sua posição em relação às narrativas apresentadas e a refletir sobre as dinâmicas de poder que as sustentam.

“*Vacuum room*” (2005), de Aernout Mik

Aernout Mik é um artista holandês. Seus vídeos e instalações investigam a relação do indivíduo com o espaço físico e social, buscando questionar a dinâmica social e o comportamento padronizado. “*Vacuum Room*”, de 2005, é uma sala composta por 6 projeções. Nela, são apresentadas ao espectador imagens de um julgamento. No entanto, Mik brinca com o aspecto documental e traz imagens de um comportamento teatral, absurdo, como de homens dando socos na mesa. O flerte com o documentário é uma característica de seus trabalhos, que muitas vezes apresentam imagens de documentários reais, e outras vezes misturadas com encenações, estabelecendo assim um jogo com o real e a ficção.



Figura 6: Aernout Mik, Vista da instalação no MoMA. “*Vacuum Room*”, 2005, Instalação de vídeo de seis canais (cor, sem som), cíclico. Seis telas de projeção traseiras embutidas na arquitetura temporária. Espaço de galeria com piso em lâminas de madeira, e teto com rebaixamento de gesso. O espaço está recortado por paredes móveis em ângulos variados, que fecham um cercado no centro da sala. Sobre as paredes, projetam-se cenas. Há pessoas no meio dessas projeções.

“*Vacuum Room*” aborda dinâmicas de poder, autoridade e controle em espaços institucionalizados, evocando uma atmosfera de tensão e ambiguidade. A obra, ao simular uma cena política de debate ou audiência legislativa, utiliza materialidade, espacialidade e a experiência do espectador para explorar a fragilidade das estruturas de autoridade e a performatividade do comportamento humano em ambientes institucionalizados. A materialidade de “*Vacuum Room*” está centrada em seu formato de vídeo multissensorial, apresentado em várias telas que fragmentam a narrativa. A estética visual é marcada por uma precisão quase documental, mas a ausência de diálogo explícito e de informações contextuais específicas cria um vazio interpretativo. Essa materialidade ambígua reflete o título da obra, sugerindo um “vácuo” de significado ou consenso. A qualidade técnica do vídeo, com enquadramentos próximos

e movimentos sutis de câmera, amplifica a fisicalidade e a inquietação das ações, destacando a corporalidade e os gestos performativos dos atores. A espacialidade de “*Vacuum Room*” é construída pela disposição das telas no espaço expositivo, o que cria uma relação imersiva e não linear com o público. O espectador precisa navegar fisicamente entre os vídeos, o que fragmenta a percepção da cena e reforça a sensação de desorientação. O ambiente fictício retratado no vídeo – que remete a um espaço legislativo ou de debate político – evoca a teatralidade dos espaços de poder e a arquitetura simbólica que sustenta as relações hierárquicas. A justaposição entre o espaço representado e o espaço de exibição cria uma tensão reflexiva.

A ausência de uma narrativa clara e de diálogos inteligíveis impede uma interpretação linear, o que leva o público a focar nos gestos, expressões e dinâmicas coletivas dos personagens. Essa abordagem engaja o espectador de maneira sensorial e intelectual, provocando uma reflexão sobre a performatividade da política e o papel da observação em ambientes controlados. O espectador torna-se parte de um jogo de poder, no qual a compreensão é limitada e mediada pelo vazio de sentido.

“*Vacuum Room*” destaca-se como uma investigação estética e crítica sobre as dinâmicas de poder e a teatralidade das estruturas políticas. Por meio da materialidade ambígua do vídeo, da espacialidade fragmentada e da experiência imersiva do espectador, Aernout Mik questiona a estabilidade e a transparência das instituições, expondo a performatividade inerente aos comportamentos humanos em contextos de autoridade e controle.

O dispositivo audiovisual

Todos esses trabalhos citados abordam criticamente o dispositivo audiovisual, e, cada um a sua maneira, buscam mudar a relação do público com a imagem projetada. A inserção do audiovisual nas práticas artísticas é recorrente nos debates de arte contemporânea das últimas décadas.

Muitos teóricos e artistas de diferentes linhas se propuseram a discutir essa questão, com foco nas funções do dispositivo audiovisual.

O início da discussão através da conceituação de dispositivo foi fundamental para esta pesquisa (Ferreira, 2022), pois somente após entender a lógica do dispositivo fomos capazes de discutir o dispositivo audiovisual e, assim, partir para reflexão sobre como ocorre o movimento de apropriação desse dispositivo pela arte. O dispositivo audiovisual, como definimos, seria composto, portanto, da sala de projeção, do aparelho, da montagem, ou seja, de tudo aquilo que integra a sala de exibição do audiovisual, além de seus efeitos fora desta sala, e que vão estabelecer o modo como o espectador irá se relacionar com a imagem (Parente, 2009, p. 24).

Nesse sentido, não devemos nos esquecer de que um dispositivo não é apenas uma ferramenta, mas um aparelho complexo, composto por mecanismos institucionais, físicos e burocráticos.

Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorra para produzir certo efeito de subjetivação no corpo social, seja ele de normalidade ou de desvio (Foucault), de territorialização e desterritorialização (Deleuze), ou ainda de apaziguamento ou intensidade (Lyotard). (Parente, 2009, p. 23)

As práticas artísticas do final dos anos 1960 e início dos 1970 buscavam explorar o material cinematográfico tencionando-o com os limites dos espaços da arte, ainda que com o “cubo branco” da galeria. Nos anos 2000, o audiovisual passou a ser lugar de profundo questionamento social e político. A forma audiovisual não foi incorporada pela arte apenas como uma nova linguagem, em um movimento de “aderir à novidade”, mas como uma forma de questionamento sobre as questões sociais e políticas contemporâneas.

O movimento de questionamento do cinema ocorreu de diversas formas, vindo de diferentes lugares, percebemos isso através, também, das diferentes nomenclaturas que foram dadas a esse movimento: cinema

experimental, cinema de exposição, cinema expandido, cinema de artista, videoarte, videoinstalação. Todas essas expressões são formas de repensar o audiovisual, problematizá-lo através do campo da arte ou até mesmo dentro do próprio campo do cinema. Foram motivos de questionamento as normas de apresentação, de produção e o papel do espectador. Diversos artistas e cineastas vindos de diferentes lugares e movimentos, incorporaram essas questões às suas práticas.

A importância da espacialização do audiovisual na arte contemporânea é um reflexo da politização dos espaços da arte e seu entendimento como espaço político e social. A problematização da participação do espectador, tão recorrente na contemporaneidade, faz parte deste debate sobre o audiovisual, e o modo como o audiovisual é inserido nos espaços expositivos é fundamental para que se lancem questionamentos ao espectador no que diz respeito ao seu papel diante da obra. Pois, seguindo a lógica da “obra aberta”, uma obra só se completa com a presença do espectador.

Considerações finais

As discussões sobre o audiovisual na arte contemporânea revelam um movimento constante de questionamento e resignificação. Obras como “Cosmococa: Programa *in progress*” e “*Chelsea Girls*” não apenas ampliaram os limites do cinema enquanto linguagem, mas também desafiaram a materialidade e a espacialidade tradicionais da arte. Por meio da inserção de elementos performativos, interativos e políticos, essas práticas artísticas criaram condições para que o público se tornasse parte ativa da obra, ainda que dentro de um enquadramento planejado pelos artistas. Este paradoxo – entre liberdade e direcionamento – aponta para a complexidade das relações estabelecidas no campo da arte contemporânea.

Por fim, a incorporação do audiovisual às práticas artísticas transcende uma simples adesão tecnológica ou formal. Trata-se de uma reconfiguração da experiência estética que problematiza os dispositivos

institucionais e sociais associados ao cinema e à imagem projetada. Ao questionarem normas de apresentação, produção e recepção, essas obras contribuem para politizar os espaços artísticos, promovendo debates cruciais sobre os papéis do espectador, da obra e do espaço expositivo. Assim, o audiovisual emerge como um meio poderoso de produção de sentido e subjetividade na arte contemporânea, reforçando sua relevância como um campo de investigação artística e teórica.

Referências

ALVES, Cauê. Hélio Oiticica: cinema e filosofia. **Revista Facom**, n. 21, 1º semestre de 2009.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema**: Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. **Revista Poiésis**, n. 12, nov. de 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26942>. Acesso: 20 mai. 2024.

FERREIRA, Alana de Oliveira. Sobre o dispositivo e o dispositivo fílmico. Revista do Colóquio, [S. l.], v. 12, n. 20.2, p. 9–28, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/46532>. Acesso em: 2 dez. 2024.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). Transcineas. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, pp. 21–45, 2009.

Recebido em: 10 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 dezembro de 2024.

A representatividade na figura feminina na arte e a formação de novas narrativas

La representatividad de la figura femenina en el arte y la formación de nuevas narrativas

Rosely Kumm¹
(UFES/LENNA)

Resumo: O presente estudo analisa a representatividade da figura feminina na arte, sobretudo na arte clássica europeia, e seus reflexos na mídia e na cultura visual que estabelecem os parâmetros do que é considerado belo e, por contraste, o que é relegado ao domínio do feio ou do grotesco. Essa discussão abre caminho para uma análise sobre o feminino, em particular, e como ela tem sido moldada e estigmatizada por essas lentes culturais de beleza e simbolismo, revelando a importância da arte como campo de conhecimento para construção de identidades afirmativas e na promoção de novas narrativas.

Palavras-chave: Representatividade; identidade; figura feminina; arte; novas narrativas.

Resumen: El presente estudio analiza la representatividad de la figura femenina en el arte, sobre todo en el arte clásico europeo, y sus reflejos en los medios y en la cultura visual que establecen los parámetros de lo que se considera bello y, por contraste, lo que se relegado al dominio de lo feo o lo grotesco. Esta discusión abre camino a un análisis sobre lo femenino, en particular, y cómo ha sido moldeado y estigmatizado por estas lentes culturales de belleza y simbolismo, revelando la importancia del arte como campo de conocimiento para la construcción de identidades afirmativas y en la promoción de nuevas narrativas.

Palabras clave: Representatividad; identidad; figura femenina; arte; nuevas narrativas.

DOI: 10.47456/col.v14i24.46609



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Artista, licenciada em Artes Visuais pela UFES, arte educadora e pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4579476998031846>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>.

Introdução

O processo de construção do conhecimento, segundo João Francisco Duarte (1981), está intrinsecamente ligado ao sentir e ao simbolizar, onde a linguagem, por mais rica que seja, falha em capturar completamente a profundidade dos sentimentos humanos. Por exemplo, não é possível transmitir com precisão a tristeza apenas por meio de palavras. Essa limitação evidencia que a expressão dos sentimentos exige símbolos que vão além dos linguísticos, sendo a arte uma das principais ferramentas que permitem ao ser humano se expressar e, diante disso, tornar comunicável as experiências emocionais. Para tanto, o autor argumenta que, na experiência estética, a arte pode materializar os sentimentos, atribuindo-lhe forma e significado, “este é, portanto, o núcleo das nossas considerações, a arte como forma de conhecimento humano. Isso é, através da arte, o homem encontra sentidos que não podem se dar de outra maneira senão por ela própria (Duarte, 1981, p. 14)”.

Sendo a arte uma forma de produção de conhecimento, essa interconexão entre sentir e simbolizar, destacada por Duarte, evidencia que a compreensão do mundo não se resume a uma mera acumulação de informações, pois envolve a percepção sensível que integra o ser humano ao seu cotidiano e, portanto, a todo vasto universo da cultura visual (Duarte, 1981, p. 15). Ao simbolizar as experiências, o ser humano cria narrativas e imagens que expressam subjetividade, contribuindo para a construção de sentidos e valores que fundamentam sua atuação na sociedade. Nesse contexto, a noção de belo acompanha a formação das comunidades e vai além da mera sobrevivência física, interligando-se com conceitos de sacralidade e estética, para os quais os indivíduos buscam expressões de beleza que transcendem as necessidades práticas. Assim, a diversidade de simbolismos associados ao "belo" propõe que os padrões de beleza podem ser criados e percebidos de maneiras variadas, dependendo do contexto histórico e social. Essa discussão abre caminho para uma análise sobre a representatividade da figura feminina, em particular, e como ela tem sido moldada e estigmatizada por essas lentes

culturais de beleza e simbolismo, revelando a importância da arte na construção de identidades e na promoção de novas narrativas.

Na filosofia, a beleza pode ser relacionada com o termo “estética”, que deriva do grego *aisthesis* (sentir). Conforme Adriana Magro, Geovanni Lima e Jordana Rosa Nascimento (2024), acredita-se que o primeiro a utilizar o termo “estética” na filosofia ocidental tenha sido Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em “Reflexões filosóficas sobre algumas questões pertencentes a poesia” (1735), e, posteriormente na obra “*Aesthetica*” (1750), na qual conceitua estética como ciência do conhecimento sensitivo ou da sensibilidade, incluindo o conhecimento do belo (Lima; Nascimento; Magro; 2024, p. 192).

Mas tarde, Immanuel Kant (1724-1804), em “Crítica da Faculdade do Juízo” (1790), em especial a primeira parte, “Crítica da Faculdade de Juízo Estético”, deu forma e conteúdo à estética filosófica. Segundo Kant, a beleza é um conceito que surge da experiência subjetiva do sujeito e está relacionada ao sentimento de prazer que acompanha a contemplação. Ao observar uma pessoa, paisagem ou objeto e defini-la como bela, significa que todos os elementos que a compõem são entendidos pelo intelecto e isso causa prazer, mantendo a mente em serena contemplação.

Hegel (1770-1831 também abordou a beleza no contexto de sua vasta obra sobre estética, que é parte integrante de sua filosofia do absoluto. Para Hegel, a beleza é uma manifestação do espírito na forma sensível e está diretamente ligada à arte. Ele via a arte como uma das formas pelas quais o espírito se expressa e se torna consciente de si mesmo. A arte, e por extensão a beleza, é a única com interesse estético, sendo produto e expressão do espírito que busca revelar-se ao mundo. Segundo Hegel:

... julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior a natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, a arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. (Hegel, 1996, p. 4).

Já para Nietzsche (1844-1900), a beleza é uma construção estética que transcende a realidade da vida, funcionando como uma forma de interpretação do real, uma aparência. Ele via a beleza e a arte como um elemento fundamental para a vida, sendo uma ilusão que proporciona prazer, como uma fuga das agruras da existência. Através da beleza artística, o ser humano pode experimentar um alívio das dores e tensões da vida, uma forma de anestesia contra o sofrimento inerente à condição humana (Nietzsche, 1992. p.29). Contudo, a perspectiva de Nietzsche também sugere que a arte cria uma ilusão que pode distorcer a realidade. Nesse sentido, as representações femininas na arte clássica podem ser vistas como construções fantásticas, frequentemente impregnadas de estereótipos, cujo principal objetivo é provocar alívio e prazer momentâneo ao observador.

Kant não via a beleza como um padrão objetivo, mas sim como um sentimento de prazer desinteressado que acompanha a contemplação de um elemento ou lugar, enquanto Hegel considerava que a beleza era uma manifestação do espírito e que havia um ideal que se expressava através da arte. No entanto, essa sensação agradável descrita pelos filósofos citados, advinda de um estado superior do espírito, que causa prazer e inflama os sentidos diante da beleza, natural ou artística, pode estar diretamente vinculada a um conceito estético pré-estabelecido pela cultura europeia vigente, que estabelece os parâmetros do que é considerado belo e, por contraste, o que é relegado ao domínio do feio ou do grotesco. Ou seja, a cultura pode influenciar no conceito de beleza. Diante disso, o foco desta pesquisa acadêmica está na representatividade da figura feminina na arte, especialmente na percepção do espectador sobre como essa figura tem sido moldada e estigmatizada por lentes culturais de beleza e simbolismo, além de sua influência na mídia e na vida contemporânea.

Essa visão crítica ressalta a necessidade de questionar as representações da figura feminina na arte e na mídia contemporânea, convidando a uma reflexão mais profunda sobre as construções que definem papéis para a

mulher na sociedade. Ao desconstruir estereótipos e promover a diversidade de experiências femininas, será possível avançar para uma representação que verdadeiramente reflita a pluralidade e a força das mulheres. É nesse lugar de interconexão entre as pessoas e as imagens, na qual acontece um processo de simbolização, “que nos interessa pensar como acontece, ou deveria acontecer, uma formação estética continuada a partir da produção e consumo de bens culturais (Lima; Nascimento; Magro, 2024, p. 196). Assim, ao desmistificar essas ilusões, é possível abrir espaço para uma representatividade que valorize a complexidade da vivência feminina, desafiando os limites impostos por narrativas pré-estabelecidas.

Construção de estereótipos relacionados a imagem feminina na arte

Na produção artística, a construção de uma imagem ou escultura acontece mediante uma seleção, realizada pelo artista, de elementos que compõem a obra. Quando se trata de uma obra que evidencia o corpo feminino, da mesma forma, acontece uma seleção que cria idealizações de modelos padronizados de beleza física para despertar o prazer e o desejo alheio. Não apenas a maneira de compreender a beleza constrói uma narrativa sobre o corpo feminino, várias outras perspectivas completam o modo, muitas vezes equivocado, de compreendê-la e interpretá-la. Há, junto a isso, uma visão e uma narrativa, ligadas ao pensamento exclutor, com viés cultural machista, patriarcal e racista, que é capaz de invisibilizar e, conseqüentemente, anular características existentes nas mulheres a partir dos seus corpos.

Em “Modos de Ver”, tanto na série televisiva quanto no livro, John Berger (1926-2017) considera que grande parte do ato de ver depende de hábitos e convenções sociais pré-estabelecidas.² As mulheres, por exemplo, são observadas o tempo todo (no cotidiano ou na arte), seja por homens ou outras mulheres. Há olhares carregados de julgamentos de como elas

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>.

deveriam ser, se portar, se vestir e estar no mundo. Esses são aspectos que contribuem para criar e perpetuar a imagem de um corpo feminino ideal. John Berger destaca a pintura "Vanity" (Vaidade), de Hans Memling, de 1485, como um exemplo emblemático da representação do corpo feminino na arte europeia do final do século XV. Nessa obra, uma jovem mulher é retratada em um momento íntimo de autocontemplação, segurando um pequeno espelho com uma mão enquanto se observa, totalmente desprovida de vestimentas. A escolha de Memling em apresentar sua personagem sem roupas reflete uma tradição artística que frequentemente associava a nudez a temas morais, como os sete pecados capitais, e, nesse caso particular, à vaidade, um pecado que a figura parece abraçar sem reserva, indiferente à sua exposição.

Na época de Memling, a criação de imagens era um processo meticuloso, limitado às habilidades manuais do artista em desenhar, pintar, gravar ou esculpir. Ao posicionar-se diante de uma modelo, o artista optou por desnudá-la completamente, escolha que por si só já era carregada de significados e implicações. Para enriquecer a narrativa visual e evocar a essência do pecado que pretendia ilustrar, ele adicionou o espelho – um atributo frequentemente vinculado à vaidade. Ao intitular sua obra "Vaidade", Memling parece não apenas atribuir esse traço de caráter à sua modelo fictícia, mas convida o espectador a refletir sobre a natureza da vaidade. No entanto, Berger questiona: a vaidade a que o artista se refere é exclusivamente da figura feminina que se mira no espelho, ou será que ela também se estende ao próprio artista, que escolheu tal representação, e ao público, que se torna cúmplice ao observar e talvez admirar essa exposição íntima? Através dessa obra e de seu título provocativo, Memling e, posteriormente, Berger, instigam um diálogo sobre os complexos jogos de poder e desejo que permeiam a representação artística do corpo feminino e suas percepções por parte da sociedade.



Figura 1. “Vaidade”, Hans Memling; painel central do Tríptico da Vaidade Terrena e da Salvação Divina; França, 1485. No primeiro plano e ao centro da imagem, consta uma jovem mulher branca completamente despida, segurando um pequeno espelho de mão que reflete seu rosto. No lado direito da jovem aparece um cachorro branco, e do lado esquerdo dois cachorros, um branco e outro marrom. Ao fundo, uma paisagem rural, com vegetação exuberante, um rio plácido e casas em estilo europeu. Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

O corpo feminino despido é apenas o ponto de partida para a elaboração de uma imagem artística. Pois, a modelo feminina, quando se sujeitava ao olhar do artista (quase sempre um homem branco e heterossexual), este pode retratá-la conforme sua noção de beleza, retocando ou destacando as formas que lhe agradam. No entanto, como apresentar uma figura feminina despida sem provocar um escândalo de obscenidade? Segundo Júlia de Mello e Cláudia Oliveira, a resposta para essa pergunta seria: por meio da tentativa de transformar imagens, que à primeira vista surgiram em detrimento do desejo físico, em uma proposição que atesta um caráter “celestial”, ao invés de “vulgar”. Um exemplo que contribui para afirmar esse conteúdo e ilustrar a mudança do nu obsceno para o ideal celestial é a obra “Vênus adormecida”, pintada entre 1507 e 1510, por Giorgione (1478-1510).



Figura 2. “Venus adormecida”; Giorgio Barbarelli da Castelfranco - Giorgione; Dresden.1510. No primeiro plano, consta uma jovem mulher branca de cabelos castanhos, deitada nua sobre dois volumes de tecido. Um branco, e próximo a cabeça, um tecido vermelho. Ela repousa com o braço atrás da cabeça e a uma das mãos cobre discretamente seu sexo. Ao fundo uma paisagem verdejante com algumas arvores e a vista de uma cidade próxima.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_adormecida_\(Giorgione\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_adormecida_(Giorgione)). Acesso em: 10 dez. 2024.

Logo, a partir de “Vênus Adormecida”, o italiano Giorgione criou um tema para pintura europeia, em que o corpo feminino branco se coloca em posição passiva e vulnerável perante o olhar do espectador. A imagem que transformou a figura da mulher na arte, sendo um nu sugestivo, reclinado, que se deixa ver, tendo seu sexo e seios discretamente camuflados como um indicio de singelo pudor. Um tema que se propagou pela arte ocidental conhecida como “vênus reclinadas” e pode ser repetidamente observado como objeto de representação, a exemplo da “Vênus”, de Botticelli, no século XV, “*La Maja Desnuda*”, de Goya, no século XVIII, “*Olimpya*”, de Manet, ou a figura feminina que personifica a liberdade, em Delacroix, no século XIX. Essa representação é carregada de simbolismo e conotações relacionadas à sexualidade feminina, refletindo as atitudes e valores de cada época. A construção da imagem feminina de beleza na história da arte, até o século XX, está diretamente ligada aos padrões sociais reproduzidos por artistas homens brancos, e destinados à avaliação e à apreciação masculina (Mello; Oliveira, 2018, p. 2).

Na arte contemporânea, no entanto, é possível identificar uma multiplicidade de abordagens que questionam e subvertem os padrões de beleza impostos pela sociedade às mulheres, em um movimento de transgressão e desconstrução dos signos que definem a tradicional temática da “vênus reclinada”. Não se trata apenas de questionar uma pose clássica; é uma forma de arte ativista que procura transformar a percepção e o discurso sobre o corpo feminino e as relações de poder na sociedade. Trata-se de uma maneira de reescrever a narrativa da história da arte para incluir perspectivas que foram marginalizadas ou excluídas, sendo uma crítica e uma reavaliação dos valores e normas sociais que têm sido perpetuados através da representação tradicional do corpo feminino.

Desconstrução e Subversão da imagem feminina na arte clássica

Publicado originalmente em 1971, o ensaio “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, de Linda Nochlin (1931-2017), questiona a ausência de mulheres artistas na história da arte; e ela mesma argumenta que essa falta

não é uma questão de talento ou capacidade inerentes, mas sim uma consequência das barreiras sociais e institucionais que as mulheres enfrentaram e enfrentam ao longo da história. As estruturas patriarcais racistas e sexistas da sociedade e as convenções culturais limitaram e ainda limitam as oportunidades educacionais e profissionais para as mulheres. Ela destaca que as mulheres frequentemente não tinham acesso às mesmas instituições de ensino artístico que os homens, nem à mesma liberdade para escolher temas e estilos de arte. Além disso, havia expectativas sociais que as pressionavam a se dedicar ao lar e à família, em vez de buscar uma carreira artística. Nochlin também discute como os padrões de beleza e representação feminina na arte foram moldados pelos olhares masculinos, o que influenciava as oportunidades de trabalho e reconhecimento para as mulheres artistas. O ensaio é considerado um marco no campo da história da arte e da teoria feminista, pois desafiou as narrativas tradicionais e incentivou uma reavaliação do cânone artístico sob a perspectiva de gênero.

... na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo, homens. (Nochlin, 2016, p. 8)

Outra autora de relevância para esta pesquisa, e que evidencia a perspectiva de gênero e sexualidade, é a norte-americana Judith Butler (1956-), analisada aqui por Carla Rodrigues. Segundo a autora, nascer homem ou mulher não determina o comportamento, uma vez que uma grande parte dos aspectos comportamentais são estabelecidos desde a infância por parâmetros sociais (como a religião e demais aspectos culturais e éticos), com o intuito de “se encaixar na sociedade”, sendo a escola um ambiente determinante. Logo, Butler, e Rodrigues, afirmam que a ideia de gênero é um ato performático.

Para Butler, a teoria feminista que defende a identidade dada pelo gênero e não pelo sexo

escondia a aproximação entre gênero e essência, entre gênero e substância. Segundo Butler, aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma essência do sujeito. (Rodrigues, 2005. p. 180)

O que a sociedade considera como o gênero de uma pessoa é apenas uma performance, realizada desde criança, para agradar às expectativas sociais que, no caso das mulheres, estão ligadas aos padrões de beleza e comportamento. Nesse sentido, havendo um padrão pré-estabelecido socialmente, que lhe é direcionado desde a infância, uma mulher não teve tempo suficiente e liberdade para se autoconhecer e saber escolher como se vestir, como se portar, como se posicionar profissionalmente, que não dentro desse padrão.

Guacira Lopes Louro, em “Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista” (1997), argumenta que as identidades de gênero são socialmente construídas e que as expectativas em torno do que significa ser uma menina ou um menino são ensinadas desde a mais tenra idade. Isso inclui ideias sobre como meninos e meninas devem se comportar, se vestir e até mesmo se parecer. Os padrões de beleza para meninas são parte dessa construção social, e eles servem para moldar a compreensão das meninas sobre feminilidade e autoestima. Segundo ela:

Gestos, movimentos e sentidos são produzidos no espaço escolar e incorporados por meninos e meninas, tornando-se parte de seus corpos. Ali se aprende a olhar e a se olhar, se aprende a ouvir, a falar e a calar; se aprende a *preferir*. Todos os sentidos são treinados, fazendo com que cada um e cada uma conheça os sons, os cheiros e os sabores “bons” e decentes e rejeite os indecentes; aprendem o que, a quem e como tocar (ou, na maior parte das vezes, não tocar); fazendo com que tenha algumas habilidades e não outras... E todas essas lições são atravessadas pelas diferenças, elas confirmam e também produzem diferença. (Louro, 1997, p. 61)



Figura 3. "Samba", Di Cavalcanti; 1925. A imagem mostra um aglomerado de pessoas felizes dançando e tocando música. São quatro homens e duas mulheres. Ao centro, o artista destaca uma jovem mulher negra cujo olhar busca o olhar do observador. Ela está usando uma blusa branca que a alça caio deixando a mostra um dos seios; a saia amarela é de um tecido leve, transparente, revelando as linhas das pernas e do sexo. Ela também usa sapatos com salto. Atrás dela, uma segunda mulher negra que dança mostrando os seios, usando apenas um tecido branco leve e transparente que cobre seu sexo. Em torno das duas mulheres, os homens dançam, tocam e flertam com elas. É uma festa de carnaval. Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba_%28Di_Cavalcanti%29#. Acesso em: 10 dez. 2024.

Diante disso, bell hooks, em "Irmãs do iname" (2023), também questiona a escassez de representações afirmativas da feminilidade negra encontradas na arte e na mídia, o que revela uma perspectiva distorcida e excessivamente sexualizada do corpo feminino negro, que o mundo branco, racista, impõe. Esse corpo colonizado, feminino e negro, visto e representado, destituído de vontades e subjetividades, tornou-se um

corpo-objeto, especialmente silenciado, próprio de uma economia de prazer e desejo. Esse estereótipo racial se consolida por meio da criação de imagens que refletem o imaginário popular e estão presentes no currículo escolar, como por exemplo a ideia fantástica e mitológica da sexualização da “mulata”, na obra dos pintores modernistas como Di Cavalcanti.

Consequentemente, hooks argumenta que essas imagens, limitadas e distorcidas, afetam profundamente a autoestima e a percepção de beleza entre mulheres negras, levando muitas a adotarem noções racistas e sexistas que as fazem acreditar que não são bonitas. Essa realidade ressalta a importância de uma representação mais diversificada e positiva na arte e na mídia, que não apenas desafie estereótipos, mas permita que as mulheres negras vejam suas próprias experiências e belezas refletidas. Para hooks, a arte e a cultura devem servir como plataformas para a autoafirmação e a construção de uma identidade que celebre a pluralidade e a riqueza da feminilidade negra. Somente através dessa transformação nas representações será possível resgatar e valorizar a verdadeira beleza, empoderando as mulheres negras a se aceitarem e se amarem em toda a sua complexidade.

Obviamente, a escassez de imagens afirmativas da feminilidade negra na arte, em revistas e na televisão reflete não apenas a forma como o mundo branco racista nos vê, mas a forma como nos vemos. Não é mistério algum para a maioria das mulheres negras que, internamente, nós temos noções de beleza racistas/sexistas que fazem muitas de nós pensarmos que somos feias. (hooks, 2023, p. 102)

Nesse sentido, Fernanda Carrera e Daniel Meirinho buscam resgatar, de um cruel processo de apagamento cultural, a imagem da pessoa negra na sociedade brasileira, por meio de estéticas decoloniais nas artes visuais. Os autores argumentam que o passado colonialista e escravocrata do Brasil construiu no imaginário social uma imagem que se consolidou, repleta de estereótipos raciais, inscrevendo a população negra brasileira em um paradigma de inferioridade e invisibilidade. Sendo relegado ao domínio do feio e do grotesco, a pessoa negra, quando retratada, está

direcionada para um contexto que alcança o exótico, se tornando animalizada, agressiva, violenta e excessivamente sexualizada. Essa imagem serviu como estratégia narrativa que justificaria sua subordinação, especialmente na construção do imaginário político, em uma cultura visual de representações diaspóricas negativas (Carrera; Meirinho, 2020, p. 58).

Dessa forma, é possível identificar o papel da comunidade escolar durante a construção da identidade pessoal, para a propagação de estereótipos, sendo preciso enxergar que, pelas relações humanas, são construídos e perpetuados padrões que selecionam, limitando a diversidade baseada na liberdade de ser diferente. Uma possibilidade para iniciar uma jornada de formação continuada para expandir a noção de beleza feminina, incluindo a representação de mulheres de diferentes etnias, idades, corpos e identidades de gênero, pode ser através de uma mudança, que inclua no currículo escolar da disciplina de Artes – para a educação básica –, propostas que explorem a diversidade da figura feminina brasileira. A inclusão de uma representação diversificada da beleza feminina no currículo escolar é uma estratégia educacional que pode contribuir significativamente para a formação de cidadãos mais conscientes e respeitosos com a diversidade. Ao expandir a noção de beleza feminina para além dos estereótipos tradicionais, é possível promover uma cultura de inclusão e empoderamento.

A inserção de uma nova identidade feminina por meio da arte contemporânea

A perspectiva estereotipada da imagem feminina na arte e, posteriormente, na mídia, definiu padrões tradicionais de beleza e poder, que desempenham um papel crucial no processo de formação da identidade feminina e na construção de expectativas sociais. Esses padrões muitas vezes reduzem as mulheres a representações superficiais, limitando a diversidade de experiências e individualidades que elas podem expressar. A arte, ao longo da história, frequentemente

perpetuou essas imagens, enfatizando ideais de beleza que privilegiam a conformidade a normas rígidas. Na mídia contemporânea, essa estereotipagem se manifesta em conteúdos que reforçam a objetificação e a desigualdade, moldando a forma como a sociedade percebe e interage com as mulheres. No entanto, há um movimento crescente para desafiar essas imagens, promovendo representações mais autênticas e multifacetadas da figura feminina. Ao abraçar a complexidade das experiências femininas e ampliar as vozes e narrativas diversas, a arte e a mídia podem contribuir para a desconstrução desses estereótipos, promovendo uma compreensão mais rica e igualitária da identidade feminina.

Na arte contemporânea, artistas têm questionado esses padrões tradicionais de beleza, assim como a ausência de mulheres protagonistas na área, buscando desconstruir e subverter a forma como o corpo feminino é percebido e representado. Nesse contexto, destacamos a produção da capixaba Kika Carvalho, que explora temas relacionados à identidade feminina e à ancestralidade negra capixaba. Sua obra examina as experiências das mulheres em Vitória, com ênfase na Ilha das Caieiras, um bairro que, apesar de seu estigma associado à violência, se configura como um espaço propício para a expressão artística e a construção de novas narrativas.

Segundo Paloma Carvalho, no catálogo da exposição “Ultramar”, ocorrida na Casa Museu Eva Klabin, no Rio de Janeiro, a cor azul emerge como um elemento central na obra de Kika Carvalho, estabelecendo um diálogo direto com a ancestralidade negra. O pigmento ultramar, de alto valor na história da arte, somente era usado para retratar imagens religiosas ou a realeza europeia. No entanto, o azul tem suas origens no norte do continente africano, sendo mais um elemento da cultura negra que foi violentamente desapropriado de sua origem ancestral para se tornar símbolo de status e prestígio na arte europeia branca. Em suas obras, Kika representa seus personagens negros não apenas vestidos de azul, mas azuis por completo, o que enriquece essa relação simbólica, restituindo a

cor a uma dimensão identitária que transcende estigmas e preconceitos, celebrando a ancestralidade e a diversidade cultural.



Figura 4: “Sem título”, Kika Carvalho, 2022. Prêmio Pipa. A artista representa seus personagens negros, sendo homens ou mulheres, de azul. Na imagem consta uma jovem mulher negra ao centro, usando um vestido branco e sapatos brancos. Ao fundo, uma cena de interior, com paredes brancas, piso branco e uma coluna grega branca.

Fonte: <https://dudamagri1210.my.canva.site/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

O trabalho de Kika Carvalho constrói um universo em que, em maior ou menor escala, há presença de elementos em azul: uma cor misteriosa e, ao mesmo tempo, etérea, por remontar ao limite indeterminado entre céu e oceano na distante linha do horizonte. Kika, em suas pinturas, ora

cobre as peles deste azul profundo, ora substitui a linha gráfica da sua primeira prática, o grafite, pelo contorno pictórico em azul ultramar, que é também escuro. (Carvalho, , 2024)

Essa abordagem transforma o azul em um meio de resistência e afirmação, permitindo que os personagens se tornem manifestações visuais de uma herança muitas vezes invisibilizada. Esse processo de reinserção da figura feminina negra na arte, por meio da produção artística de Kika Carvalho, promove voz e visualidade a uma identidade que por muitos séculos foi estabelecida como o parâmetro contrário ao belo, descartado como do feio, exótico ou do grotesco.



Figura 5. “Lover”, Kika Carvalho, 2022. A artista representa seus personagens negros de azul. Nessa obra, uma cena de interior, consta uma jovem mulher negra (Azul) deitada numa cama, quase que completamente coberta por uma colcha branca. Apenas os olhos, parte do cabelo e um braço aparecem. Como se a personagem fosse surpreendida em um momento íntimo e sua reação foi se cobrir com a roupa de cama. Ao fundo, a cabeceira da cama de madeira clara e paredes brancas. Fonte: <https://www.premiopipa.com/kika-carvalho/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Para citar novamente a perspectiva de João Francisco Duarte, o processo de construção do conhecimento está relacionado ao sentir e ao simbolizar, e isso se reflete na obra de Kika Carvalho, pois a escolha do azul como elemento central em sua produção artística não é meramente estética; ela carrega significados que dialogam com sua ancestralidade negra, reinserindo e resgatando a riqueza de sua herança cultural e ampliando o entendimento sobre a beleza e o simbolismo que a figura feminina negra representa em um contexto contemporâneo. Essa relação

entre o sentir e o simbolizar, encontrada na arte de Carvalho, permite uma reconexão com uma história frequentemente silenciada, desafiando as representações eurocêntricas e promovendo uma nova forma de conhecimento que valoriza as contribuições da cultura negra. Ao valorizar a subjetividade, é possível abrir um espaço para narrativas mais autênticas, em que a busca pela beleza se torna uma jornada de autodescoberta e libertação para as mulheres, permitindo que suas vozes e histórias sejam reconhecidas e celebradas. Essa reinterpretação da beleza pode, assim, catalisar mudanças significativas nas representações femininas, promovendo uma arte e uma mídia mais inclusivas e transformadoras.

Assim, a obra de Kika Carvalho exemplifica como a arte pode servir como um meio de produção de conhecimento, ao promover esse resgate e empoderamento da identidade e da herança cultural negra. Ao utilizar o azul, Carvalho não apenas reivindica a ancestralidade negra, mas também questiona as narrativas dominantes que despojaram essas cores de seu significado original. Conforme o pensamento de hooks, a arte e a cultura devem atuar como plataformas para a autoafirmação e a construção de uma identidade que celebre a pluralidade e a riqueza da feminilidade negra. Apenas por meio dessa transformação nas representações será possível resgatar e valorizar a verdadeira beleza, empoderando as mulheres negras a se aceitarem e se amarem em toda a sua complexidade. Essa valorização não apenas desafia os padrões de beleza hegemônicos, mas cria espaços onde suas experiências e histórias possam ser contadas e reconhecidas, promovendo uma nova forma de entendimento e apreciação da diversidade que caracteriza a vivência feminina negra.



Figura 6. Série “Encontro – Yêda”, Kika Carvalho. 2020. Retrato altivo de uma mulher negra (Azul) em idade madura. Ela usa joias e uma blusa vermelha. Seu semblante exala sabedoria. Ao fundo uma parede azul cobalto. Fonte: <https://www.premiopipa.com/kika-carvalho/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Referências

BERGER, John. **Ways of Seeing: Episode 2 (1972)**. Website. Canal: tw19751 (Youtube). Postado em 09 de outubro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>. Acesso em: 10 ago. 2024.

RODRIGUES, Carla. BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 179, 2005. DOI: 10.1590/S0104-026X2005000100012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100012>. Acesso em: 5 dez. 2024.

CARRERA, F.; MEIRINHO, D. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 55–81, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27572. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27572. Acesso em: 5 dez. 2024.

CARVALHO, Paloma. Suntuosamente azul: a cor na obra de Kika Carvalho e a coleção da Casa Museu Eva Klabin. **Catálogo da exposição “Kika Carvalho: Ultramar”**. Curadoria: Lucas Albuquerque. Rio de Janeiro: Casa Museu Eva Klabin. 2024. Disponível em: <https://evaklabin.org.br/ultramar/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 5. ed. Campinas: Papirus, 1998.

GUERRA, Paula; RODRIGUES, Cláudia. **Artes feministas, ativismo e o Sul Global**. Portugal: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, pp.32–40, 2022.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: O belo na arte. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOOKS, Bell. **Irmãs do inhome**: mulheres negras e autorecuperação. Trad. Floresta. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

LIMA, Giovanni; NASCIMENTO, Jordana Rosa; MAGRO, Adriana. Fabulações na arte e no quintal. In: SIMOES, Renata Duarte; AROEIRA, Kalline Pereira (Org.). **Docência e gestão de processos educacionais**. Campos de Boytacazes, RJ: Encontrografia Editora, pp.: 191–211. 2024. Disponível em: https://encontrografia.com/wp-content/uploads/2024/10/ebook_Docencia-e-gestao-de-processos-educativos.pdf. Acesso em: 10 dez. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio, 2017.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Das bandas de índios às bandas de Congo da Barra do Jucu¹

Des bandes indiennes aux bandes congolaises de Barra do Jucu

Inara Novaes Macedo²
(SEDU-ES)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise das bandas de congo do Espírito Santo, com ênfase em sua origem, evolução histórica e importância cultural. O objeto de estudo abrange as práticas musicais e rituais dessa manifestação, destacando suas conexões com matrizes indígenas e africanas. A pesquisa combina revisão bibliográfica e estudo de caso, com foco nas bandas da comunidade da Barra do Jucu, considerando aspectos históricos, simbólicos e musicais. Os resultados apontam para um processo de hibridização cultural e a análise revela como essas bandas diferenciam-se de outros congados brasileiros. Conclui-se que as bandas de congo desempenham papel fundamental na construção de identidades coletivas, reafirmando seu valor como patrimônio cultural capixaba e evidenciando sua relevância no diálogo entre memória e transformação social.

Palavras-chave: congo. Barra do Jucu. identidade cultural. patrimônio cultural.

Abstract: *This article presents an analysis of the congo bands of Espírito Santo, with emphasis on their origin, historical evolution and cultural importance. The object of study covers the musical practices and rituals of this manifestation, highlighting its connections with indigenous and African matrices. The research combines bibliographical review and case study, focusing on the bands of the Barra do Jucu community, considering historical, symbolic and musical aspects. The results point to a process of cultural hybridization and the analysis reveals how these bands differ from other Brazilian congados. It is concluded that the congo bands play a fundamental role in the construction of collective identities, reaffirming their value as cultural heritage of Espírito Santo and highlighting their relevance in the dialogue between memory and social transformation.*

Keywords: congo. Barra do Jucu. cultural identity. cultural heritage.

DOI: 10.47456/col.v14i24.47235



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

¹ O título deste subitem originou-se do livro Congopop, de Adriana Bravin (2008).

² Artista multilinguagem, com experiência abrangente nas áreas de Artes Visuais, Música, Cultura e Educação. Possui mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, graduação em Artes Plásticas e Visuais pela mesma instituição, pós-graduação em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UNB) e Qualificação Profissional em Dança Contemporânea (FAFI). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8913151517390151>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8232-8928>.

Introdução³

As bandas de Congo no Espírito Santo, embora reconhecidas como uma expressão cultural emblemática, têm sua origem envolta em debates e controvérsias. Enquanto pesquisadores como Guilherme Santos Neves atribuem uma origem indígena a essas manifestações, com base em registros históricos do século XIX, outros apontam a influência africana como essencial na configuração dos grupos musicais. Essa dualidade é evidenciada tanto nos instrumentos e ritmos incorporados ao longo do tempo quanto nas relações simbólicas que essas práticas estabelecem com diferentes matrizes culturais.

A evolução das bandas reflete um processo de hibridização, no qual elementos indígenas e africanos se entrelaçam. Transformações marcantes, como a introdução do ciclo rítmico de origem bantu e a adaptação de instrumentos e nomenclaturas, demonstram a capacidade dessas manifestações de incorporar influências e se reconfigurar diante de mudanças sociais. Além disso, as bandas do Espírito Santo diferenciam-se de outros congados brasileiros pela ênfase no desenvolvimento musical, em detrimento de enredos teatrais ou organização coreográfica.

Na comunidade da Barra do Jucu, a história das bandas de congo é marcada por desmembramentos e renovações, que culminaram na criação de grupos com identidades visuais e práticas distintas. Apesar das diferenças, os grupos compartilham instrumentos, rituais e devoção a São Benedito. Tais práticas, associadas às representações simbólicas presentes nos uniformes, estandartes e nas celebrações, revelam a importância do congo como elemento identitário e espaço de resistência cultural, reafirmando sua relevância no cenário cultural capixaba.

³ Este texto está inserido em uma pesquisa mais ampla, que deu origem à dissertação de mestrado “Entre rios, praias e planetas: travessias do congo da Barra do Jucu” (Macedo, 2015).

Origem

A origem das bandas de congo no Espírito Santo é controversa. Um dos principais pesquisadores do assunto, Guilherme Santos Neves (1980), atribui uma origem indígena às bandas de Congo, antes chamada banda de índios. A afirmação do autor se baseia em escritos do século XIX, feitos, principalmente, por padres e viajantes estrangeiros que passaram pelo Espírito Santo. O Padre Antunes de Sequeira (1944, p. 65)⁴ observou a banda de índios, provavelmente integradas por Mutuns, habitantes do Rio Doce, e assim a descreveu:

Nas danças acocoram-se todos em círculo, batendo com as palmas das mãos nos peitos e nas coxas e soltando guinchos horríveis. Fazem caretas e trejeitos, acompanhados de uma música infernal. Os instrumentos dessa desarmonia são: os cassacos, um bambu dentado, corrida a escala por um ponteiro da mesma espécie, e tambores feitos de um pau cavado, às vezes oco por sua natureza, tendo em uma das extremidades um couro pregado com tarugos de madeira rija. A eles juntam o som produzido por um cabaz cheio de caroços ou sementes do mato, hoje grãos de feijão e milho.

Outro documento histórico que faz referência às bandas é o registro do Bispo do Rio de Janeiro, D. Pedro Maria de Lacerda, que descreve um pouco do seu contato com o conjunto musical formado por indígenas da região:

Os índios, desde que cheguei à porta da matriz, em número de seis, com seu capitão à frente, estavam à porta da igreja bater seus guararás (tambores), a esfregarem seus cassacos (paus dentados) e a agitarem seu manacá (chocalho) e a soltarem monótonas e lúgubres vozes sem modulação, como usam. [...] É de saber que os tocadores de guarará, quando param, montam-se sobre ele e com ambas as mãos batem no couro de uma das bocas. [...] Os mais ficam em pé. Adiante do tambor é que se dança,

⁴ Francisco Antunes de Sequeira nasceu em 1832, em Vitória, foi sacerdote em São Mateus e Aldeia Velha, Santa Cruz. Descreveu o conjunto primitivo formado por índios mutuns, habitantes das margens do Rio Doce, que ele chamou de banda de índios. Além de padre, era poeta, teatrólogo, educador e filósofo.

que é simplíssima, mas tem sua graça; o capitão, esse tem na mão a vara, que ele empunha com muito garbo (Lacerda apud Neves, 1980, pp. 4-6).

Os registros citados acima, entre outras questões, levaram Neves a atribuir uma origem indígena às bandas de congo. No entanto, o historiador Cleber Maciel (1992, pp. 65-66) afirma que, em 1854, já havia registro de Congo em festa realizada em São José do Queimado, na Serra.⁵ No mesmo ano, em Nova Almeida, foi sancionada uma lei que proibia batuques, danças e ajuntamentos de escravizados.

Adriano Nascimento e Paulo Menandro (2002, pp. 17-18), recentemente, também levantaram dúvidas quanto à origem indígena das bandas de congo:

[...] Devemos observar que o período em que ocorreram esses primeiros registros estava marcado pelo romantismo e por um racismo extremado. Não nos custa desconfiar da fidedignidade total dessas informações, uma vez que possivelmente tendo visto a mesma manifestação realizada por negros, alguns desses escritores as tivessem classificado como de origem africana e, possivelmente demoníaca (vários desses relatos do século XIX foram produzidos por padres). Dessa forma, como vimos acima, estava muito mais coerente com o espírito da época relatar peculiaridades dos índios do que da população escrava ou recém liberta.

É difícil atestar a origem das atuais bandas de congo: se às bandas de índios foram incorporados os elementos africanos ou se estes já se expressavam nesse formato e agregaram posteriormente os elementos indígenas. De qualquer modo, é possível pensar que as bandas de congo do Espírito Santo possuem ligação com os congados brasileiros (prática cultural já híbrida), mas que destes se diferenciam pela ausência do enredo teatral, organização coreográfica e pelo foco no desenvolvimento musical.

Ao afirmar que as bandas de congo têm origem indígena, Neves (1980) diz que, com o decorrer do tempo, alguns dos aspectos primitivos das bandas de índios foram substituídos pelos africanos. O guarará passou a ser

⁵ Local habitado por muitos negros escravizados, e onde ocorreu a chamada Insurreição do Queimado.

chamado de congo, ou tambor (expressão trazida da África, passou a intitular o conjunto: banda de congos); a massaracaia passou a ser chamada de chocalho. A casaca (casaco, cassaca ou cassaco) manteve-se, mas passou a ser conhecida também como canzá e ganzá, termos de origem africana. A “puíta” (ou “cuíca”) passou a integrar o conjunto de instrumentos, além do pandeiro e do apito, que são integrantes mais recentes do grupo (Neves, 1980, p. 12). Com o passar do tempo, outras características africanas foram incorporadas, dentre elas, a maneira mais exuberante e espontânea de se dançar.

Segundo o maestro Jaceguay Lins (2009),⁶ a presença dos escravizados africanos nas bandas de congo pode ser identificada musicalmente pelo ciclo rítmico que, no Brasil, passa a ser chamado de “padrão luba”. Esse ciclo tem origem bantu, pertence à cultura musical da tribo Luba, que se transculturou pelo mundo. De acordo com o maestro Lins (2009, pp. 30-31), esse ciclo rítmico também se manifesta “[...] no frevo e no maracatu do Recife, no tango argentino, no ragtime norte americano e na habanera cubana”.

Para Lins (2009, p. 67), a feição europeia pode ser bem observada na exaltação aos santos católicos e na melodia das músicas cantadas pelas bandas de congo. O tonalismo (sistema harmônico ocidental), nessa melodia, é fruto da herança musical portuguesa no Brasil. Entre nós, essa característica só não se fixou na música religiosa de origem africana (candomblé e outras religiões afro-brasileiras) e na música dos povos indígenas, e o sistema tonal é fundamento básico de toda a música popular brasileira.

O termo congo e outras expressões como congada, congado, congues, terno de congo, baile de congo, quando utilizados no âmbito musical, remetem ao antigo Reino do Congo, o maior império africano que se teve notícia, até 1492 (Lins, 2009). Segundo o Atlas Folclórico do Brasil (Instituto Nacional do Folclore Brasileiro, 1982, p. 74), essas e outras expressões, são:

⁶ Jaceguay Monteiro Lins nasceu em Canhotinho, Pernambuco, em 1947, e morreu em Vitória, ES, em 2004. Compositor e maestro, chegou ao Estado em 1981, para reger a Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES). Foi na cultura popular local, principalmente nas bandas de congo, que Lins se “encontrou”. Sua pesquisa resultou na obra “O Congo do Espírito Santo: Uma Panorâmica Musicológica”. Porém, o maestro faleceu antes de ver seu livro publicado. O trabalho só chegou ao público em 2009.

[...] denominações de uma manifestação folclórica em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, patronos dos negros, encontrada, em suas múltiplas variantes, em todos os estados brasileiros. Como a terminologia decorre da preferência do grupo, não há definição precisa, dada a variabilidade de sua composição: ocorrem, para o mesmo termo, diversas estruturas, enquanto uma estrutura única tem denominações diferentes.

Nos grupos do Espírito Santo, o termo congo não só denomina as bandas, mas outros elementos que as compõem, como os tambores e os próprios participantes. A partir de um inventário feito pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, iniciado em 2012 e finalizado em 2014, contabilizavam-se no estado cerca de 67 grupos de congo em atividade, espalhados pelas regiões metropolitana e pelo interior, como em Alfredo Chaves, Anchieta, Aracruz, Cariacica, Colatina, Fundão, Guarapari, Ibiraçu, João Neiva, Linhares, Santa Leopoldina, São Domingos do Norte, Serra, Viana, Vila Velha, Vitória, entre outros municípios.

Na Barra do Jucu, existem três bandas: Mestre Honório, Mestre Alcides e Tambor de Jacarenema, todas provenientes da primeira banda de congo da Barra do Jucu. Essa banda inicial teve sua formação oficial⁷ por volta de 1972, e tinha como mestre o senhor Alcides Gomes da Silva, mais tarde auxiliado por seu companheiro, Honório Oliveira Amorim, que assumiu o cargo de mestre, no início da década de 1980. Esse período determinante para os rumos do congo na Barra do Jucu foi marcado pela intervenção direta de agentes externos da classe média, como artistas e intelectuais, que impulsionaram a institucionalização da banda e intermediaram o contato do grupo com a indústria fonográfica; e pela primeira dissociação do grupo, que deu origem, em 1990, à banda Mestre Alcides. Na década seguinte, ocorreu outra cisão na banda da Barra do Jucu, que levou ao surgimento de uma terceira banda, a Tambor de Jacarenema. O quadro

⁷ Antes dessa organização, que deu origem à primeira banda de congo da Barra do Jucu, já ocorriam rodas de congo no bairro trazidas principalmente pelo senhor Alcides, que já era mestre em Jaguarussú, região ribeirinha próxima à Barra.

abaixo demonstra o histórico de fundações e desmembramentos dos grupos locais:

Banda	Data de fundação ou formação	Mestre	Regente (tocador de caixa)⁸
Banda de Congo da Barra do Jucu	Entre 1968 e 1972	Alcides Gomes da Silva	Honório Oliveira Amorim
	Entre 1980 e 1981	Honório Oliveira Amorim	Honório Oliveira Amorim
	2000 (Banda de Congo Mestre Honório)	Daniel Vieira	Beatriz Rêgo
Banda de Congo Mestre Alcides	1990	Zé Silva	Zé Silva
	2005	Jocimar Nunes (Bochecha)	Jaison Silva e Jocimar Nunes (Bochecha)
Banda de Congo Tambor de Jacarenema	1999	Alberto Pêgo	Alberto Pêgo e Luan Silva

Quadro 1. Histórico de datas de fundação/ formação das bandas de Congo da Barra do Jucu, seus mestres e regentes.⁹

Durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa, percebemos que todas as bandas se autodeclararam originárias da primeira formação, que corresponde à banda de congo da Barra do Jucu. Porém, após os desmembramentos, assumiram cada qual sua formação e identidade visual. A banda de congo da Barra do Jucu continuou utilizando a mesma cor de seus elementos, local de fincada e estatuto, sendo que, após a segunda dissociação, no ano 2000, passou a usar o nome fantasia¹⁰ de Banda de Congo Mestre Honório.

Identidade

Apesar de possuírem características próprias, principalmente no que se refere à identidade visual, por terem raiz na mesma banda, os grupos utilizam elementos em comum, como os tipos de instrumentos, os

⁸ A data de fundação/ formação não necessariamente é a mesma do ingresso do tocador de caixa no grupo, pois não foi possível obtermos essa informação.

⁹ A data de fundação/ formação não necessariamente é a mesma do ingresso do tocador de caixa no grupo, pois não foi possível obtermos essa informação.

¹⁰ Expressão utilizada pelos próprios membros em entrevista.

modelos de indumentária, as fincadas do mastro e o repertório musical.¹¹ São grupos compostos por homens e mulheres que cantam, dançam, tocam instrumentos e têm como principal santo padroeiro São Benedito. Este é homenageado pelos grupos devotos, através da puxada e da fincada do mastro, uma espécie de ritual/festejo que faz parte do ciclo natalino dedicado principalmente a São Sebastião e a São Benedito, nos meses de dezembro e janeiro.

Na atualidade, os principais instrumentos que compõem as bandas de congo são os tambores e os reco-reco. A eles juntam-se o chocalho, a cuíca, o pandeiro, o triângulo, a caixa-clara, o bombo e o apito (Lins, 2009, p. 35). As bandas da Barra do Jucu, atualmente, também utilizam esses instrumentos, com exceção do triângulo, do bombo e do apito. Recentemente, tem-se notado a adesão à cuíca e ao xique-xique por alguns grupos (Quadro 2).

Banda	Caixa	Tambor	Casaca	Chocalho	Pandeiro	Xique-xique	Cuíca
BMH ¹²	1	7	4	1	0	1	1
BMA ¹³	2	7	5	3	1	0	0
BTJ ¹⁴	1	6	5	2	0	1	0

Quadro 2. Número de instrumentos usados por cada banda.

¹¹ As principais músicas de congo da Barra são cantadas por todas as bandas, mas, eventualmente, os grupos apresentam novas canções, sendo composições de integrantes ou de outras grupos tradicionais populares. Há algumas músicas que não são cantadas pela banda mestre Honório, por alegarem fazer alusão ao espiritismo. Essa era uma tradição católica transmitida por Seu Honório, que dizia que não se canta "ponto" em roda de Congo.

¹² Entrevista concedida por Beatriz Rêgo, filha de Mestre Daniel, Barra do Jucu, Vila Velha, 2014. Ela comenta que, no total, a banda deve ter por volta de trinta tambores, mas, para tocar na roda, utilizam apenas sete. A banda também tem utilizado, há alguns anos, a cuíca, tocada pelo Mestre Daniel, e o xique-xique.

¹³ NUNES, Jaison. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2014. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2014. Segundo o bisneto de Mestre Alcides, a banda possui 14 tambores no total, mas geralmente se apresentam com sete em rodas de Congo.

¹⁴ SAMPAIO, Marina Vieira. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu. 2015. A banda Tambor Jacaranema possui em média 16 tambores e outros instrumentos entre casacas, chocalhos e xique-xiques, mas em apresentações eles reduzem o número para haver revezamento. Marina acrescenta que eles também utilizam além da casaca o reco-reco antigo. Ainda é possível identificar o uso do reco-reco em todas as bandas, mas ultimamente a utilização da casaca prevalece.

Na primeira coluna, temos as seguintes correspondências de abreviação do nome das bandas: Banda Mestre Honório (BMH), Banda Mestre Alcides (BMA) e Banda Tambor de Jacarenema (BTJ).

Na comunidade, os tambores são feitos a partir de uma barrica de madeira, que é encourada com pele de animal. Em todos os grupos, há a presença de um tambor com diâmetro maior, para conduzir os demais.

O Congo geralmente, a roda dele é formada por sete tambor. Seis menores (um ou dois fazem repique) e um grandão que é de marcação. Esse grandão, ele chama na hora da marcação de segurar a batida, ele chama no repique. Isso aí depende da pessoa que tá sentada no manuseio do congo, do tambor. Não é qualquer um que vai sentar ali e vai saber (...) porque é um tambor que ele fala muito alto, ele bate alto, o barulho dele é muito forte, e a pessoa que não souber manusear ele vai simplesmente bagunçar o Congo. Ele tem que ter um tempo, ele tem que segurar o ritmo do Congo, assim da batida, ele que aguenta. Porque geralmente no Congo sempre tem um que dá uma caída, cansou, aí a batida dele vai ficando mais fraca. Aí o tamborzão não, ele já segura aqueles tambor que tá ali já meio fraco. A pessoa que conduz ele, ele tá ali ligado em todos os congueiros nesse momento (informação verbal).¹⁵



O pandeiro industrializado é utilizado somente na Banda Mestre Alcides, e foi atribuído ao grupo pelo conguista João de Amaral, que já tocava o instrumento desde a primeira formação da banda da Barra do Jucu. Os chocalhos de alumínio também são industrializados, assim como a caixa ou tarol, que substituiu a caixa artesanal. Nas bandas da comunidade, a caixa rege os grupos, diferente da maioria das bandas do Espírito Santo, que, segundo Lins (2009), utilizam o apito para essa função.¹⁶ Nem sempre a função de tocador de caixa é ocupada pelo mestre da banda, conforme vimos no Quadro 1. Os reco-reco são feitos de duas calhas de bambu, unidas e entalhadas, possuindo uma espécie de vareta de

¹⁵ NUNES, Jocimar. Sobre o Congo na Barra do Jucu. 2015. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo, Barra do Jucu, Vila Velha. 2015.

¹⁶ Ainda segundo o Lins (2009), outras exceções de condução são as cuícas em Roda D'água e alguns primeiros-tambores em poucas outras bandas.

...e os seus...

Seja servido pan outro 2 em 6
em chapei de do!



Cassica

Um do de noite tomar mel
caia. Foi também com as
em tumbres de toas excusos
peller d'um lado. e ch. cassi

penho em tam...

107

Neves (1980, p. 12) descreve o instrumento como:

[...] Instrumento idiófono, formado geralmente de um cilindro de madeira – Numa de cujas extremidades se esculpe uma cabeça – escavado numa das faces, em que se prega uma lasca de bambu com talhos transversais, sobre os quais se atrita pequena vara ou haste de pau.

Durante muito tempo, na Barra do Jucu, o reco-reco feito de bambu foi mais utilizado pelas bandas. Agora, nota-se uma intensa produção de casacas pelos escultores locais, que a cada dia apresentam inovações na pintura e na ornamentação do instrumento (Figuras 2 e 3). O artesão de reco-recos, desde a primeira formação da banda de congo da Barra do Jucu, era Pedro Tibúrcio Nunes. Vitalino José Rego, marido de Beatriz, da banda Mestre Honório, aprendeu a confeccionar o instrumento por volta de 1990 e, hoje, é responsável por quase toda a produção local de casacas.



Figura 2. Seu Antônio Beju tocando o antigo reco-reco feito de bambu (banda Mestre Alcides), década de 1990. Fonte: arquivo particular. Figura 3. Vitalino Rego (banda Mestre Honório), 2013. Fonte: arquivo particular.

Já a utilização de trajes específicos nas bandas de Congo do Espírito Santo não é uma prática recente. Em registros do século XIX, percebe-se a presença de tal elemento nos grupos da época:

[...] dois personagens importantes apareceram no local. O primeiro, um índio alto e recoberto com uma longa blusa branca, [...] segurava com uma das mãos um guarda chuva vermelho, enfeitado com flores amarelas; na outra mão carregava uma caixa, já segura por um velho xale com franjas, colocado à maneira de boldrié. Na caixa estava São Benedito, que, não sei por quê, é negro. [...] O segundo personagem, digno de pertencer ao antigo exército Souloque, estava vestido com uma roupa militar de chita-da-índia- azul-celeste, com gola e paramento igualmente de chita-da-índia imitando damasco vermelho; suas pequenas dragonas de ouro caíam para trás como as do La Fayette; em sua cabeça alteava-se um chapéu de pontas, assombroso em comprimento e altura, encimado por um penacho outrora verde, tendo como distintivo uma etiqueta com três cerejas do mais vivo vermelho no centro. Esse segundo personagem é o capitão. Para ser digno desse posto, é preciso ter na barriga da perna uma força superior à de todo mundo na aldeia, porque o capitão não deve parar de dançar durante toda a cerimônia. [...] Finalmente entraram na igreja, onde havia arranjos de palmeira feitos pelos decoradores do lugar [...]. (Biard, 2002, p. 56-59)

Ao longo dos anos, o uniforme passou a adquirir a função de identificar, caracterizar, diferenciar, e adornar os grupos em apresentações. Nas bandas de congo da Barra do Jucu, desde a primeira formação, o traje é considerado simples, sem muitos ornamentos e adereços elaborados, como pode ser observado em outros grupos tradicionais, e, basicamente, é composto por camisa, bermuda ou calça (para homens), blusa e saia ou vestido (para mulheres).



Figura 4. Banda de Congo da Barra do Jucu, década de 1980. Fonte: arquivo particular



Figura 5. Uniforme da banda Mestre Honório Fonte: elaborado pela autora



Figura 6. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 1990
Fonte: arquivo particular.



Figura 7. Alguns uniformes utilizados pela banda Mestre Alcides da década de 2000
Fonte: arquivo particular.



Figura 8. Alguns uniformes utilizados pela banda Tambor Jacaranema, década de 2000.
Fonte: elaborado pela autora

O elemento marcante na vestimenta dessas bandas é a cor, que identifica os grupos e suas relações simbólicas com os espaços. A banda Mestre Honório manteve o uso das cores da primeira banda de congo da Barra do Jucu, azul e branco. Às vezes, há uma renovação na estampa da logomarca da banda nas camisas, mas, há uma preferência em manter as características principais do uniforme, o tecido liso, sem estampas.

A banda Mestre Alcides costuma renovar, periodicamente, os uniformes, utilizando estampas diferentes, apesar de dar ênfase à cor marrom. Essa dinâmica decorre da preocupação em manter o entusiasmo dos conguistas. De 1990 até 1998, o grupo utilizou aproximadamente quatro uniformes diferentes, além de um traje específico para o carnaval de 1995. De 1998 até 2015, utilizaram por volta de dois uniformes.

A banda Tambor de Jacarenema, em menor proporção, também já modificou as estampas de seus trajes, mas, há algum tempo mantém o uso da mesma vestimenta. Segundo Marina Vieira Sampaio (informação verbal), coordenadora da banda Tambor Jacaranema, foram três variações de uniformes desde a fundação do grupo. No entanto, em determinado

período e regiões, nem todos os grupos utilizavam uniforme, conforme Dona Ilza Pereira:¹⁷

Não existia uniforme, não existia chapéu, era com a roupa que eu to aqui que a gente batia congo [...] A dança do congo não é de sapato. A dança do congo é descalço. É descalça na terra, no chão. Não é calçado. Não é nada de fantasia, de roupa de chiquérri não. Mudou muita coisa (informação verbal).

Na Barra do Jucu, por exemplo, somente a partir da primeira formação oficial, em 1972, é que a banda passou a ter um traje específico, mas, esse não foi utilizado por muito tempo. Após a intervenção e institucionalização do grupo, os conguistas ampliaram o contato com o público e com outros grupos, e o uniforme passou a ter uma importância maior para a banda, como meio de identificação. Perguntadas sobre o significado das cores azul e branco dos uniformes e instrumentos do seu grupo, Beatriz e Dona Juraci,¹⁸ da banda Mestre Honório, dizem que fazem referência ao manto de Nossa Senhora (informação verbal). Também podemos observar que se trata das cores da igreja Nossa Senhora da Glória, onde é fincado o mastro do grupo de Mestre Honório.

A Banda Mestre Alcides utiliza a cor marrom, que, segundo Dona Ilza, simboliza a cor da madeira, a cor original do tambor e do mastro. A cor marrom também faz referência à terra e ao traje de São Benedito. Já a cor verde, da banda Tambor de Jacarenema, representa a cor da reserva ambiental que deu origem ao nome do grupo.

Além das representações através da cor, o estandarte, um portador de memória, é um artefato muito utilizado por todas as bandas de Congo do Espírito Santo. Nas Fincadas do Mastro, simbolicamente, os estandartes anunciam a chegada da procissão, identificam os grupos e direcionam o

¹⁷ Dona Ilza Pereira não é moradora da Barra do Jucu, mas participa de rodas de congo desde sua infância e é uma das conguistas mais antigas da banda de congo Mestre Alcides. Ela veio de Minas Gerais e aprendeu a gostar de congo com sua avó, que tinha terras em Amarelos, interior de Guarapari. Todas as informações que se seguem relacionadas ao nome de Ilza Pereira foram cedidas em entrevista à autora.

¹⁸ Dona Juraci é a matriarca da banda Mestre Honório, a conguista mais idosa do grupo e esposa do Mestre Daniel. Segundo ela, seu pai era Mestre de Congo, assim, sua relação com o tambor se iniciou ainda na infância, em Cariacica, local que morava antes de se mudar para a Barra do Jucu.

cortejo. Ao homenagear santos, heróis ou lugares sagrados, os estandartes são guardadores de memória bem como suportes de valores individuais e coletivos das comunidades. O valor conferido ao objeto deve-se à sua qualidade de mediador entre essas atribuições coletivas e particulares, “representada na própria composição da festa, na identidade dos grupos que fazem parte do rito” (Gabarra, 2006, p. 404).

Assim como ocorre na maioria das bandas de congo do Estado, os estandartes das bandas da Barra do Jucu apresentam imagens com temática religiosa. Geralmente, tem-se a presença da representação de São Benedito. É interessante notar que a praia e o Morro da Concha também são representados nas bandeiras de alguns grupos locais. Tais representações reforçam o sentimento de pertencimento e da identidade local, a partir do uso desses espaços simbólicos e sagrados pela comunidade congueira. Um dos principais responsáveis pela pintura e feitura dos estandartes é Kléber Galvêas, grande incentivador do congo, desde meados dos anos 1970. Além desse pintor, tem-se a participação de Guilherme Merçon, que também já pintou bandeiras, tambores e mastros, e de artistas locais como, como Nena Bergmann, Marcelo Leão, Tulipa Cabral, Rodrigo Rofer, entre outros.

Nas primeiras rodas de congo, até à primeira formação da banda da Barra do Jucu, o uso do estandarte não era uma prática comum. Segundo Mestre Daniel (informação verbal),¹⁹ antigamente, não era muito comum a participação de mulheres na banda de congo. Segundo ele, elas passaram a participar mais ativamente no início dos anos 1980. Na Barra do Jucu, uma das primeiras mulheres que assumiu a função de carregar o estandarte da banda foi a senhora Lusinete da Silva. Ela ocupava o lugar de

¹⁹ Mestre Daniel é um dos integrantes mais antigos do congo da Barra do Jucu. Após a morte de Honório Oliveira Amorim, passou a assumir o posto de Mestre da banda de congo Mestre Honório. Possui amplo conhecimento não só na prática do Congo, como da confecção de tambores. Em sua casa, há um espaço destinado à exposição do acervo da banda e dos instrumentos que fabrica. Mestre Daniel é o patriarca do grupo, cuja maioria dos componentes tem relação de parentesco. Assim, o mestre procura sempre transmitir seus saberes aos seus filhos e netos, para que esses deem continuidade à tradição do congo. As informações cedidas por Mestre Daniel (Daniel Vieira dos Santos) originam-se de entrevista realizada em 2015.

rainha, diferenciando-se das demais participantes ao usar um vestido branco (Figura 9).



Figura 9. Lusinete da Silva, rainha da banda Mestre Alcides. Década de 1990 Fonte: arquivo particular.

A inclusão dessa personagem na banda foi uma contribuição da própria Lusinete, que, na foto acima, segura a bandeira de São Benedito, ao trazer suas experiências vindas de práticas populares com matrizes afro-brasileiras. Tanto nos congados mineiros como nas bandas de congo do Espírito Santo, essa figura possui forte representação, que é fundamental para a constituição dos grupos.

Ô tindô lelê, o tindô lalá
Deixa a caixa bater, deixa o Congo rolar Menina que
vai na frente carrega sua bandeira É a santa milagrosa
É a nossa padroeira (elaborada pela autora)

Com o passar do tempo, o uso de diversos estandartes passou a ser uma prática comum entre as bandas, com exceção da banda Mestre Honório, que utiliza apenas um. “Sem a bandeira você não vê um congo. você já viu algum congo sem bandeira de São Benedito? É uma bandeira, não é três nem quatro. São Benedito ele só tem uma bandeira. Mas se formaram um monte de bandeira (informação verbal).”²⁰

Durante os cortejos de São Benedito, os estandartes mais ornamentados são carregados pelas “rainhas” ou “porta-estandartes”, geralmente mulheres com idade avançada. Segundo Marina Sampaio (informação verbal)²¹ isso explica a presença de vários destes estandartes no grupo Jacarenema. As senhoras mais idosas, geralmente, não conseguem tocar o instrumento por muitas horas. Além disso, durante as fincadas do mastrom os estandartes ficam posicionados adiante da banda, pois a aglomeração de espectadores ocorre atrás dela. De certa forma, as porta-estandartes, ou rainhas, ficam mais protegidas contra possíveis acidentes. Nota-se que, nas bandas de congo do estado, os estandartes são cada vez mais elaborados. Eles não chegam a ser um produto de alto consumo, ainda, como se tornou a casaca, mas na composição de imagem das bandas, é um dos principais elementos; além de promoverem um forte apelo visual. Porém, para alguns congueiros, o uso desse objeto considerado sagrado deve ser restrito a algumas ocasiões.

²⁰ Entrevista concedida por Ilza Pereira, novembro. 2014.

²¹ Entrevista concedida em 2015.

Considerações finais

A análise das bandas de congo do Espírito Santo evidencia um rico processo de hibridização cultural, no qual elementos indígenas e africanos se mesclam em um diálogo contínuo com as transformações sociais e históricas. Essa dinâmica ressalta a complexidade de uma manifestação que transcende a mera expressão artística, tornando-se um espaço de resistência e reafirmação identitária. A introdução de ritmos bantu, a adaptação de instrumentos e o vínculo com São Benedito demonstram como essas práticas ressignificaram tradições e criaram sentidos dentro de seu contexto local.

A organização das bandas, especialmente na comunidade da Barra do Jucu, revela a diversidade de formas e interpretações que o congo assume em variados momentos e espaços. Desmembramentos e renovações marcaram a trajetória de grupos que, apesar das distinções, mantêm um núcleo de significados compartilhados. Uniformes, estandartes e práticas rituais consolidam uma identidade coletiva que une o passado e o presente, evidenciando a força simbólica do congo como prática cultural.

Por fim, as bandas de congo destacam-se como um campo fértil para estudos que exploram as interseções entre cultura, memória e resistência. Mais do que simples manifestações folclóricas, elas são agentes ativos na preservação e reinterpretação de heranças culturais, conectando matrizes indígenas e africanas em um cenário marcado pela pluralidade. Nesse sentido, as bandas de Congo não apenas enriquecem o patrimônio cultural capixaba, mas oferecem importantes reflexões sobre o papel das tradições na construção de identidades em contextos de mudança e diversidade.

Referências

BIARD, Auguste-François. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

GABARRA, Larissa Oliveira. Congado de Uberlândia: relíquias e memória. **História e Perspectivas**, Uberlândia, n.34, p. 393-423, jan.-jun. 2006.

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE BRASILEIRO. **Atlas folclórico do Brasil**: artesanato, danças e folguedos - Espírito santo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

LINS, Jaceguay. **O Congo do Espírito Santo**: uma panorâmica musicológica das bandas de Congo. Vitória: GSA, 2009.

MACEDO, Inara Novaes. **Entre rios, praias e planetas**: travessias do congo da Barra do Jucu. Dissertação (mestrado). Orientação: Aissa Afonso Guimarães. Vitória: Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

MACIEL, Cleber. **Candomblé e Umbanda no Espírito Santo**: Práticas Culturais Religiosas Afro-Capixabas. Vitória: DEC/ UFES, 1992.

NASCIMENTO, Adriano R. A.; MENANDRO, Paulo R. M. **Canto de tambor e sereia**: identidade e participação nas bandas de Congo da Barra do Jucu, Vila Velha/ES. Vitória: Edufes, 2002.

NEVES, Guilherme Santos. Bandas de Congos. **Cadernos de Folclore**, n. 30. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE, 1980.

ROCHA, Levy. **Viagem de Pedro II ao Espírito Santo**. 2. Ed. - Rio de Janeiro: Revista Continente, 1980.

SEQUEIRA, Antunes de. **Esboço histórico dos costumes do povo Espírito-Santense**: Desde os tempos coloniais até os nossos dias. Vitória: Imprensa Oficial, 1944.

Recebido em: 10 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

(Re)Pensando a censura: Arte e silenciamento na ditadura civil-militar

(Re)Thinking about censorship: Art and silencing in the civil-military dictatorship

Edival Saraiva de Oliveira Neto¹
(Universidade Estadual do Ceará)

Resumo: O presente trabalho visa compreender a censura e repressão à população LGBTQIA+, durante o período ditatorial brasileiro, tomando como ponto inicial as manifestações artísticas desse período. Em um primeiro momento do texto, falarei brevemente do contexto desse período. Sigo analisando o impacto que o golpe de 1964 causou nos indivíduos cuja sexualidade é colocada como desviante, perigosa e como um afronte à moral e aos “bons costumes”. Finalizo o texto traçando um paralelo entre o momento da ditadura civil-militar brasileira e os anos de governo de Jair Bolsonaro, quando localizamos, em seus discursos, uma consonância com o período ditatorial; chegando a inflar seus seguidores a pedir a volta do regime responsável pela morte, desaparecimento e tortura de pessoas.

Palavras-chave: golpe de 1964. manifestações artísticas. censura.

Abstract: *This work aims to understand the censorship and repression of the LGBTQIA+ population during the dictatorial period, taking the artistic manifestations of this period as a starting point. Firstly, I will briefly talk about the context of this period. I continue to analyze the impact that the 1964 coup had on individuals whose sexuality is considered deviant, dangerous and an affront to morals and “good customs”. I end the text by drawing a parallel between the moment of the Brazilian civil-military dictatorship and the years of Jair Bolsonaro’s government, when we find, in his speeches, a consonance with the dictatorial period; going so far as to encourage his followers to demand the return of the regime responsible for the death, disappearance and torture of people.*

Keywords: *1964 coup. artistic manifestations. censorship.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.45406



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Mestre em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em sociologia da Universidade Estadual do Ceará-UECE (2023). Possui Graduação em bacharelado ciências sociais pela Universidade Regional do Cariri-URCA (2019). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4927910603876932>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3403-0895>.

Introdução

Desde antes da acessão à presidência, Jair Bolsonaro inflava a população brasileira, criando uma espécie de romantização da ditadura civil-militar. Após eleito, continuou louvando torturadores, militarizando seus ministérios, minimizando a violência desse período, bem como comemorando esse momento e, em vez de se referir ao golpe de 1964, passa a chamá-lo de movimento de 64. Essa dimensão saudosista da ditadura civil-militar fica evidente na prática de apoiadores do ex-presidente Bolsonaro que, na porta de quartéis, mostram seus cartazes com dizeres do tipo “forças armadas salvem nosso país” ou “intervenção militar já” e que, no dia 08 de janeiro de 2022, teve sua materialização em atos de ataque não só contra a democracia, mas contra todas as instituições republicanas.

Essa argumentação, de quem pede a volta do “regime” militar, passa certa ideia positiva do momento entre 1964 e 1985, e grande parte dessa nostalgia advém, segundo Napolitano (2021), do desenvolvimento econômico, ou seja, da ideia de que na ditadura civil-militar houve o famoso “milagre econômico”, em que a economia brasileira dava sinais de crescimento. Contudo, a contradição que marcou esse momento de nossa história pode ser observada na dimensão econômica que, no final, não se mostrou tão milagrosa quanto os militares faziam pensar. Desse modo, “apesar do desenvolvimento inegável e da expansão capitalista, a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar os resultados materiais desse processo de maneira sustentável e equânime” (Napolitano, 2021, p. 147). Assim, esse milagre econômico apenas ajudou a agravar as desigualdades existentes no país. Podemos acrescentar, a essa dimensão da economia, uma dimensão mais social, como o medo do comunismo, bem como o risco à “moral e os bons costumes”, foram essenciais para a aceitação da ditadura pelos civis.

Traço um paralelo entre o período Bolsonaro e o da ditadura civil-militar, objetivando mostrar que muito da retórica encontrada durante os anos que se iniciaram em 1964 ainda se encontram presentes, não apenas na

classe política, mas por parte da população civil. Medo da destruição da “família tradicional”, medo do Brasil ter uma ditadura comunista ou da implantação do “marxismo cultural”, ou da “ideologia de gênero”, são algumas pautas colocadas por setores conservadores da atualidade que, através da mobilização do pânico moral, fazem com que uma parcela considerável da sociedade queira a volta dos militares ao poder. Por isso, pensar e adicionar novos debates acerca da ditadura militar é importante para não esquecermos a violência, cerceamento de direitos, mortes, torturas, desaparecimentos e censuras que tanto caracterizaram esse momento de nossa história.

Mas, dada a enorme possibilidades de debates que podem ser feitos a partir do golpe de 1964, um recorte analítico se faz necessário para o desenrolar do texto. No caso deste trabalho, procuro desenvolver reflexões referentes aos debates da censura, gênero e sexualidade durante a ditadura civil-militar, e de como essas questões, em nome da “moral e dos bons costumes”, foram responsáveis não apenas pela violência física dos considerados dissidentes sexuais, mas de muitas das manifestações artísticas realizadas por essas pessoas, impedidas, através da censura, de chegar a parcelas maiores da população. Dissidentes sexuais foram impedidos de andar nas ruas, mobilizados pelo medo da violência e, além disso, tinham suas imagens, seus corpos, impedidos de serem vistos, pois muitas de suas produções eram invisibilizadas pela censura.

Trago essa reflexão em relação à visibilidade de pessoas LGBTQIA+, porque corroboro com a ideia de Sylvia Caiubi Novaes, ao afirmar que “nossa relação com o mundo é eminentemente visual” (Novaes, 2009, p. 36). Assim, pensar em que tipos de imagens são (e eram, durante o período ditatorial) constantemente apresentadas e reforçadas, quais imagens são impedidas de circular, são questionamentos que devem ser feitos; principalmente em regimes ditatoriais e de cerceamento de direitos, em que determinadas

parcelas da população são consideradas abjetas,² cuja vida não vale ser preservada, uma vida que pode ser considerada descartável.

Neste trabalho, tanto a imagem como a representação são colocados dentro de uma dimensão política, como destaca hooks (2019). As imagens e as representações carregam uma dimensão política, as imagens não são neutras, elas ajudam a criar e solidificar imaginários, sejam sobre uma determinada região, país, e até de determinada população, criando, por meio de representações, ideias estereotipadas. Corroborando com a ideias de hooks, Sorlin (1994) tensiona a dimensão de neutralidade atribuída às imagens e, segundo o autor, as imagens são capazes de enganar e manipular as percepções daqueles que as contemplam. Embora sua reflexão seja direcionada para imagens como a fotografia, podemos pensar as imagens apresentadas nas cenas de filmes, pois é a partir da coerência da união de imagens que o filme ganha forma e é nesse processo de montagem que as escolhas dos idealizadores são colocadas e, desse modo, essas escolhas, contextos e outros fatores devem ser considerados na hora de se analisar/pensar a representação cinematográfica de determinado período ou sociedade. Desse modo, devemos ter um tratamento crítico com as diversas imagens que nos atravessam diariamente, elas podem solidificar uma estrutura opressora, mas podem ser mecanismo de subversão dessa realidade, e cabe a nós termos uma vigilância constante em relação às produções imagéticas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, farei, em um primeiro momento, uma breve contextualização acerca do golpe de 1964. Dando ênfase na violência para com a população LGBTQIA+. Sigo trazendo alguns exemplos de censuras e resistências de produções de sujeitos enquadrados como dissidentes sexuais. Finalizo mostrando algumas recorrências que podemos perceber no Brasil, atualmente, em relação às manifestações

²Tomo como referência, a noção de abjeção apresentada por Butler (2019). Segundo a autora, indivíduos considerados abjetos são aqueles que, dentro de uma determinada realidade social, não se enquadram nas características atribuídas aos considerados sujeitos, ou seja, pessoas abjetas são aquelas cuja vida não é considerada importante, não merecem cuidado, pois não são consideradas sujeitos. Abjeção se torna uma forma de compreensão do mundo e da formação do sujeito que explica, em partes, certos processos de exclusão de parcelas da população.

artísticas, quando a censura e ataques, bem como as “justificativas” para tais ações, se assemelham bastante às justificativas utilizadas por militares durante a ditadura.

Contextualização

Entre 1964 e 1985, os militares ficaram no comando do cenário político brasileiro. Entretanto, essa ascensão não foi feita de modo com que o povo participasse ativamente da escolha de seus representantes e, assim, os militares se alternaram no poder e governaram o país por meio de atos institucionais, instrumentos legais que lhes davam total poder.

Embora os militares fossem as figuras centrais desse período, não devemos pensar esse momento da nossa história de maneira simplista. Os militares não foram as únicas figuras responsáveis pelo golpe. Devemos pensar esse contraditório e complexo momento como

um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores (Napolitano, 2021, pp. 43-44).

Temos, com base na citação acima, a adesão da população civil nos mais diversos espectros políticos, bem como a participação de empresas que auxiliaram no golpe.³ Embora possamos visualizar uma gama de personagens heterogêneos que aderiram ao golpe militar, uma força centralizadora pode ser percebida, a citar o anticomunismo. Assim, o medo do comunismo foi mobilizado como estratégia política para que o golpe dado pelos militares tivesse adesão popular. Criando uma espécie de pânico moral, em que o comunismo representaria não apenas um

³ Podemos citar aqui a Volkswagen. Caso o leitor deseje aprofundar essa relação entre a empresa e ditadura militar recomendo a leitura do livro *Volkswagen e a ditadura: A fábrica de violência da multinacional alemã no Brasil durante o regime civil-militar brasileiro*. De autoria do Marcelo Almeida de Carvalho Silva.

atraso em termos econômicos e sociais, mas seria responsável por desordenar o país e destruir a moral e os bons costumes.

Seguindo uma linha argumentativa semelhante, a ditadura civil-militar se valeu de uma noção de ordem para justificar a caça aos “inimigos”, ou seja, subversivos. Quinalha ilustra bem essa dimensão ao afirmar que “a imposição de uma ordem estabilizada, segura e unitária, coerentemente homogênea, que replicaria qualquer tipo de perturbação, dissenso ou presença incomoda, foi a marca característica da ditadura” (Quinalha, 2021, p. 26). Desse modo, em nome da ordem, de preservação da moral, o contexto ditatorial brasileiro permitiu que pessoas fossem mortas, torturadas, e muitas foram dadas como desaparecidas; e artistas exilados pois suas obras não se alinharem ideologicamente ao regime.

Em um contexto em que qualquer desvio é visto como perigoso, aqueles considerados possuidores de uma sexualidade “dissidente”, “anormal”, devem ser punidos, a fim de que a normalidade seja mantida. Recorro, mais uma vez, a Renan Quinalha, que, ao falar sobre a sexualidade em regimes autoritários, nos diz:

todo regime político é marcado por uma preocupação com identidades e práticas sexuais que constituem os indivíduos e as populações. Mas, durante a ditadura, fica claro como a sexualidade passou a ser tema relacionado à segurança nacional para os militares. Os desejos e afetos entre pessoas do mesmo sexo também foram alvo do peso do regime autoritário com pretensão de sanear moralmente a sociedade e criar uma nova subjetividade (Quinalha, 2021, p. 27).

Podemos perceber que a preocupação com o gênero e sexualidade não é exclusividade de ditaduras. Contudo, nesses contextos, a atenção dada a essa dimensão do social ganha mais força e assume um caráter conservador, que impede conquistas para essa parcela da população, enquadrada como abjeta, tenha seus direitos conquistados com base em muita luta.

Para além da violência física cometida contra os sujeitos LGBTQIA+, temos uma violência mais sutil, cujos efeitos não conseguimos visualizar de

imediato, aquilo que Bourdieu (2018) chamou de violência simbólica. Nesse tipo de violência, os corpos físicos dos indivíduos violentados não são o alvo, mas os seus comportamentos, suas subjetividades e seus conhecimentos são impedidos de circular. No contexto do golpe de 1964, um exemplo de como se manifestou essa violência simbólica se deu através da censura, quando as várias manifestações artísticas foram impedidas de circular; pois o aparecimento de corpos LGBTQIA+ no cenário cultural brasileiro não representava o ideal de nação pretendido pelos militares. Nesse caso, a ideia de família, a heterossexualidade e a adequação das normas de gênero eram pilares centrais na construção daquele regime.

Pensando justamente nessa forma de violência mais sutil que atua sobretudo na dimensão simbólica, nos próximos tópicos, nos deteremos a entender a censura a produções consideradas moralmente subversivas durante os anos de ditadura. Utilizarei o exemplo do cinema, com o filme “Orgia ou o Homem que deu Cria” (1970). Com isso, planejo mostrar como as manifestações artísticas foram alvos de censuras por tratarem de temas e mostrarem sujeitos cuja sexualidade questionava não só o regime militar, mas como toda uma estrutura que tem a heterossexualidade como norma e que, ainda hoje, impera como o padrão a ser seguido. Pretendo mostrar, também, a dimensão política da arte, principalmente das imagens que, em momentos de recrudescimento social, tendem a serem alvos de disputa.

Ditadura, censura e produtividade de subjetividades

Neste tópico, pensarei as censuras às manifestações artísticas referentes às produções LGBTQIA+, com exemplos concretos de silenciamento de produções que questionavam não apenas a política militar, mas as relações de gênero. A censura não pesava apenas contra filmes, músicas e peças teatrais que questionavam a legitimidade militar, mas contra as produções artísticas que tensionavam as normas heterossexuais.

Músicas, filmes e peças de teatro foram impedidos de circular por violarem, em seu conteúdo, a moral e

os bons costumes, sobretudo quando faziam “apologia ao homossexualismo”. Na televisão, telenovelas e programas de auditório sofreram intervenção direta das tesouras da censura, que cortavam quadros e cenas com a presença de personagens “efeminados” ou com “trejeitos” excessivos e que, portanto, com sua existência, afrontam o pudor e causavam vergonha perante os espectadores (Quinalha, 2021, p. 27).

Essa citação pode ser pensada como uma síntese de tudo que foi a censura durante o contexto ditatorial, principalmente ao se considerar a representação de sujeitos LGBTQIA+, que, ao mostrar homens com jeitos femininos, por exemplo, já seria um alvo da censura. Corpos gays, lésbicos ou travestidos eram impedidos de serem visualizados. Quando esses corpos apareciam, eram tratados de maneira estereotipada, como escandalosos e coisas do tipo.

Embora o cinema e a música fossem os alvos preferidos dos censores, a censura não se restringiu apenas a esses setores artísticos. O teatro também foi um setor bastante afetado pelos militares. A fim de corroborar com essa informação, recorreremos mais uma vez a Marcos Napolitano. Segundo o autor, “entre 1969 e 1979, quando a censura foi mais rigorosa, o teatro foi uma das áreas mais afetadas [...]. Foram cerca de 450 peças interditadas, total ou parcialmente. No cinema foram cerca de 500 filmes (muitos internacionais)” (Napolitano, 2021, p.196). Durante os dez anos apresentados pelo autor temos, em média, 950 produções censuradas entre cinema e teatro.

Antes de prosseguir com a análise desses exemplos, acredito que seja importante definir o que entendo por censura. Pois, aqui, no sentido adotado, ela ganha uma camada para além da privação. Penso, como Butler, a censura como uma

forma produtiva de poder: ela não é simplesmente uma privação, ela também é formação. Eu proponho a ideia de que a censura busca produzir sujeitos de acordo com as normas explícitas e implícitas, e que a produção do sujeito tem tudo a ver com a regulamentação do discurso (Butler, 2021, p. 218).

Pensar a censura através de sua produtividade, como produtora de sujeitos, é pensar na complexidade que esse conceito pode possuir. Embora a censura seja também interdição, não devemos pensá-la apenas como tal, mas tensionar quem detêm o poder de censura e aquele que é alvo de tal ação. Devemos, sobretudo, tensionar o motivo de tal ato e a quem ele beneficia; e como isso tem impacto direto na formação dos sujeitos.

Trago essa definição de censura porque ela nos ajuda a pensar como aquele regime, ao censurar determinadas formas corporais e de comportamentos sexuais considerados desviantes, produziu e reproduziu uma heterossexualidade característica da ditadura civil-militar brasileira. Não vemos representações de corpos dissidentes porque, para aquele regime, eles não deveriam existir e, quando apareciam, eram tomados como errados e deveriam ser punidos por suas escolhas perigosas e subversivas.

Então, no contexto deste trabalho, a censura emerge como algo produtivo, que ajuda na manutenção de uma ordem e produz sujeitos heterossexuais. Desse modo, jornais, revistas, peças e filmes eram impedidos de circular para que uma aparência de normalidade, em relação ao gênero e a sexualidade, fosse mantidas.

A seguir, analisarei o filme “Orgia ou o homem que deu cria”, que, devido a censura, foi impedido de ser lançado, sob a alegação de atentado à moral e os bons costumes, máxima do regime militar, que reverbera até hoje no discurso de alguns brasileiros.

Censura na prática: “Orgia ou o homem que deu cria” e o medo da arte LGBTQIA+

Neste tópico, pensarei as manifestações artísticas que se associavam a sujeitos LGBTQIA+ foram um dos grandes alvos do regime ditatorial, o que causou certa invisibilidade a produções de pessoas com o gênero e sexualidade dissidentes. Colocarei alguns pontos que acredito ilustrarem

a repressão que artistas sofriam durante a censura e, para isso, analiso o filme “Orgia ou o homem que deu cria”, que foi censurada por “possuir diálogos atentatórios à moral e aos bons costumes” (cf. Puppo, 2012); de 1970, produzido na Boca do Lixo; e um representante do cinema marginal brasileiro, impedido de ser lançado, pois, segundo os censores, não condizia com a moral pregada pelos militares durante a ditadura.

Antes de falar sobre o filme de maneira específica e detalhada, cabe trazer um contexto, ainda que breve, sobre o local de produção da Boca do Lixo e sua importância no contexto cinematográfico brasileiro, bem como caracterizar o cinema marginal e como esses elementos aparecem no filme aqui utilizado.

A produção do chamado cinema marginal se concentrou na cidade de São Paulo, na conhecida Boca do Lixo, que também recebeu o nome de “Quadrilátero do Pecado”. Essa nomeação se deu, sobretudo, devido à grande quantidade de pessoas gays, lésbicas e prostitutas que frequentavam o local. Desse modo, o local era constantemente alvo de batidas policiais, carregado de violência e prisões arbitrárias.

Contudo, como todo o período ditatorial brasileiro, marcado por contradições, a Boca do Lixo emerge como um importante produtor cinematográfico nacional. Estima-se que esse espaço foi “responsável por cerca de 60 dos 90 filmes brasileiros produzidos anualmente, em média, na década de 70” (Abreu, 2012, p. 96). O cinema da Boca foi responsável, além dessa elevada produção de filmes, por lançar nomes que hoje são fundamentais para se pensar o cinema brasileiro, como o Zé do Caixão.

A produção cinematográfica da Boca do Lixo ficou conhecida como Cinema Marginal. Algumas características se tornaram marca da produção de filmes marginais, principalmente a alegoria e a metáfora, com altas doses de humor e deboche, além de elementos do horror, que causavam estranheza ao espectador (Oliveira Neto, 2023). Podemos ver algumas dessas características no filme de Trevisan, sobretudo a alegoria, o deboche e a metáfora, que eram usadas pelo diretor como uma forma de

criticar tanto a ditadura militar como a atuação de grupos que eram contra o poder dos militares.

Em “Orgia ou o homem que deu cria”, depois de matar seu pai, um homem sai vagando pelo sertão e, nessa sua trajetória, encontra vários outros personagens, tais como uma travesti, um cangaceiro grávido, uma anja negra com asas quebradas, um rei de um país africano em uma cadeira de rodas. Além disso, vemos indígenas, mulheres que podem ser pensadas como profissionais do sexo, intelectuais, que durante o filme vão se juntando ao grupo. O filme finaliza quando o grupo chega a um cemitério, com o cangaceiro “parindo uma criança⁴” e a criança é devorada por indígenas.

Durante o filme, somos constantemente tensionados a pensar na naturalidade do sexo e do gênero. Afinal, vemos um homem e cangaceiro (personagem representante da masculinidade nordestina) gerar uma vida. Temos uma travesti constantemente afirmando que faz seu próprio gênero, questionando as categorias homem e mulher como estáveis, naturais e a-históricas. Paralelo a isso, temos cenas em que dois personagens masculinos produzem atos que se assemelham a atos sexuais.

Trago com mais ênfase esses personagens, pois acredito que eles ilustram bem como qualquer desvio em relação ao gênero e à sexualidade eram tratados durante a ditadura civil-militar. Se pegarmos o documento que censurou o filme, vemos que esses personagens, o cangaceiro, a travesti e o ato dos dois homens, são os que sustentam o argumento do censor para que certas cenas e falas sejam retiradas do corte final do filme. Os censores alegam que esses personagens desvirtuavam a moral e os costumes do regime e por isso ele deveria ser impedido de circular nas salas de cinema. Esse filme se torna um exemplo de como a ditadura brasileira tratava as produções em que corporeidades LGBTQIA+ eram colocadas. Deve-se destacar que a censura ao filme teve impacto real na vida do diretor, João Silvério Trevisan, que teve que se exilar, o que acabou impedindo sua carreira no audiovisual (Garcia, 2016). Mas, isso não impediu que Trevisan

⁴ Frase dita por um dos personagens do filme.

se tornasse um intelectual das causas LGBTQIA+ no Brasil, de modo que podemos encontrar várias contribuições suas nesse sentido.

Essas manifestações, representadas no filme, mostram sujeitos LGBTQIA+ não de maneira estereotipada, como muitas produções apoiadas pela ditadura faziam, mas apresentaram um movimento de tensionamento, de rompimento das estruturas que os amarravam ao lugar de imorais, abjetos, perigosos e outras denominações utilizadas para que suas vidas não fossem consideradas dignas de serem vividas.

Com esse exemplo, retirado do cinema, aspirei ilustrar a forma como a ditadura civil-militar tratou as manifestações artísticas que pensavam liberdades, principalmente relacionadas ao gênero e à sexualidade; questionam o governo opressor e as estruturas a quais conferiam legitimidade aos militares. Esse exemplo também figura como forma pela qual a arte surge como resistência, não apenas contra a opressão da sexualidade, da privação da liberdade, do medo do diferente e do outro, que, para além da violência explícita, era a marca da ditadura.

Considerações finais

Com este trabalho, pretendi mostrar como o golpe orquestrado pelos militares, que teve início em 1964, teve impacto não apenas na vida daqueles que se colocavam contra essa ditadura, mas como, através da censura, teve impacto na vida cultural do país. Um dos tipos de produção mais impactados durante esse período foi, sem dúvida, aquele voltado para a população LGBTQIA+. Nesse sentido, trouxe um exemplo o filme “Orgia ou o homem que deu cria”, que, por colocar em xeque as contradições do sistema, as opressões contra sua comunidade, suas vozes, sofreu silenciamento e seu idealizador foi exilado.

Não devemos pensar que esse tipo de movimento, ou seja, das censuras às produções artísticas, ficou restrito ao período ditatorial. Nos anos que Bolsonaro esteve no comando, como presidente do país, a população LGBTQIA+ e a arte realizada por essa esses sujeitos foram constantemente atacadas. Temos a exposição do “Queermuseu”, o atentando a sede do

Porta dos Fundos, um ministro da cultura que fez uma declaração com claras referências ao nazismo, bem como uma arte puramente nacionalista. As imagens também ganharam centralidade, principalmente filmes, vieram à tona e demonstraram com mais força a politização do audiovisual, em que ataques à Agência Nacional de Cinema (ANCINE) eram constantes. Bolsonaro chegou a afirmar que, caso o órgão não tivesse um filtro ideológico, ou seja, se não se alinhasse a sua ideologia, seria extinto.⁵ Com esse exemplo, fica claro a preocupação dos governantes e partícipes da política com relação às imagens, seus usos e seu controle e, como demonstramos ao longo desse trabalho, as representações têm importância e caráter político, assim, estão em constante disputa e imersas em relações de poder; e que, por isso, devemos ter uma vigilância constante com relação às imagens que nos atravessam diariamente. No campo que não o das artes, vemos constantemente notícias de apoiadores do ex-presidente Bolsonaro pedindo a volta do “regime” como a única salvação do país, perante a desordem e o comunismo (mesmo argumento utilizados pelos militares).

O apelo à ordem e à segurança costuma calar fundo em amplas parcelas da população brasileira, que foram e são educadas em um país de cultura autoritária e de pouco apreço a democracia, notadamente no que ela significa de conflito e de competição, de convivência com a discrepância e com a divergência (Albuquerque Júnior, 2023, p. 29)

O autor nos coloca alguns elementos interessantes, que podem ser utilizados como baliza, como uma espécie de síntese daquilo que debati durante o este texto. Destaco, aqui, a não aceitação do outro, da divergência, ou seja, daquilo que não se enquadra nas normas. Nessa lógica, os defensores da arbitrariedade pensam que, afinal, se um gay não segue o padrão heterossexual, por que devo respeitá-lo? Nessa mesma lógica, aceitar um casamento de pessoas do mesmo sexo seria abrir as portas do inferno, como alertou André Valadão, em uma de suas pregações. Viver

⁵ Declaração disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-brasil/2019/07/25/vamos-buscar-a-extincao-da-ancine-diz-bolsonaro.htm>. Acesso em 26 dez. 2024.

com o diferente é uma das premissas básicas da democracia e, nesse sentido, dar visibilidade, mostrar novas formas de viver é de extrema importância, a fim de que o outro tenha sua existência reconhecida.

Com esse movimento de pensar a censura através de uma obra realizada em 1970, traçando um paralelo entre o contexto mais atual de nossa história, rememoro que o risco do autoritarismo não se encerrou com o fim da ditadura, mas que ainda hoje encontramos resquícios e, com o governo de Bolsonaro, esse debate tornou-se mais acalorado e disputado narrativamente.

Finalizo este texto com uma reflexão proposta por Naine Terena de Jesus (2023), que, ao pensar arte indígena, afirma que uma das funções da arte, bem como seu desafio, é “criar contranarrativas que perpetuem outras histórias na arte, na linguagem, na vida”(p. 94). Embora a autora esteja se referindo à arte produzida pelos povos originários, podemos estender para outros grupos e suas manifestações artísticas, como foi o exemplo de “Orgia ou o homem que deu cria”. Essa reflexão nos leva a olhar com mais cuidado e atenção as produções artísticas que nos cercam e a necessidade de representação de outros corpos, outras histórias, de ter contatos com outras narrativas, sermos apresentados a novas imagens para aprendermos a reconhecer o outro, não relegando o diferente ao espaço da abjeção.

Referências

ABREU, Nuno César. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. 2°. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Escritos em meio ao fogo: reflexões, intuições e aflições em torno do pós-golpe de Estado de 2016 e da ascensão de Jair Bolsonaro ao poder**. Campina Grande: EDUEPB, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**- 6°ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: editora Unesp, 2021.

NOVAES, Sylvia Caiubi. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (org.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

GARCIA, L. Contestação, 1969: Os fios de histórias de filme exilado. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 84-96, 2016. DOI: 10.29146/eco-pos.v19i2.4118. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/4118. Acesso em: 2 ago. 2024.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: Raça e Representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JESUS DE, Naine Terena. Olhando para o espelho: Revisão sobre ditos e escritos. In: ALVES, Lindomberto Ferreira; DEGOBI, Poebe Coiote (Orgs.). **Arte/Ética/Crítica/Escritura**: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história - Tomo I. 1ª edição. Vitória: Secult/ES & Alves Gráfica e editora, 2023.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2021.

OLIVEIRA NETO, Edival Saraiva De. **Outros nordestes possíveis**: Gênero e abjeção em Orgia ou o homem que deu cria (1970) e Tatuagem. (2013). Dissertação de mestrado programa de Pós-graduação em sociologia da UECE, Fortaleza, 2023.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Revista estudos históricos**, v.7, n.13, p.81-96, 1994. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1974>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Recebido em: 02 de agosto de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Rocky, um lutador e Dominga, uma catadora de papel! Os atravessamentos dos monumentos que resistem!

*Rocky, a fighter and Dominga, a paper collector! The crossings of the
monuments that resist!*

Fabíola Fraga Nunes¹

(PPGA/LEENA/UFES/Bolsista FAPES)

Giuliano de Miranda²

(PPGA/LEENA/UFES/Bolsista FAPES)

Aparecido José Cirillo³

(FAPES/CNPq/PPGA/LEENA-UFES)

Resumo: Este artigo discute aspectos da arte pública e as relações interculturais pensadas a partir do monumento público, um localizado na Philadelphia, em homenagem a o personagem do filme Rocky: um lutador (1976), e outro à Dona Dominga, situado em Vitória. Balboa e Dominga são imigrantes e pertencem a uma camada social excluída. Estabelecemos algumas conexões entre os dois monumentos, na medida em que, para além da obra física, se estreite o diálogo em relação ao documento público e sua função amplificadora de narrativas, bem como um território fértil para debates acerca da história e da condição humana, visto pelo prisma étnico-racial comum as duas obras em contextos sociais diferenciados.

Palavras-chave: monumento. lutas sociais. Rocky Balboa. Dona Dominga. resistência.

Abstract: This article discusses aspects of public art and intercultural relations conceived from the perspective of a public monument, one located in Philadelphia, in homage to the character from the film Rocky: a fighter (1976), and another to Dona Dominga, located in Vitória. Balboa and Dominga are immigrants and belong to an excluded social class. We establish some connections between the two monuments, insofar as, beyond the physical work, the dialogue regarding the public document and its function of amplifying narratives is strengthened, as well as a fertile territory for debates about history and the human condition, seen through the ethnic-racial prism common to both works in different social contexts.

Keywords: monument. social struggles. Rocky Balboa. Dona Dominga. resistance.

DOI: 10.47456/col.v14i24.47236



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

¹ Doutoranda e Mestra em Artes pelo PPGA-UFES. Professora da Educação Básica do Município de Vitória do Espírito Santo, bolsista pela FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4407754677472529>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>.

² Mestrando do PPGA-UFES (bolsa FAPES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4506008230433596>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>.

³ Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.

Introdução

Entre os inúmeros elementos que integram o ecossistema urbano, podemos pensar que os monumentos tem um papel ativo na aglutinação cultural, se pensados como camadas de história (contestada ou não) que vão edificar a cultura de um local. Assim, pensar sobre os monumentos nesse contexto é pensar sobre a própria existência da cidade e daquilo que a constitui ao longo de sua história. A partir das mudanças no poder e, consequentemente, alteração nas narrativas dominantes, nota-se que os monumentos públicos se tornam alvos primários desse novo controle estabelecido. Dessa forma, não raro, essas obras tem sua estrutura alterada e, muitas vezes, literalmente destruídas, numa esvaziada tentativa de apagar a história, em vez de a ressignificar.

A abordagem dos monumentos Rocky (1981) e Dominga (s/d), para além de sua significação específica, avança, no sentido de ratificar o monumento como uma espécie de memória compartilhada por um coletivo, se tratando inclusive de sua construção identitária comum. Em comum, mais que o fato de serem eternizados em bronze, essas duas peças ocupam espaços urbanos relacionados à estrutura de poder hegemônico: Balboa nas escadarias do Museu de Arte da Philadelphia e Dominga nas escadarias do Palácio Anchieta (sede do poder público estadual no Espírito Santo). Interessante salientar que ambos não sobem as escadas do poder, mas as margeiam. Esse raciocínio é interessante para a tese de que, mesmo eternizados como monumentos públicos, eles são parte do sistema estético e memorial, mas não figuram semioticamente como parte do poder, ou de transformação desse poder. Esse fato nos leva a outra particularidade das duas peças: são heróis ficcionais. Rocky Balboa, um personagem de origem italiana e pobre que usa a força do próprio corpo para ascender no sistema utópico norte-americano; e Domingas, uma mulher negra, descendente de pais escravizados, idealizada por um escultor clássico que, aos moldes do romantismo, idealiza a força de uma mulher que tem seu corpo como instrumento de trabalho. Assim, a força física de corpos excluídos é o mote que une as duas obras, apesar do

contexto cultural aparentemente tão distante. Ambos são parte da memória pública.

Ainda sobre memória pública, os monumentos, explicitam um caráter especial, na medida em que conferem uma composição interpretativa daqueles com os quais tiver contato, intencional ou involuntário, porque a cidade nos coloca frente a frente com sua história. Dessa maneira, e a partir dessas interações, a obra pública passa a compor o presente, trazendo novas versões do passado, sempre a reboque daqueles que contemporaneamente a vislumbram e com ela dialogam. Segundo Françoise Choay, o desígnio do monumento não é o de dar uma informação neutra, mas sim o “de tocar, pela emoção, uma memória viva” (Choay, 2001). Ela também afirma que monumento é “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2001). Para a historiadora, a essência do monumento é a sua função antropológica: “sua relação com o tempo vivido e com a memória”. Importante ressaltar a relação intrínseca entre poder e memória, geralmente estabelecidas através de um ideário oficial. O herói é uma construção social aglutinadora das camadas históricas e heroicas da cidade. Essas memórias fabricadas pelo *status quo*, invariavelmente, ressaltam heróis convenientes ao poder estabelecido, assim como constroem feitos, muitas vezes deturpados, sempre na perspectiva de fabricar uma lembrança coletiva que os favoreça, para favorecerem a edificação coletiva da sociedade.

Indubitavelmente, considerando os objetos que habitam nosso espaço coletivo e concreto, os monumentos se configuram como aqueles que, de alguma forma, guardam relação com o memorial coletivo. São estruturas concebidas ao longo da história para celebrar e, ao mesmo tempo, perpetuar as ações de personagens que se fizeram relevantes ao longo do tempo, pelas mais diversas formas de atuação. Cada vez mais, a composição do espaço urbano das metrópoles passa pela interseção com as obras públicas, sejam como confirmação de um passado significativo

reafirmado pela estrutura específica, ou mesmo a contestação desse personagem homenageado. Entende-se, dessa forma, a construção de uma identidade coletiva mais ampla e à luz dos fatos. Mas, de que identidade coletiva falamos, quando tomamos como base do que vai construir a realidade, um objeto cuja existência é ficcional? Assim, vamos fazer algumas observações sobre esses dois monumentos, em busca de correlações que envolvem a memória coletiva e suas estratégias manipuladoras que mantêm o sistema urbano instaurado.

Rocky (1981), o monumento ao grande pugilista da Philadelphia

A franquia cinematográfica sobre a saga de um pugilista norte-americano chamado Rocky Balboa, de origem italiana e de classe popular, rendeu nada menos que seis filmes, entre 1976 e 2006; dado seu faturamento milionário, gerou ainda mais duas sequências, em 2015 e 2018, respectivamente. A jornada de um filho de imigrantes que trabalha no submundo dos guetos da Philadelphia até ser destacado para ocupar o lugar de um pugilista que se machucou. O então “Garanhão Italiano”, apelido pelo qual era conhecido o personagem, entra nos ringues no dia do bicentenário da Declaração da Independência do Estados Unidos, para enfrentar um filho “legítimo” da terra. A princípio, uma receita fácil: o apelo ao erotismo dos latinos associado ao sonho norte-americano de se constituir como a nação das oportunidades daqueles desprovidos.

Após a edição, Rocky II (1981), a cidade da Philadelphia não tem mais dúvidas de que tem um herói, Balboa leva investimentos, visibilidade e poder ao local onde surgiu o sonho americano. Em homenagem ao seu papel pela sociedade local, a comunidade presenteia Sylvester Stallone com uma escultura em que eterniza seu personagem no filme, do qual também foi roteirista. Tempos depois, ele doa essa peça para a cidade e ela passa a ser exposta em uma das locações do filme, na frente da casa de shows que foi cenário de Rocky III, onde ficou até 2006. Nascia uma memória coletiva ficcional com impactos expressivos na realidade social (Figura 1). Depois

de uma longa exposição à visitação pública e geração de muita renda para a prefeitura de Philadelphia, decidiu-se pela remoção da estátua em homenagem ao imigrante Herói; depois de certa polêmica, foi transferida para as escadarias do Museu de Arte da Philadelphia.

A polêmica envolvendo o monumento foi além dos debates sobre o lucro oportuno vindo da exposição cinematográfica e do pugilista mais significativo da Philadelphia. Começava a incomodar as autoridades locais o que ela representava numa leitura mais de subsolo. Questões a respeito dos aparatos do sistema local para exclusão étnico-racial se apresentaram; perguntavam-se como realmente os Estados Unidos da América e a própria cidade de Philadelphia tratavam seus imigrantes.



Figura 1. Monumento Rock Balboa, em frente ao Museu de Arte da Philadelphia. Escultura em bronze de homem musculoso, de torso nu, com calção largo de boxeador e luvas nas mãos levantadas acima da cabeça, com os braços abertos e relaxados. Fonte: <https://www.elnuevodia.com>

Esse embate em torno da peça e de seu papel memorial acabou se tornando um problema e apontando outras camadas do próprio filme e de seus

desdobramentos. Enganam-se aqueles que imaginam a película como um mero filme de ação, uma luta de boxe. Para além do apelo midiático representado pela personagem de Sylvester Stallone, o filme aborda, de modo claro e na maior parte do tempo, as condições subumanas de sobrevivência do personagem título, além de uma clara xenofobia por parte de seu antagonista no filme. Um espelhamento da estrutura social norte-americana. O personagem de Rocky, é tido como alguém exótico, de origem italiana e incapaz de conseguir se destacar por outros meios que não os punhos, o garanhão italiano. A força bruta, ou a sua força de trabalho, são seus únicos artefatos de barganha social – tanto que, desprovido deles, o personagem entra novamente em estado de miséria social e tem que voltar a lutar para seguir em seu local de aparente privilégio.

O monumento a Rocky, entre outras coisas, traz à tona o debate sobre o sonho possível e o fracasso do norte-americano, tão propalado mundo afora, mas sem abrigo na realidade, ora explicitada pelo monumento.

A questão da imigração nos Estados Unidos da América continua sendo uma questão que permeia as discussões sobre a presença de pessoas de outros países em solo americano. O título do filme em questão, a pedido do roteirista, teve seu artigo mudado. Inicialmente “Rocky, o lutador” e finalmente “Rocky, um lutador”

Esse “detalhe” parece conferir ao filme um aspecto muito além do entretenimento ligado a um combate físico, no caso, a nobre arte. Quando substitui o artigo no título, autores sinalizam para uma “luta” maior, de todos os imigrantes, apenas mais um entre tantos, não se tratava apenas, portanto, de uma luta de box.

Dominga: uma catadora aos pés da escadaria

Dona Dominga (s/d) é uma obra de Carlo Crepaz, realizada em três versões existentes e uma destruída.⁴ Segundo o inventário que o próprio artista

⁴ Embora o jornal digital Folha Vitória (de 07 de abril de 2021) afirmem existir seis versões dessa imagem, o inventário feito pelo próprio escultor, com sua assinatura, informa que era quatro versões, sendo duas em madeira e outra em gesso, além da peça em bronze da qual falamos. A versão da Folha Vitória está disponível em

deixou, existem: a peça em bronze em Vitória, ES; a peça em madeira, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro; outra edição em madeira, com seus herdeiros, na Itália; e uma em gesso, que, possivelmente, foi usada para a fundição, e que se perdeu no processo. Há evidências de que essa tenha sido uma das poucas obras realizadas pelo escultor, durante seus anos no Espírito Santo, que não resultou de uma encomenda oficial. Relatos de pessoas que conviveram com o artista, no período em que ele morava e trabalhava em sua casa e ateliê, no bairro de Santo Antônio⁵ afirmam que ele era vizinho de uma senhora negra, de condições financeiras muito precárias e que carregava regularmente um saco de linhagem nas costas, Dona Dominga. Sua existência, diferentemente de Rocky, é concreta.

Dominga (Figura 2), como o próprio escultor a nomeia em seu inventário, era negra, velha, ou envelhecida pelo trabalho de catadora de papel, exposta cotidianamente ao esforço físico e ao sol, sua imagem não resulta do glamour de cinema, nem de qualquer movimento que a resgaste ou que denuncie sua condição de vida. Mulher, negra, pobre, periférica e absolutamente ignorada pelo poder público da época, ao que nos parece, apenas o olhar investigativo de um escultor observou essa senhora silenciada pelo sistema social que habitava. Entretanto, é exatamente desse roteiro solitário e poético, escrito por Crepaz, que ela vai ganhar certa visibilidade e posterior ficcionalidade simbólica, colocando-a como um monumento urbano. Evidência disso é o título de uma das versões dessa obra, que se encontra na coleção do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro: “Anoitecer” é o título dado. Revela-se que o artista a vê em um fim de vida, no ocaso de sua existência, desgastada pelo tempo, pelo sol, pela dor, pelas perdas.

<https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/04/2021/a-pieta-do-lixo-descubra-a-historia-da-escultura-em-frente-ao-palacio-anchieta-em-vitoria>

⁵ O escultor italiano Carlo Crepaz mudou-se para Vitória (ES) nos anos de 1950 para trabalhar especificamente com as obras de decoração e ornamentação do Santuário de Santo Antônio, junto com a Congregação Filhos de Maria Imaculada. Veio, saindo da Itália pós-Guerra, e seguiu carreira como artista independente e posteriormente como professor da Escola Superior de Belas Artes, até seu retorno para a sua cidade natal, onde faleceu.

A pele enrugada, a expressão cansada, o corpo curvado, tomam de assalto o olhar sensível de Crepaz (Figura 3), que registrou sua altivez de trabalhadora e provedora de sua família, ante ao olhar curioso e impassível da sociedade. E Dona Dominga toma vida no mundo da arte; não como um encargo do artista em suas incontáveis encomendas, mas fruto da expressão e da investigação artística.



Figura 2 e 3. A escultura de Dona Dominga (esquerda); sua fisionomia facial (direita). Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg. Na primeira imagem, observamos a escultura a distância e notamos sua silhueta encurvada, carregando um saco nas costas e arrastando um pedaço de madeira. Na segunda imagem, o detalhe mostra seu rosto de baixo para cima.

Fonte: Acervo pessoal dos autores. Escultura de Dona Dominga. Fonte: CEDOC-LEENA/Acervo pessoal dos autores

Consta que, em inícios dos anos de 1970, o então prefeito da capital capixaba, em visita ao ateliê do já renomado escultor e professor da Escola de Belas Artes, viu a peça na qual Crepaz trabalhava. Chrisógono Teixeira da Cruz tinha fama de ser colecionador de arte e, na função de chefe do governo municipal, viu a possibilidade de comprar a obra e tê-la como um monumento nas escadarias do Palácio do Governo do Estado, o Palácio Anchieta, no centro da capital.

Ao longo dos anos, ela foi associada ao Palácio do Governo, mas apenas como imagem, nunca de fato refletindo algum tipo de alteração no modo como as camadas populares da sociedade, ou as mulheres ou seu grupo étnico foi e é visto. Segue como uma boa foto, na verdade, Dominga esteve submetida a vida inteira ao esquecimento. Ela segue sozinha (Figura 4), à margem da visibilidade e aos pés do poder público.



Figura 4. Escultura da Dona Dominga ao pé da escadaria do Palácio Anchieta. Vista de baixo do palácio. A escultura surge na parte inferior da imagem, entre plantas, sem iluminação. À direita, ergue-se a escadaria que termina na parte superior, onde surge o palácio iluminado, com suas paredes amarelas e colunatas brancas. Fonte: Acervo dos autores

Socialmente, ela continua desamparada, solitária. Dominga não nasceu, visto que não se tem sua certidão de nascimento; não viveu, na medida em que a estátua em sua homenagem não tem nome, nem data; e não morreu, pois não se tem sua certidão de óbito. Dominga Segue esquecida, como toda sua vida parece ter sido.

Considerações finais

Rocky, na Philadelphia. Dominga, em Vitória. Dois monumentos que, ao serem tomados como patrimônio, tiveram alterados seu valor como

monumento histórico, embora de uma história ficcional que se tornou reconhecida. Um fantasma da contemporaneidade: a ficção que é tomada como verdade. Quando turistas, anualmente, visitam as escadarias da Philadelphia, obviamente são motivados pelo filme; ou quando se passa pelas escadas do poder local capixaba, motivados pela necessidade política, ou mesmo de locomoção, somos tomados por estes dois monumentos. Mas, a partir desse contato, outras curiosidades são despertadas e a composição urbana do local se encarrega de questionar quem são esses desafortunados, esses excluídos, um retrato da situação precária em que essas pessoas vivem nos subúrbios da Philadelphia e dos EUA, ou nas periferias das grandes cidades metropolitanas no Brasil.

Embora distantes do ponto de vista geográfico, Dominga e Rocky se encontram de maneira indissolúvel, não só pela relevância a respeito daquilo que representam, mas, sobretudo, num sentido mais abrangente, de consciente coletivo, na discussão a respeito de temas atemporais, ora representados por esses personagens. Não nos cabe estabelecer culpabilidades específicas, tampouco fomentar qualquer tipo de discussão ideológica. O objetivo desses monumentos, e nosso, num entendimento mais amplo, é lançar luz sobre esses fatos simbólicos que constituem a memória coletiva. Mesmo que apenas ficcionais, comportam-se como seus iguais, os configuram ontem, hoje e amanhã. Ao peregrinar pelas vielas da Philadelphia, em busca de subempregos, Rocky segue ignorado e se aproxima de Dominga, que caminha catando papelão em Vitória, em mais um aspecto da invisibilidade os une.

O fato de Dominga e Rocky povoarem ecossistemas urbanos distintos geográfica e socialmente, Vitória e Philadelphia, na mais modesta das hipóteses, lança luz sobre a situação mundial de seus similares, e traz à tona algo que aparentemente parece seguir escondido, mesmo diante de nossas vistas: a utopia da igualdade social. A perspectiva da pesquisa como catalisadora desse processo nos impulsiona a prosseguir, continuar e talvez, em algum momento, poder concluir que o presente estudo chegou ao seu fim, quem sabe com o nascimento de Dominga, sua existência

datada e seu óbito; ou com políticas públicas que garantam minimamente direitos aos imigrantes mundo afora, sem muros, sem isolamentos.

Longe de estabelecer uma posição única e imutável a respeito dos monumentos públicos e suas funções como reservatórios de memória, este artigo tenta exemplificar a unicidade dessa função, na medida em que liga duas esculturas geograficamente tão distantes, e duas personagens, a princípio absolutamente paralelos, num mesmo arcabouço social: a exclusão e o preconceito étnico-racial em suas nuances na vida contemporânea, mesmo quando esta cria simulacros de igualdade social.

Referências

A "PIETÀ do Lixo": descubra a história da escultura em frente ao Palácio Anchieta, em Vitória. **Folha Vitória**. 07 abr. 2021. Disponível em: <https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/04/2021/a-pieta-do-lixo-descubra-a-historia-da-escultura-em-frente-ao-palacio-anchieta-em-vitoria>. Acesso em: 20 out. 2024.

CECOC. Centro de Documentação e Pesquisa. Acervo. Disponível em: <http://www.cedoc.uefs.br/acervo>. Acesso em: 10 out. 2024.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

FILADELFIA, cuna de la cultura y la historia de Estados Unidos. **El Nuevo Dia**. 20 mar. 2020. Disponível em: <https://www.elnuevodia.com/archivo/suplementos/notas/filadelfia-cuna-de-la-cultura-y-la-historia-de-estados-unidos/>. Acesso em: 10 out. 2024.

Recebido em: 10 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

O processo artístico do desenho na cidade de Parintins-AM: do analógico ao digital

The artistic process of drawing in the city of parintins-AM: from analog to digital

Giselle da Costa Reis¹
(UFAM)

Resumo: O presente estudo é resultado de uma pesquisa de graduação que investigou a relação entre o desenho tradicional e o digital na produção artística da cidade de Parintins, localizada no estado do Amazonas. Utilizando uma abordagem qualitativa, a pesquisa envolveu entrevistas e questionários com artistas atuantes nos dois universos do desenho. Fundamentada em autores como Sílvia Simões (2001), Pedro Costa (2021) e Débora Gasparetto (2013; 2016), a pesquisa mostra como o desenho digital está gradualmente redefinindo a produção artística e preservando elementos da cultura local.

Palavras-chave: desenho. desenho digital. arte. tecnologia. processos artísticos.

Abstract: *The present study is the result of undergraduate research that investigated the relationship between traditional and digital drawing in artistic production in the city of Parintins, located in the state of Amazonas. Using a qualitative approach, the research involved interviews and questionnaires with artists working in both worlds of drawing. Based on authors such as Sílvia Simões (2001), Pedro Costa (2021) and Débora Gasparetto (2013;2016), the research shows how digital drawing is gradually redefining artistic production and preserving elements of local culture.*

Keywords: *drawing. digital drawing. art. technology. artistic processes.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.45422



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho, Desenho Digital e Ilustração. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6059089239043000>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9003-5298>.

Introdução

O presente artigo nos leva à cidade de Parintins, no estado do Amazonas, conhecida pelo seu renomado Festival Folclórico, o que a caracteriza como a terra dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso. No entanto, nossa discussão não se aprofundará na análise do festival em si. Em vez disso, direcionaremos nosso foco para uma dimensão muitas vezes subestimada, mas igualmente crucial: o processo de desenho no contexto dos bois-bumbás, com base nas ideias e perspectivas de artistas que transitam entre o desenho tradicional e digital.

Por meio da perspectiva dos desenhistas envolvidos nos bois-bumbás, examinaremos o processo criativo e as mudanças que influenciaram suas práticas artísticas. Nossa pesquisa buscou analisar a relação entre a prática do desenho tradicional e digital nas produções artísticas atuais da cidade, investigando os métodos empregados por esses desenhistas.

Parintins: a “Ilha da Magia”

Parintins é uma cidade de pequeno porte, localizada no leste do estado do Amazonas, a aproximadamente 369 km da capital Manaus. A cidade é uma ilha, muitas vezes chamada de “Ilha Tupinambarana” ou “A Terra dos Bumbás”, situada próxima à fronteira com o Pará, na região do médio Rio Amazonas (Cavalcanti, 2000). Segundo dados do IBGE/2023, Parintins tem uma população de 96.372 habitantes, sendo o 4º município mais populoso do Estado do Amazonas.

A cidade passa por uma transformação incrível para receber um evento espetacular, em que o número de pessoas presentes na ilha chega a dobrar para prestigiar o Festival Folclórico de

Parintins, que destaca as competições dos bois bumbás Garantido e Caprichoso (Figura 1), ocorrendo no último final de semana do mês Junho.



Figura 1. Disponível em: <https://www.srzd.com/>. Acesso em: 19 out. 2023. Boi Caprichoso e Boi Garantido na Live de Apresentação de 2021. Do lado esquerdo mostra o Boi Caprichoso caracterizado pela cor preta com uma estrela azul na testa, e do lado direito o Boi Garantido caracterizado pela cor branca com o coração vermelho na testa.

O Festival Folclórico de Parintins se transformou em uma das maiores manifestações populares do Norte do Brasil (Cavalcanti, 2000). Este evento é tão cativante que atrai milhares de visitantes de outras cidades, incluindo as capitais Manaus (no estado do Amazonas) e Belém (no estado do Pará), bem como de cidades vizinhas, como Santarém (PA), Nhamundá (AM), dentre outras. Surpreendentemente, pessoas de regiões distantes, como Rio de Janeiro e São Paulo, e até mesmos turistas estrangeiros, vêm à região para explorar a cultura local e, especialmente, para participar da alegria festiva dos bois-bumbás (Braga, 2002).

O Festival gira em torno de uma competição entre os bois de pano Garantido, representado por um boi branco com um coração vermelho na testa; e o Boi Caprichoso, representado por um boi preto com uma estrela azul na testa. Esses bois são uma parte significativa da cultura local e são identificados pelas cores que representam cada um deles (azul do Caprichoso e vermelho do Garantido). Além disso, a rivalidade entre eles influencia a geografia local, dividindo a cidade em duas metades distintas por uma linha imaginária que fica localizada no centro da

cidade, exatamente onde está localizada a arena do Bumbódromo², local onde os dois bois se apresentam.

A disputa entre duas agremiações folclóricas, Boi Bumbá Caprichoso e Boi Bumbá Garantido, ganhou notoriedade devido à exuberância de suas encenações. O potencial artístico e cultural é visível na execução de numerosas manifestações visuais e sonoras, como a música, a dança, a construção de esculturas e módulos alegóricos, a cênica, o desenho e a pintura.

A partir desta contextualização, analisaremos o processo artístico criativo do desenho no contexto dos bois bumbás e as mudanças que influenciaram as práticas artísticas individuais dos desenhistas e, posteriormente, a relação entre a prática do desenho tradicional e o desenho digital nas atuais produções artísticas da cidade.

A produção do desenho no contexto dos bois-bumbás de Parintins

Em nossa pesquisa de campo, fomos em buscas dos profissionais/artistas que atuam na cidade de Parintins e utilizam o desenho como a sua principal prática artística. Em uma primeira etapa, elaboramos perguntas essenciais para um desenhista, membro de cada Associação Folclórica,³ sendo no Caprichoso do Conselho de Artes e no Garantido da Comissão de Artes.⁴ É importante ressaltar que todas as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas para que pudéssemos ter maior precisão das respostas obtidas.

Assim, iniciamos com as questões relacionadas a importância do desenho na concepção de ideias para os bois, o processo de criação de figurinos e alegorias e os materiais e suportes mais utilizados.

² É também conhecido como o Centro Cultural de Parintins, é uma arena multiusos não esportiva onde ocorre o tradicional Festival Folclórico.

³ Refere-se como Associação Folclórica Boi-bumbá Garantido e Associação Cultural Boi-bumbá Caprichoso.

⁴ São departamentos de dentro dos bumbás responsáveis pelo projeto criativo artístico do Festival, envolvendo pesquisas em torno de cada tema. Neste caso, o que muda são os termos para diferenciar cada setor de arte dos respectivos bumbás.

Para Hiago Repolho (26 anos), desenhista da Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido, o desenho é um dos pontos principais no Boi.

[...] A questão do desenho pra Comissão de Arte é muito importante. Algumas ideias são relacionadas as toadas, então é muito importante para dar início a essas ideias. [...] Então é um ponto principal e muito importante pro desenvolvimento do projeto no Boi (Repolho, 2023).

Hiago destaca que o desenho desempenha um papel fundamental na concepção de ideias para o boi Garantido, como também menciona que os desenhos estão intimamente ligados às toadas e ao desenvolvimento de todo um projeto do bumbá.

Como resposta, Junior Fuziel (32 anos), desenhista da Associação Cultural Boi Bumbá Caprichoso, destaca que a importância está por ser “uma primeira visualização de tudo”.

O Conselho de Arte cria as ideias, faz as pesquisas e eles repassam pra gente em formas, assim, só de ideias. [...] A gente tem essa missão de executar, vamos dizer assim, o desenho e a proposta que eles querem. Então a importância dele é muito voltado a isso, pra eles terem essa visualização do que eles querem ou planejam (Fuziel, 2023).

Segundo o artista, o desenho, nesse processo criativo, desempenha um papel crucial na visualização de ideias. Fuziel revela que o Conselho de Arte desenvolve as ideias com base em pesquisas e, depois, colabora com os desenhistas para criar representações visuais dessas ideias.

Sobre o processo de criação dos desenhos de alegorias e figurinos, além dos materiais utilizados, Hiago responde que iniciam com pesquisas, apontando como exemplo o figurino de povos indígenas, que precisam ser ilustrados exatamente da forma como utilizam, e o material com que são confeccionados, considerando suas características étnicas. E completa:

Nas alegorias é a mesma coisa também, são pesquisados as etnias e os costumes, tem que ser pesquisado todos os detalhes. Tipo, na figura típica regional, o peixe, o pescador, o indígena, cada elemento desses é pesquisado de acordo com o tema e dado uma explicação como base para o desenho (Repolho, 2023).

O processo de criação, tanto de figurino quanto de alegoria, envolve uma fase de pesquisa profunda, em que os membros da Comissão de Arte exploram cada elemento que deve ser incorporado aos desenhos. Assim, Hiago enfatiza que os desenhos são construídos com base em pesquisas detalhadas, garantindo que todos os elementos tradicionais e reais sejam representados fielmente. Sobre os materiais utilizados, o desenhista destacou: lápis de cor, aquarela, pincel atômico, marcador de texto e “canetas brilhosas”.



Figura 2. Figurino da Batucada, 2023. Técnica mista sobre papel, 297x420. Fonte: Arquivo pessoal do artista. A imagem mostra um desenho de figurino usado pelos batuqueiros (que constituem um conjunto de ritmistas) dentro da arena do Bumbódromo no festival de 2023. As cores são vermelho e branco com a cabeça em tamanho pequeno do Boi Garantido no chapéu; os adereços são em formatos de corações e bandeirinhas.

Fuziel menciona que o processo começa com as pesquisas realizadas pelo Conselho de Arte, tanto para figurinos quanto para alegorias. No entanto, Fuziel detalha esses dois processos de maneira interessante. Ele relata que o processo de criação de alegorias começa com esboços feitos em um quadro, quando alguém os cria de forma bastante simples e, em seguida, tira uma foto e imprime para entregá-lo aos desenhistas, que aprimoram significativamente esses esboços. Por outro lado, o processo de criação de figurinos envolve rabiscos feitos por alguém que anota em uma folha de papel as características das penas que estarão presentes no figurino. Portanto, a equipe de desenhistas deve possuir um amplo conhecimento sobre a variedade de penas que podem ser incorporadas em um figurino.

Além disso, Fuziel comenta sobre os materiais mais utilizados: papel *canson*, aquarela, pincel, caneta nanquim, lápis, grafite, borracha e canetas com tinta *neon*. Fuziel comenta que a equipe sempre tenta experimentar os materiais mais atuais do mercado, com o intuito de aprimorar os desenhos.

A partir das entrevistas com os dois desenhistas, podemos identificar algumas semelhanças na prática do desenho entre as duas Agremiações Folclóricas. Em ambos os casos, o desenho desempenha um papel crucial na representação visual das ideias, as quais surgem de uma profunda pesquisa relacionada ao tema desenvolvido pelos pesquisadores das Agremiações. Além disso, os métodos manuais ainda são amplamente utilizados nos processos de criação de figurinos e alegorias, visto que isso facilita a troca de informações, avaliações e correções entre os desenhistas e os membros da Comissão de Arte do Garantido e do Conselho de Arte do Caprichoso.



Figura 3. Figurino da Rainha do Folclore, 2023. Técnica mista sobre papel, 297x420. Fonte: Arquivo pessoal do artista. A imagem mostra uma mulher representando a Rainha do Folclore com o seu figurino usado dentro da arena do Bumbódromo no festival de 2023; as penas possuem cores em tons de roxo, verde e laranja.

Dentre essas respostas, surgiram alguns questionamentos como: a partir desses processos do desenho no contexto dos Bois-Bumbás, que mudanças influenciaram a prática individual artística desses desenhistas? Além disso, como esses artistas enxergam o desenho digital atualmente? Essa última questão visa compreender se o desenho digital é debatido no contexto dos Bois Bumbás ou se é considerado uma ferramenta adicional em suas próprias produções.

Trazendo uma análise geral das respostas de Hiago, observamos que o seu processo de desenho está atualmente mais voltado para trabalhos por encomenda. Membros de outras associações folclóricas fora de

Parintins, frequentemente, encomendam seus desenhos para figurinos, e ele também costuma ser procurado para fazer retratos. No entanto, devido à falta de tempo, ele realiza cada vez menos esses trabalhos.

Também, por meio da entrevista, ficou evidente que uma das influências adquiridas enquanto trabalha como desenhista no Boi Bumbá Garantido foi a evolução do seu processo de desenho ao longo dos anos. Ele reconhece melhorias notáveis em áreas como desenhos de retratos e anatomia. Essas melhorias foram obtidas com prática contínua e treinamento, que são de grande valor para o seu desenvolvimento como artista.

Quanto ao futuro e à sua opinião sobre o desenho digital, Hiago expressa sua intenção de incorporá-lo em seu processo. Ele reconhece que o desenho digital representa uma evolução natural em relação ao desenho em papel. Além disso, Hiago destaca que o desenho digital é um assunto amplamente debatido na Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. O tema visual do Boi para 2024, “Segredos do Coração”, foi totalmente produzido digitalmente por um artista renomado da Associação, Emerson Brasil. Isso sugere a possibilidade de incorporar ferramentas digitais nas práticas de desenho da Associação no futuro.

No caso de Fuziel, seu processo de desenho atualmente se assemelha ao de Hiago no que diz respeito a trabalhos por encomenda. Fuziel comenta que recebe muitas encomendas de outras Agremiações Folclóricas, principalmente das Escolas de Samba do Carnaval. Seu trabalho é bastante procurado para a produção de desenhos de figurinos e peças de carros alegóricos.

Seu trabalho como desenhista no Boi Bumbá Caprichoso trouxe uma mudança significativa em relação ao seu processo de desenho. Fuziel enfatiza que descobriu uma paixão pela aquarela quando experimentou esse material nas produções para o Boi. Como resultado, ele buscou aperfeiçoar suas técnicas com esse material, bem como aprimorar seus próprios traços.

Sobre o debate do desenho digital nas produções do Boi Bumbá Caprichoso, Fuziel menciona que essa discussão ocorre principalmente entre a equipe de desenhistas. O Conselho de Arte prioriza o trabalho de desenho manual em figurinos e alegorias, principalmente por razões relacionadas a uma concepção tradicional que se tem dos artistas parintinenses.

No entanto, Fuziel reconhece a crescente relevância do desenho digital no mundo artístico e expressa a necessidade de se manter atualizado. Ele está disposto a aprender as técnicas envolvidas no mundo digital e se inserir nesse campo no futuro.

O desenho digital e as produções atuais em Parintins-AM

A tecnologia digital na arte oferece um novo modo de pensar e trabalhar, um “novo desenho mental e uma nova estrutura narrativa” (Simões, 2001, p. 85-86). Ela transformou a forma como os artistas pensam o desenho, permitindo que ideias antes expressas em meios analógicos sejam traduzidas para o digital. Isso resulta em um espaço de trabalho mais flexível e dinâmico, redefinindo os processos criativos. O desenho digital exemplifica essa transformação, incorporando todas essas mudanças na prática artística.

A prática do desenho digital é caracterizada pela desmaterialização, ou seja, não necessita de um corpo físico para existir e pode ser visualizado na tela do monitor/*tablet* (Simões, 2001). Em Parintins, a prática tradicional do desenho ainda prevalece, especialmente no contexto dos bois bumbás. No entanto, há uma transição gradual para técnicas digitais, na medida em que os artistas locais buscam novas abordagens criativas (Costa, 2021).

Dentro desse contexto, este estudo foi realizado para investigar como os artistas de Parintins estão adotando o desenho digital. Foram entrevistados o duo Curumiz (Kemerson Freitas e Alziney Pereira) e o artista Emerson Brasil para compreender suas motivações, desafios e as possibilidades geradas pela integração do desenho digital na produção artística da cidade.

Alziney Pereira e Kemerson Freitas, o duo Curumiz

Curumiz é o pseudônimo dos artistas Alziney Pereira e Kemerson Freitas, que atuam no grafite em Parintins, desde 2017. Além de grafitar nas ruas, eles produzem obras para exposições, vendas e participam de eventos e festivais de grafite.

Inicialmente, suas produções eram totalmente manuais, utilizando pincéis e lápis de cor. A transição para o desenho digital ocorreu entre 2019 e 2020, motivada por questões de encomendas, eficiência e aspectos financeiros. Kemerson explica que, antes, suas obras encomendadas para embalagens ou capas de álbuns eram convertidas para formato digital por terceiros, resultando em perda financeira. A migração para o digital permitiu que eles assumissem todo o processo, economizando recursos.

Com a transição, eles também aumentaram a eficiência, podendo adaptar facilmente os trabalhos digitais para suas criações em grafite. Essa mudança proporcionou maior experiência no manuseio de cores, permitindo oferecer uma gama mais ampla de opções aos clientes.

Alziney destaca que a migração para o desenho digital aumentou a produtividade dos artistas, já que o trabalho manual no papel demandava muito tempo. Alterações de cor, por exemplo, exigiam começar o desenho do zero, e a digitalização permitiu preservar e reutilizar esses desenhos para outros fins no futuro.

Ao analisar as motivações dos artistas, podemos perceber que a transição para o digital foi impulsionada pela demanda do mercado e pela necessidade de evitar perdas financeiras causadas pela terceirização da conversão de obras manuais para digitais. Além disso, a eficiência e flexibilidade do desenho digital economizou tempo e ampliaram as opções de paleta de cores e ajustes.



Figura 4. Iauaretê de transformação. Ilustração Digital, 2021. Fonte: Portfólio dos artistas. A imagem mostra um pássaro rabiscado preto e branco, com uma cabeça de onça pintado de amarelo; ao fundo mostra linhas distorcidas em fluxo com tons de laranja e amarelo.

Sobre os desafios enfrentados durante essa transição, os artistas relatam que o principal obstáculo foi aprender a usar programas de desenho digital, como Adobe Illustrator e Photoshop, o que exigiu estudo intensivo e cursos online. Nesse sentido, a Internet tem sido uma ferramenta crucial para artistas aprenderem técnicas e encontrarem inspirações, bem como ressaltado. Gasparetto (2013), diz que a arte digital reflete o contexto social e cultural onde os meios digitais predominam, relacionado ao nosso cotidiano.

Emerson Brasil

Emerson Brasil, artista plástico de Parintins e membro da Comissão de Artes da Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido; possui habilidades em tatuagem, desenho, pintura em tela e arte digital. Sua transição para a arte digital começou ao ver vídeos de tatuadores usando *tablets*. Ele escolheu um *tablet* da Samsung, por ser mais acessível, e começou a usar o aplicativo Sketchbook Pro.

É interessante observar que a inspiração de outros artistas nas redes sociais mostra como o ambiente virtual pode ser uma fonte valiosa de aprendizado e motivação. As redes sociais e plataformas digitais permitem que artistas se conectem com diferentes estilos e técnicas, estimulando a criatividade e a explorar novas mídias.

Dentro desse contexto, Gasparetto (2016) relata que

a arte digital, [...] é uma das dinâmicas da cultura digital, constituindo não apenas um campo conceitual, mas um espaço de práticas que se constroem a partir da ação de agentes engajados no fazer, no expor, no legitimar e refletir sobre os modos de operacionalização dos produtos artísticos criados (p. 126).

Isso significa que a arte digital é um campo dinâmico que vai além da criação de imagens no mundo digital. Ela é impulsionada por artistas e outros agentes culturais que trabalham para criar, compartilhar, validar e refletir sobre as práticas artísticas no contexto da cultura digital. Assim, a

trajetória de Emerson ilustra como a arte digital é um terreno fértil para experimentação e expressão artística.

Por optar por um programa de desenho intuitivo e uma ferramenta como o *tablet*, Emerson destaca que não encontrou desafios significativos ao realizar a transição para o meio digital. Pelo contrário, ele percebeu que as ferramentas digitais ampliaram e enriqueceram seu processo criativo. Além disso, sua experiência com técnicas de desenho e pintura tradicional facilitou a transição para a arte digital, tornando o processo mais fluido e intuitivo, permitindo-lhe explorar o potencial do meio.

Em suma, as perspectivas de Emerson, Alziney e Kemerson, sobre a prática do desenho digital em Parintins, oferecem uma visão abrangente dessa expressão artística na cidade. É evidente que a arte digital está gradualmente emergindo nesse contexto e, como apontado por esses artistas, é uma prática que merece um olhar mais atento. Além disso, suas visões refletem a necessidade de investir em educação artística relacionada à tecnologia e fornecer oportunidades para que artistas locais explorem plenamente o potencial da arte digital em suas obras.

Considerações Finais

O estudo teve sua origem em uma problemática relacionada ao cenário artístico tradicional de Parintins-AM e a subutilização do desenho digital nesse contexto. Para abordar essa questão, a pesquisa envolveu artistas que trabalham com meios tradicionais e digitais, visando compreender os processos de criação de ambos. O objetivo foi compreender os processos envolvidos na prática do desenho tradicional na cidade e, de forma específica, os métodos utilizados pelos artistas digitais em seus trabalhos.



Figura 5. Arte digital de Emerson Brasil. Fonte: Arquivo pessoal do artista. A imagem mostra uma figura feminina central com os braços abertos e sorrindo, representando a Mãe Natureza, com árvores em torno de sua cabeça. Também é possível observar araras voando em volta da figura e, ao fundo, cachoeiras que lançam águas cintilantes e vitórias-régias.

Foi observado que o desenho analógico desempenha um papel crucial na materialização das ideias de todo o projeto de arena. Artistas como Hiago Repolho e Junior Fuziel, envolvidos nas produções de desenho no boi bumbá, reconheceram a importância do desenho digital e expressaram interesse em incorporá-lo futuramente.

A harmonia entre desenho analógico e digital foi evidente nas criações do duo Curumiz (Alziney Pereira e Kemerson Freitas), que preservaram seu estilo tradicional, ao adotar novas tecnologias. Emerson Brasil também contribuiu significativamente, utilizando tecnologias digitais para enriquecer suas obras, sem abandonar sua poética cultural amazônica.

Contudo, propomos aqui uma reflexão sobre a prática do desenho digital em Parintins-AM, como um dos pontos de discussão centrado no investimento em educação que integra tecnologia. Essa integração pode envolver um treinamento em desenho digital, destinado a fortalecer a base de artistas que estão adentrando nesse campo. Uma formação artística voltada a essa área pode impulsionar o crescimento do desenho digital na cidade. A partir dessas reflexões, podemos sugerir pesquisas que explorem a integração do desenho digital em ambientes educacionais, buscando maneiras de desenvolver e aplicar essa prática em sala de aula.

Referências

BRAGA, S. I. G. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Universidade do Amazonas, 2002.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. VI (suplemento), pp.1019-1049, setembro, 2000.

COSTA, P. V. T. da. **Trajetórias e processos de criação dos artistas plásticos em Parintins**. São Paulo: Edua Manaus, 2021.

GASPARETTO, D. A. **A arte digital no Brasil e as (re)configurações no**

sistema da arte. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GASPARETTO, D. A. A arte digital no ecossistema da arte. In: **ANPAP – 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos**, 2013. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2013/>. Acesso em: 14 set. 2023.

SIMÕES, S. **O desenho na era do digital: rupturas e continuidade.** 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Digitais – Multimédia). Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/64188>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Recebido em: 05 de agosto de 2024.
Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

A representação infantil nas esculturas do cemitério de Santo Antônio/ES: uma análise iconográfica e memorial

The representation of children in the sculptures of the Santo Antônio/ES cemetery: an iconographic and memorial analysis

Isis Santana Rodrigues¹
(UFES/LEENA)

Aparecido José Cirillo²
(PPGA/LEENA-UFES/FAPES)

Resumo: Esta pesquisa é um resultado de um levantamento e análise do cemitério de Santo Antônio, ES, a partir da representação infantil na arte cemiterial. A análise foi composta por um estudo dos elementos fotográficos e escultóricos, evidenciando o papel da arte cemiterial na cultura capixaba, e sua correlação com diferentes povos e tradições ao redor do mundo, nos fazendo refletir sobre os valores e tradições de uma determinada sociedade.

Palavras-chave: arte cemiterial. representação infantil. esculturas.

Abstract: *This research is a result of a survey and analysis of the Santo Antônio cemetery, ES, based on the representation of children in cemetery art. The analysis will consist of a study of photographic and sculptural elements, highlighting the role of cemetery art in Espírito Santo culture, and its correlation with different peoples and traditions around the world, making us reflect on the values and traditions of a given society.*

Keywords: *cemetery art. children's representation. sculptures.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46466



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

¹ Pesquisadora ativa do laboratório LEENA com ênfase nos estudos da Arte Cemiterial do Estado do Espírito Santo, ES. Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6830513121069276>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5395-6199>.

² Pesquisador e artista plástico vinculado ao grupo de pesquisa LEENA. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui experiência na área de Artes, com ênfase em processos criativos, Teorias e História da Arte. Desenvolve pesquisas sobre a Arte Pública no estado do Espírito Santo com apoio da FAPES e do CNPQ. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.

Introdução

Este artigo pretende apresentar a pesquisa realizada no cemitério de Santo Antônio, sobre o levantamento e análise iconográfica dos monumentos tumulares infantis, com imagens de crianças ou anjos em tenra idade, erguidos a partir do século XX. A análise é composta através dos elementos escultóricos, considerando significado, espacialidade, materialidade e o objeto presente no espaço cultural cemiterial. Tal pesquisa visa compreender os modos como a arte pública se manifesta nos espaços coletivos de enterramentos da memória na infância.

Portanto, este artigo é o resultado de uma pesquisa exploratória junto ao laboratório LEENA,³ que tem consolidado o resgate da memória cemiterial capixaba e a união do acervo de imagens técnicas e bibliográficas, feitas através de registros fotográficos e formulários com metodologia SICg⁴ do IPHAN⁵. Assim, limitamos a pesquisa ao primeiro nível do cemitério de Santo Antônio, que possui seis níveis, cada um localizado em um platô próprio.

Acessível a todos, “a Arte Pública procura enriquecer a comunidade, conferindo um significado particular ao domínio público” (UNESCO, 2011, p. 1). Esta pesquisa se fundamentou nas considerações teóricas sobre arte pública e, certamente, nas investigações sobre arte cemiterial no Brasil, com o objetivo de documentar a história da arte funerária capixaba a partir de seu principal cemitério. Como destaca Ariès (1981, p. 17), até aproximadamente o século XII, a arte medieval desconsiderava a infância ou não se esforçava em retratá-la. A partir de então, percebe-se a evolução da memória infantil no Brasil e no mundo, através dos ritos funerários e produções monumentais. Assim, “os grandes cemitérios monumentais eram, e ainda são em algumas sociedades, espaços de relações de afeto com a memória do morto e com a própria história da sociedade” (Rodrigues, 2021, p. 14).

³ Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁴ Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão.

⁵ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Representações escultóricas infantis e ritos fúnebres: o cemitério de Santo Antônio em perspectiva

O cemitério de Santo Antônio é um lugar de memória e com um vasto acervo de esculturas infantis. Na Figura 1, foi registrado a presença de crianças (5) e anjos crianças (9), totalizando 14 monumentos.

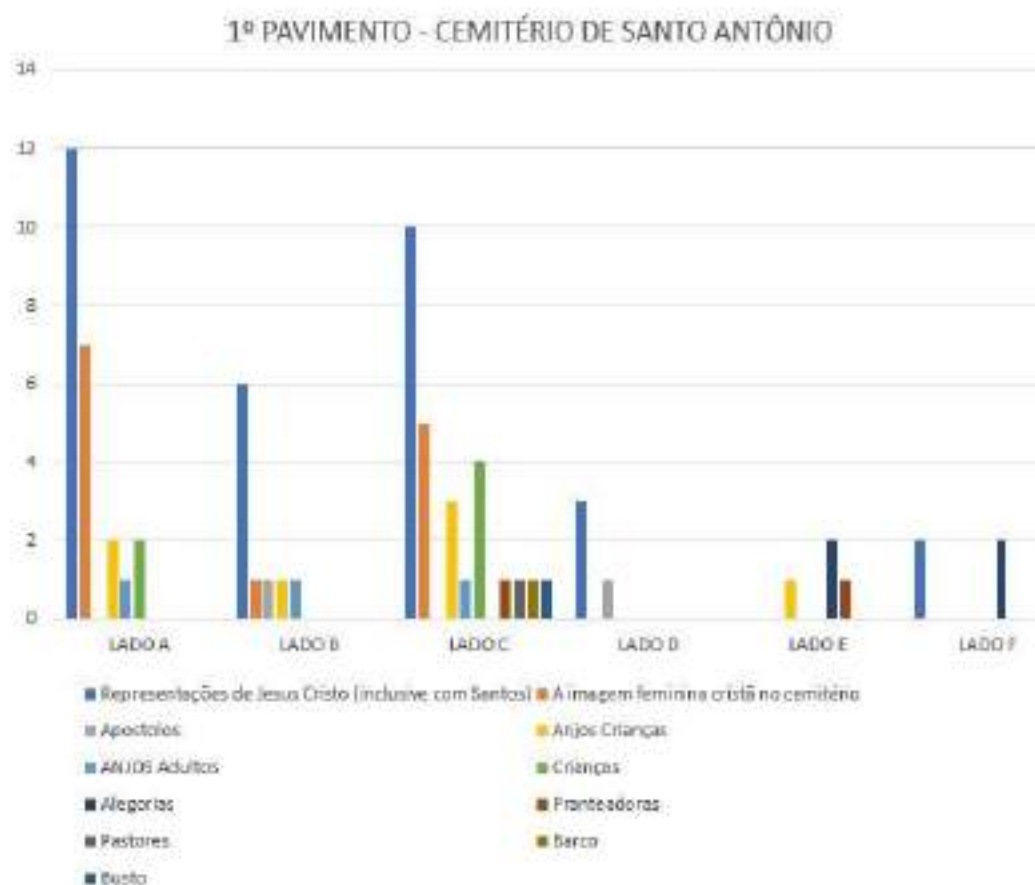


Figura 1. Imagem dos autores. Gráfico relacionando a quantidade de esculturas e de suas representações presentes em cada área do primeiro pavimento do cemitério de Santo Antônio, ES.

A Figura 2 representa a imagem espacial do cemitério de Santo Antônio e suas demarcações em lados públicos e privados. Lado A, B, C sendo público e D, E e F privados.



Figura 2. Google Mapas com marcações dos autores. Fonte: Google Mapas, 2021. Vista aérea do Cemitério de Santo Antônio. Vitória (ES). Com marcação das áreas A, B, C, D, E e F. Na parte inferior à direita, uma linha vermelha marca a Avenida Santo Antônio.

Esse mapeamento é o resultado de um registro de todas as esculturas do primeiro pavimento do cemitério, com o intuito de resgatar a memória e identificar suas características, conservação e manutenção das esculturas presentes no local. Borges destaca que, “diante do monumento funerário, podemos detectar seu significado artístico, religioso e moral; podemos tocá-lo, sentir sua textura, verificar o brilho dos cristais do mármore, reconhecer sua forma, sua função e, sobretudo emocionarmos” (Borges, 2004, p. 7). Essa carga simbólica está presente em cada detalhe de sua superfície material e nos ritos dessa passagem, realizados após a morte da criança, diminuindo a dor dos vivos e honrando a memória dos entes queridos, demonstrando afeto, admiração e eternizando a pureza através de símbolos e significados, pelas imagens de anjos ou a materialização da própria criança:

Por mais incrível e funesto que possa parecer, é bastante comum encontrar junto aos túmulos fotografias das crianças mortas. Geralmente elas mostram a criança deitada no caixão, de corpo inteiro, muitas vezes com as mãos entrelaçadas. Poderíamos lançar várias interpretações a respeito, mas acreditamos que trata-se de uma questão prática: a maioria destes túmulos são de recém nascidos, que provavelmente ainda não tinham sido fotografados sequer uma única vez. Assim, a solução para ilustrar o túmulo é retratar a criança depois de morta (Bellomo, 2008, pág. 84).



Figura 3. Imagem de túmulos egípcios infantis (Revista Planeta, 2022, p. 1). As múmias eram de crianças com idade entre 1 e 14 anos quando vieram a falecer. Fotografia de dois sarcófagos pequenos, um ao lado do outro, protegidos por redomas de vidro grosso. Sobre cada sarcófago, em sua superfície na altura das cabeças, há a pintura do rosto da pessoa mumificada.

Em diferentes culturas ao redor do mundo, a morte infantil é retratada de formas distintas, refletindo valores e tradições de uma determinada sociedade. No antigo Egito, “algumas tumbas foram consideradas infantis simplesmente por conter pequenos objetos encarados e classificados como brinquedos. Muitos desses ‘brinquedos’ hoje são entendidos como oferendas rituais” (Hinson, 2018, p. 12). Na Figura 3, estão retratados os túmulos de duas crianças que apresentaram sinais de lesões de pele e infecção. “Todas datavam da última fase da civilização faraônica egípcia,

sobretudo do Período Ptolomaico (332 a 30 a.C.) e do Período Romano (30 a.C. a 395 d.C.)”, época em que potências estrangeiras ocuparam o Egito” (Revista Planeta, 2022, p. 1).

A mortalidade infantil provavelmente era elevada nas sociedades antigas, e o grande número de sepultamentos infantis no Egito Antigo demonstra que essa questão era de fato uma preocupação. “Precauções eram tomadas para garantir um parto seguro, como períodos de descanso e purificação após o nascimento e o uso de varinhas apotropaicas, invocando as divindades Taweret e Bes” (Graves-Brown, 2010, pp. 61-62).

Na Inglaterra, na era Vitoriana, era comum “enterrarem-se as crianças em caixões brancos acompanhados por meninas vestidas na mesma cor” (Vailati, 2012, p. 271). De acordo com os viajantes do século XIX e folcloristas do século XX: “as participações de crianças nas procissões e na encomenda das almas de falecidos adultos –, algumas prerrogativas especiais à criança, como intermediadoras entre os homens e as autoridades celestes, em particular nas questões que tocam à morte” (Vailati, 2012, p. 271). Em “A morte pede passagem: ressuscitando lembranças dos ritos fúnebres em russas – CE (1930-1962)”, Ana Cláudia Anibal Ribeiro identifica a semelhança dos rituais com vestes brancas, porém com outro fundamento. A partir da Figura 4, é visto que os anjinhos geralmente eram amortalhados com vestidos brancos, simbolizando a pureza, a ausência de pecado e a assexualidade. “Por isso, indistintamente, meninas e meninos eram amortalhados, usando vestido branco” (Ribeiro, 2013, p. 55). Ainda na Figura 4, é possível ver que, no ritual, as crianças permaneciam com os olhos abertos e um adorno em sua cabeça, uma espécie de coroa ou resplendor, “a própria associação com os santos e anjos barrocos, o resplendor era a expressão da aureola. Para os familiares do bebê recém-morto, a fotografia funcionaria como prova de que a criança partiu preparada para sua longa viagem em direção ao paraíso” (Ribeiro, 2013, p. 56).



Figura 4 - Anjinho no momento do seu velório (Estácio, 1986, p. 55). A imagem acima retrata uma criança sendo preparada para os costumes da fotografia fúnebre. Vê-se um pequeno caixão azul-claro sobre uma mesa de baixa de tampo azul-escuro e pés de metal. Entre o tampo da mesa e a base do caixão, há flores rosas, assim com o no interior do caixão, em torno corpo da criança.

De acordo com o National Geographic, a civilização Maia também praticava rituais com crianças entre 3 e 6 anos de idade, porém, “parece que os Maias praticavam o sacrifício humano principalmente nos últimos estágios de sua civilização, para pedir favores aos seus deuses, como para pela fertilidade de suas colheitas, pela chuva ou pela vitória na guerra” (National Geographic, 2024, p. 1). Essa descoberta foi feita no ano de 1967, por arqueólogos que encontraram um esconderijo de ossos, semelhante a uma cova coletiva, em uma cisterna subterrânea, em Chichén Itzá. De acordo com a matéria, a maior parte das ossadas estava datada e sepultada antes dos anos 900. Isso nos faz refletir sobre como a morte foi vista e praticada de diversas maneiras, e que cada época, religião e nacionalidade trazem sua cultura, costumes e crenças acerca do fim da vida.

No Brasil, um grupo indígena chamado Mebengokré-Xikrin, do norte do país, realiza rituais que envolvem uma série de cuidados do corpo e o espírito da criança. “(...) a criança de colo, sobretudo, não vai para o mundo dos mortos sozinha: ela deve sempre ser buscada por um

parente” (Cohn, 2010, p. 111). Ou seja, no mundo dos mortos, ela recebe cuidados e orientação enquanto cresce. O velório é marcado por certos cuidados na ornamentação corporal, utiliza-se pintura corporal com cores, cheiros e diferentes técnicas de aplicação e “é tratado como a um corpo de um morto, que, mesmo que tenha um ciclo de vida a ser realizado no mundo dos mortos, para os vivos, e desse ponto de vista, não tem idade” (Cohn, 2010, p. 112).

Em contrapartida, os Yanomani, um grupo indígena que reside na fronteira entre Brasil e Venezuela, na floresta amazônica, possui o costume de cremar os corpos das crianças e inserir as cinzas em recipientes próprios, dividindo entre parentes e membros da comunidade local. Esta cerimônia poderia durar vários dias e se repetir por anos “até que toda a cinza seja consumida no mingau de banana ou noutro alimento líquido, que era servido no final de cada festa, antes da distribuição da carne moqueada, fruto de caçada coletiva realizada antes do cerimonial” (Smiljanic, 2002, p. 146). Essa prática é realizada como “um importante fator de agregação dos diferentes grupos aliados, sendo um motivo importante para a visita de pessoas de uma localidade a outra” (Smiljanic, 2002, p. 147). Assim, “essa troca predatória de atributos corporais é expressa através de uma teoria etiológica que atribui, de forma gradativa, poderes maléficos às demais comunidades, de acordo com a distância social e geográfica em que se encontram” (Smiljanic, 2002, p. 147). Em 1960, um grupo de ação missionária salesiana tentou introduzir a primeira tentativa de extinção a prática do consumo de restos mortais para o enterro tradicional cristão, mas com resistência o povo reagiu desenterrando os corpos. Mais tarde, com sucesso, se tornou um hábito o enterro dos corpos das crianças e jovens próximos às aldeias. Portanto, em diferentes culturas indígenas, podemos observar práticas e rituais em busca do poder, força e auxílio espiritual.

No Brasil, logo após a proibição dos enterros nas igrejas, no século XIX, foram construídos os cemitérios extramuros. A partir de então, surgiram os cemitérios tradicionais, com esculturas religiosas ou pagãs, sendo um

costume cristão manter o corpo sob guarda na terra de forma individual ou coletiva, sempre mantendo separações entre os corpos, de forma a garantir a identificação de cada indivíduo. Na visão do cristianismo, a morte infantil nos cemitérios tradicionais é frequentemente representada por esculturas de anjinhos, que refletem a pureza e a inocência da criança, além de transmitir a ideia de que ela está sob proteção divina após a sua morte.

Nas igrejas, os anjos são retratados como uma ligação dos seres humanos com o divino. Essa representação foi transferida para os cemitérios a céu aberto, como modo de transmitir o mesmo significado e torná-los campos santos. Nessa jornada em direção ao campo de sepultamentos, Cunha (2011, p. 75) salienta que a santidade era atribuída aos campos santos, como eram denominados os cemitérios localizados nas proximidades dos templos católicos em solo brasileiro, transmitindo seu significado através de elementos simbólicos.



Figura 5 - Anjo mãos postas e Anjo da Saudade. Cemitério de Vila Boa de Goiás - GO. 2005. Fonte: Mendes, 2005, p. 75. Escultura de anjo vista de frente, com alto contraste, com representação de uma figura infantil de mãos juntas diante do corpo e cabeça baixa, em oração. O rosto da escultura se perde nas sombras. Figura 6. Cemitério do Campo Santo. Salvador-BA. A. P. 2006. Fonte: Mendes, 2007, p. 75. Imagem de escultura de anjo em gesso branco, vista de lado, olhando para baixo, com um buquê de flores na mão esquerda e a asa esquerda exposta.

Nas Figuras 5 e 6, é possível observar a falta de gênero dos anjos e a exibição de atributos físicos pagãos, apesar de esboçarem profundo sentimento religioso cristão, sendo em sua grande maioria classificadas como esculturas clássicas, neoclássicas ou neobarrocas. “A iconografia dos anjos é uma das mais ricas na Arte Funerária. Suas representações são dependentes do período em que estão inseridos, das influências e mentalidades” (Mendes, 2007, p.42).



Figuras 7 e 8. Anjos neobarrocos e efeito de movimento nas figuras. A.P. 2006. Fonte: Mendes, 2007, p. 238. A mesma escultura vista de dois ângulos diferentes, com dois anjos infantis com asas expostas. Um deles ocupa a parte superior da escultura, com as pernas dobradas, os braços estendidos e o rosto voltado para baixo, onde encontra-se o segundo anjo, com uma mão próxima ao corpo e a outra estendida para tocar a mão do primeiro anjo. Ambos olham em direção um ao outro.

Esse túmulo em Salvador, no cemitério do Campo Santo, apresenta uma escultura com dois anjinhos sem sexo (Figuras 7 e 8), quase que completamente despidos. Em sua composição, a escultura traz movimento, leveza, significados e ritmo. “(...) há anjos que apresentam com aspecto de crianças, sem pecado e, assexuados” (Mendes, 2007, p.75).

Os anjinhos eram qualquer criança que morresse até cerca de sete anos, idade máxima concedida aos não

pecadores [...]. Por eles não se devia chorar para não molhar as asas do anjo que vinha recolher o anjinho. O normal era que se considerasse positiva a ida de mais um anjo para o céu para proteger os que aqui na terra permanecessem, ou para recebê-los no portal dos céus [...] (Borges apud Gawryszewski, 2012, p. 8).



Figuras 9 e 10. Acervo pessoal dos autores. Anjinhos em túmulos de crianças no cemitério de Santo Antônio, ES. Na primeira imagem, escultura branca vista de frente, com o anjo em representação de voo, com os dois braços juntos ao lado direito do seu corpo e as pernas semidobradas, inclinadas para trás. A escultura é sustentada por um pedestal branco. Na segunda imagem: escultura maior, com dois anjos entrelaçados e sobre um pedestal verticalizado.

As esculturas do cemitério de Santo Antônio (Figuras 9 e 10), no Espírito Santo, são semelhantes as esculturas de Salvador, no cemitério do Campo Santo, e dialogam entre si na representatividade. Bellomo comenta que o anjinho “é quase sempre representado com um ar tranquilo, sereno, pacífico, ingênuo” (Steyer, 2000, p. 83). Os anjinhos são representados, em sua grande maioria, com mãos singelos, segurando ramalhetes de folhas e flores e guirlandas. Desde a antiguidade romana, o ramo era visto como um símbolo de triunfo e vitória. Contemporaneamente, ele remete a passagem da Bíblia que relata a entrada de Cristo em Jerusalém. Nessa passagem, seus seguidores esperavam-no com as folhas de palma (João, 12:13). De acordo com Dalmáz (2008, p. 104), as flores podem identificar diferentes tipos de

simbolismos. No geral, as flores indicam a saudade, rosas vermelhas podem representar o sangue de cristo, associadas ao renascimento místico. O que nos traz um fato interessante, visto no cemitério de Santo Antônio, em relação aos rituais, com oferendas ou pedidos e promessas deixadas por familiares, amigos ou a população no geral, com o intuito do resgate e acesso a estas oferendas, ou promessas a partir do outro plano existencial, o que torna o túmulo uma representação de um portal entre os mundos. Tais práticas nos remetem às origens de pequenas semelhanças de tempo e espaço cultural mencionadas neste texto.

Também encontramos a estatuária infantil (Figuras 11 e 12) representando a imagem da própria criança que veio a falecer em tenra idade, pois, “parece ser mais adequado interpretar como a negação da morte terrena, principalmente se forem levados em conta os sentimentos dos familiares” (Bellomo, 2008, p. 84). A memória e a lembrança da criança tão prematura continuam vivas com os membros da família e, a fim de negar a extinção da matéria e o adeus de forma tão abrupta, eternizam a sua presença através de um memorial material. Podemos observar, nas imagens das crianças e dos anjos, no cemitério de Santo Antônio, uma espécie de podium que é colocado como base em sua estrutura. “As esculturas, muitas vezes, colocadas em um pódio, dão a sensação de elevação e são visualizadas pelo espectador como se estivessem em um palco. Consegue-se assim o máximo de impacto” (Bellomo, 2008, p. 42). Além disso, a Figura 11 nos

revela uma jovem menina com cabelos bem característicos, encaracolados como de anjos, soltos e com a franja que reforça a sua tenra idade. A “Garotinha em pé” nos mostra a sensação de movimento em suas pernas e vestes, como se estivesse caminhando e chamando por alguém, diferentemente do imaginário dos anjos que parecem encerrar-se em si mesmos. Novamente na mão esquerda é visto a flor, simbolizando a beleza e a nobreza, mas também como as rosas entre suas pernas não estão totalmente abertas, pode-se supor que façam referência a um falecimento prematuro (Rodrigues, 2021, p. 79).



Figuras 11 e 12. Acervo pessoal dos autores. Representação escultórica de crianças no cemitério de Santo Antônio, ES. A primeira imagem mostra uma escultura de criança com cabelos longos e vestido, caminhando com os braços estendidos. A segunda mostra um menino de cabelos curtos e manta longa, olhando para baixo e apoiado no pedestal de pedra.

Para Gawryszewski (2016), as esculturas exclusivas para crianças mantiveram-se por um longo período, ampliando também para o jazigo familiar. Porém, até os dias atuais, é possível encontrar sepulturas reservadas apenas para a criança. Diante da escultura infantil (Figura 11), a população que visita o local, familiares, amigos ou pessoas que praticam suas crenças, rituais ou promessas, colocam pertences da criança falecida, balas, doces, refrigerante, escovas de cabelo entre outros objetos. Assim, é notório a prática constante no cemitério de Santo Antônio, e a cada visita no local, podemos constatar novos objetos deixados em cima dos túmulos, principalmente das crianças. Segundo Thompson (2014), mesmo que a arte contemporânea, em determinados momentos, rejeite a ideia da morte de maneira abrupta, muitas pessoas têm a necessidade de preservar a memória do ente querido, seja por esculturas ou objetos deixados no local.

Embora essas oferendas não sejam parte integrante da arte cemiterial, constituem-se como parte da cultura imaterial, dialogam e parecem falar de um sincretismo comum na cultura brasileira. São pertences como citados acima que, de acordo com as crenças e diferentes culturas

ritualísticas, podem ser acessados em outro plano existencial, tornando um portal entre os mundos.



Figuras 13 e 14. Acervo pessoal dos autores. Parque da paz em Ponta da Fruta, ES. As imagens mostram dois ângulos diferentes de um gramado com lápides horizontais quadradas afixadas ao chão, com árvores ao fundo. Na segunda imagem, ao centro, há um objeto colorido, similar a um catavento com três hélices, afixado ao lado de uma das lápides.

Atualmente, como visto nas Figuras 13 e 14, em busca da política de embelezamento e do controle do espaço, os cemitérios do tipo parque ou jardins estão tomando espaço na arte cemiterial. Assim, a arte perde um importante local de produção memorial representada a partir de personagens bíblicos ou pagãos, que contam a sua história, que nos emocionam, nos fazem sentir sua textura e que não são meramente esquecidos no tempo. A produção escultórica nos cemitérios traz a cultura e os costumes de uma sociedade. Na Figura 14, podemos observar um túmulo no cemitério Parque da Paz, com um objeto semelhante a um catavento. No local, percebemos que, com a força do vento, o objeto se movia. Em resumo: trata-se de um sapinho conduzindo uma bicicleta. É um ornamento utilizado em túmulos infantis ou de adultos, assim como flores, objetos pessoais ou diferentes ornamentos.

Conclusão

A representação da morte na infância nos traz inúmeras interpretações a cerca da memória, modos de sepultamentos, simbolismos, crenças, rituais, desde o início dos tempos até modernidade e o século XXI.

Nesse contexto, foi registrado, através de fontes primárias e bibliográficas, documental e no trabalho de campo, a coleta de dados sobre a arte cemiterial no Brasil e no mundo, até a chegada do objeto desta pesquisa. O cemitério de Santo Antônio é um verdadeiro museu a céu aberto, e é possível detectar a arte material e imaterial presentes em seus seis pavimentos. Porém, como mencionado no texto, nos limitamos a análise de campo do 1º pavimento e a identificação das características, costumes, signos e representações na arte cemiterial infantil.

Ao longo do tempo, cada povo, país e religião sentiu a necessidade na realização do ritual infantil e um meio de eternizar o espírito ou a memória da criança. Nesses rituais, é possível observar a ordem econômica, política e cultural de uma determinada sociedade.

Nesta investigação, foi necessário o olhar técnico e sensível para a compreensão dos espaços de sepultamento, nos trazendo a reflexão que a vida e a morte são estágios que se completam, formando um elo entre o efêmero e o eterno, representando a dor da perda e a tentativa de preservar a memória da criança em meio ao simbólico.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Libros tecnicos e científicos editora, 1981.

BELLOMO, Harry Rodrigues; CARDOSO, Airton André Gandon. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. EdIPUCRS, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Maria Elizia. A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. São Luís. **VII Abanne: G't Antropologia da Emoção**, Edições do GREM, 8, 2004, CD-Room.

BORGES, Deborah Rodrigues. **Registros de memória em imagens**: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960). Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

COHN, Clarice. A criança, a morte e os mortos: o caso mebengokré-xikrin. **Horizontes Antropológicos**, v. 16, p. 93-115, 2010.

CUNHA, G. P. da. A simbologia mortuária pomerana: simbolismos e significados dos elementos componentes dos cemitérios pomeranos na região de Santa Maria de Jetibá. **Ciências da Religião**: história e sociedade, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 75, 2011.

DALMÁZ, Mateus. Símbolos e seus Significados na Arte Funerária Cristã do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry R. (org.). **Cemitérios do Rio Grande do Sul**: arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: EDIPUCS, 2000.

ESTÁCIO, Elizabeth. **Arquivo Pessoal de Elizabeth Estácio**, 53 anos, funcionária da Empresa Dakota Calçados e residente na zona urbana do município de Russas. Fotografia datada do ano de 1986. Disponível em: <https://www.uece.br/ppsacwp/wp-content/uploads/sites/94/2021/11/Disserta%C3%A7%C3%A3o-ANA-CL%C3%81UDIA-ANIBAL-RIBEIRO.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2024.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. A representação da morte infantil nas imagens cemiteriais no estado do Paraná (Século XX). In: Seminário internacional história e historiografia, 3.; Seminário de pesquisa do departamento de história da UFC, 10., 1-3 out. 2012, Fortaleza (Ce). **Anais...** Fortaleza (Ce): Expressão Gráfica; Wave Media, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/42837>. Acesso em: 05 dez. 2024.

GOULDING, E.. **What did the poor take with them?: an investigation into ancient egyptian eighteenth and nineteenth dynasty grave assemblages of the non-elite from Qau, Badari, Matmar and Gurob**. London: Golden House Publications. Graves-Brown, C.. *Dancing for Hathor. Woman in Ancient Egypt*. London: A&C Black, 2013.

GOOGLE MAPAS, vista aérea do cemitério de Santo Antônio, ES. Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/tecbLxNNkS3Ln5H79>. Acesso em: 11 mar. 2021.

HINSON, Benjamin Samuel Paul. Children and materiality in Ancient Egypt. In: LEMOS, R., VELLOZA, C.; MAYNART, E. (org.). **Perspectives on materiality in ancient Egypt** – agency, cultural reproduction and change, Oxford: Archaeopress, 2018.

MENDES, Cibele de Mattos. **Práticas e representações artísticas cemiteriais do Convento de São Francisco e Venerável Ordem Terceira**

do Carmo: Salvador século XIX (1850-1920). Dissertação (mestrado). Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Hermínia Oliveira Hernández. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 2007. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/cibele_de_mattos_mendes.pdf. Acesso em: 11 mar. 2024.

METCALFE, Tom. Como os maias escolhiam as vítimas de sacrifício? Novas pistas foram descobertas graças ao DNA. **National Geographic**. 25 jun. 2024. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2024/06/como-os-maias-escolhiam-as-vitimas-de-sacrificio-novas-pistas-foram-descobertas-gracas-ao-dna>. Acesso em: 11 out. 2024.

RIBEIRO, Ana Cláudia Anibal. **A morte pede passagem:** ressuscitando lembranças dos ritos fúnebres em russas - ce (1930-1962). 155 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História), Universidade Estadual do Ceará, 2013.

RODRIGUES, Isis Santana. **A morte em monumentos:** uma reflexão sobre a Arte Cemiterial em Vitória/Espírito Santo. 419 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

SMILJANIC, Maria Inês. Os enviados de Dom Bosco entre os Masiripiwëiteri. O impacto missionário sobre o sistema social e cultural dos Yanomami ocidentais (Amazonas, Brasil). **Journal de la Société des Américanistes**, v. 88, n. 88, p. 137-158, 2002.

STEYER, Fábio Augusto. Representações e manifestações antropológicas da morte em alguns cemitérios do Rio Grande do Sul. p.61-96. In: BELLOMO, Harry Rodrigues. **Cemitérios do Rio Grande do Sul:** arte, sociedade, ideologia. OMO, Harry Rodrigues (org.). 2. ed. Porto Alegre: EDPRCRS, 2000.

THOMPSON, B. **Memória e exaltação da vida no cemitério monumental.** Revista Sociais e Humanas, Santa Maria. v.27. n.03. p.102, 2014.

TOMOGRAFIA de múmia de criança egípcia revela curativo e ferida com pus. Ed. Três. **Revista Planeta**, Istoé Publicações, 12 jan. 2022. Disponível em: <https://revistaplaneta.com.br/tomografia-de-mumia-de-crianca-egipcia-revela-curativo-e-ferida-com-pus>. Acesso em: 11 mar. 2024.

UNESCO. **Colloque international “Quel destin pour l’Art Public?”**. Centre du patrimoine mondial de l’UNESCO e Communauté de Cergy-Pontoise, 19 e 20 de Maio 2011 (tradução dos autores). Disponível em: <http://whc.unesco.org/fr/actualites/746/>. Acesso em: 11 mar. 2024.

VAILATI, Luiz Lima. Representações da morte infantil durante o século XIX no Rio de Janeiro e na Inglaterra: um esboço comparativo preliminar. **Revista de História**, n. 167, p. 261-294, 2012.

Recebido em: 20 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Jean-Baptiste Debret e a representação das populações negras

Jean-Baptiste Debret and the representation of the black population

Anderson Felix dos Santos¹
(UNESP)

Resumo: As imagens produzidas por Jean-Baptiste Debret figuram entre aquelas que mais reconhecidamente representam o Brasil Imperial na construção do imaginário contemporâneo a respeito do período. Este artigo busca problematizar a forma com que a população negra é representada nessas obras, utilizando como metodologia a análise de três obras do artista, “Aplicação do Castigo do Açoite”, “Família Pobre em sua Casa” e “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil”, relacionando-as ao contexto histórico, tendo em vista os elementos que compõem essas imagens.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Debret, escravidão, população negra.

Abstract: *The images created by artist Jean-Baptiste Debret are among the most recognized representations of Imperial Brazil, shaping contemporary perceptions of the period. This article aims to examine how the Black population is portrayed in these works by analyzing three of Debret's works: Aplicação do Castigo do Açoite, Família Pobre em sua Casa, and Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil. Through this analysis, the study connects these artworks to their historical context, focusing on the elements that shape these images.*

Keywords: *Jean-Baptiste Debret, slavery, black population.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46413



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

¹ Graduado em Educação Artística (UNASP), História (UNICESUMAR) e Mestrando em Artes na UNESP, na linha de pesquisa Abordagens teóricas, históricas e culturais da Arte. Docente da rede pública de São Paulo desde 2011, trabalhando em diversas escolas do estado. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7205386597468686>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5255-9884>.

Introdução

Este estudo visa analisar as representações da população negra por parte de Jean-Baptiste Debret, pois, sendo ele um dos principais artistas a documentar o Brasil Imperial e, principalmente, a escravidão, produziu imagens que são frequentemente utilizadas como ilustrações e suporte aos textos sobre o período, contribuindo para a construção da percepção visual contemporânea. Assim, o estudo busca compreender como essas imagens refletem e dialogam com as ideologias da época imperial, explorando as intencionalidades do artista e o contexto sociopolítico em que suas obras foram produzidas. O artigo também pretende problematizar como as representações de Debret constituem recortes de uma interpretação europeia da escravidão e, por consequência, moldam a visão contemporânea a respeito da população negra no Brasil do século XIX.

A criação do Brasil através da imagem

Durante a chegada dos europeus a essas terras, toda a construção do que viria a ser chamado de Brasil partiu de uma perspectiva eurocêntrica. A existência, conceituação e definição das populações brasileiras se dão a partir de um olhar que busca, justamente levando em conta a inserção de sua lógica catalogadora, inferir, no outro, seus próprios referenciais. “Ao transformarem pela linguagem aquilo que era estranho a sua cultura, os europeus elaboraram estereótipos e tipologias para o reconhecimento das diferenças” (Sallas, 2013, p. 172).

Tais afirmações se vinculam a comentários realizados pelo professor Jean Marcel Carvalho França, em “A Construção do Brasil na Literatura de Viagem”, citando que o historiador Edmond O’Gorman aponta, que a América não foi descoberta, mas inventada pela cultura do Velho Mundo. Essa reflexão esclarece que o olhar externo que é exercido sobre nosso país se figura sob lentes obviamente enviesadas, no sentido de que “os discursos criam objetos que põem em cena” (O’Gorman apud França, 2012, p. 11). As comparações e qualquer similaridade que pudesse haver

entre os diferentes povos da América eram estabelecidas em relação a práticas e costumes de povos antigos europeus, tendo em vista, num exemplo, os gregos. Devido ao exposto, compreende-se o porquê de as representações das populações nativas por artistas viajantes seguirem tradições da antiguidade clássica (Sallas, 2013, p. 174).

Os habitantes dessas terras se caracterizam por aquilo que os europeus não são, de modo que sua cultura foi e é definida pela ausência de características europeias. Tal fato acarreta a impossibilidade da representação em essência, pois não se pode representar algo por aquilo que ele não é. Os indígenas são apresentados nos trabalhos dos viajantes através de recursos canonizados pela arte, porém, agregados a marcos dissonantes, como indumentárias, ornamentos e costumes que se anexam como caracteres distintivos (Sallas, 2013, p. 176). Sob o olhar estrangeiro, o Brasil surge como um país marcado por uma exuberante natureza, mas vivenciado por uma população de indígenas e escravizados incapazes (França, 2012, p. 286), no entanto, mesmo para os críticos dessa visão, como Jean-Baptiste Debret, observa-se o eurocentrismo. Quando o artista trata dos indígenas que se acuraram no fundo das florestas por não aceitarem as condições impostas pela invasão portuguesa e que, por isso, retornaram a um estado associal, ele aponta que esses povos foram interrompidos em sua jornada rumo à civilização, isto é, aquela aos moldes europeus (Debret apud Leenhardt, 2023, p. 24).

O historiador Peter Burke, ao analisar os estereótipos do “outro”, diz que a relação cultural, em geral, se dá a partir de duas vias: a primeira é a assimilação em relação a nós ou aos que estão ao nosso redor, em um processo de analogia. Saladino era interpretado por alguns cruzados como um cavaleiro e Vasco da Gama entendeu Brahma, Vishnu e Shiva como uma imagem da santa Trindade. A segunda possibilidade é encarnar no outro aquilo que não há em nós, como a canção de Rolando, que estigmatizava os muçulmanos como uma versão demoníaca dos cristãos, ou como Heródoto dizia que a cultura egípcia é inversa à grega e citava que a escrita se daria da direita para a esquerda como suporte à sua afirmação (2017, p. 184).

É nessa esfera de significação da realidade, a partir da imagem – em seu sentido amplo – que se insere Jean-Baptiste Debret, figura que se destaca entre os mais importantes artistas viajantes que estiveram no território que viria a ser o Brasil, pois suas imagens se tornaram importantes ícones da representação de sua história, afinal, possuem uma multidimensionalidade dessa realidade, retratando desde os grandes feitos da monarquia, isto é, os traços que adquirem um aspecto grandioso dentro da narrativa histórica do país, até suas maiores chagas, ao trazer a escravidão aos holofotes, denotando aquilo de mais bárbaro vivenciado pelas populações negras e indígenas nessas terras (Lima, 2004, p. 8).

Jean-Baptiste Debret: historiador e pintor

Nascido em 1768, em Paris, Debret esteve bastante inserido no contexto artístico de sua época, pois, ainda jovem, frequentou um ateliê de pintura. Em seguida, estudou na Itália, frequentou a Academia de Belas-Artes e participou de Salões de arte, coletando prêmios. Além desse contexto, pelo fato de o pai, funcionário público, ter sido um grande entusiasta da história natural, Debret adquiriu certa familiaridade com o tema, o que se reflete em seus trabalhos. Sua trajetória inclui ser sobrinho do pintor rococó François Boucher, além de primo e protegido de Jacques-Louis David, com quem trabalhou e cuja sobrinha desposou (Lima, 2004, p. 9; Leenhardt, 2023, p. 17).

A influência de David se faz presente nas obras de Debret sob diversos aspectos. O pintor neoclássico dizia aos seus alunos para que fugissem às tradições acadêmicas, pois estas limitariam sua criatividade e os tornariam prisioneiros de formulações advindas de períodos decadentes. Tal concepção o faz renovar o estilo neoclássico, pois sua atitude de assumir maior liberdade o liga intimamente aos acontecimentos de seu tempo (Lima, 2004, p. 17). Vivenciando o contexto revolucionário que culminou com o Império Napoleônico, David desvinculou sua pintura do Antigo Regime e desenvolveu um processo de elaboração da cena em que cada elemento ganhava sua importância, sendo “estudado até ganhar

seu espaço na tela”. Desse modo temos a decisão deliberada de expressar-se de forma minuciosa, buscando equilíbrio, força e pureza. Debret, que consagrou alguns quadros a Napoleão, atitude amparada em sua formação como pintor de temas históricos, se inspira no realismo neoclássico de David para representar sua experiência no Brasil, fazendo da observação um fator fundamental para a estruturação da paisagem a qual está compondo, formulando um trabalho que deriva sua forma do processo enciclopédico fundamentado por Diderot (Lima, 2004, p. 18-19; Leenhardt, 2023, p. 17).

Com o fim do Império Napoleônico, Debret se encontrou sem trabalho, perdeu seu filho e pouco se sabe sobre o destino de sua esposa. Diante dessas condições, aos 47 anos, ele parte para o Brasil com um grupo de jacobinos organizado por Joaquim Lebreton, como parte do que viria a ser conhecido como Missão Artística Francesa, chegando em 1816, o que lhe permitiu desfrutar do ambiente social e recolher imagens que serviriam de base para realização de sua obra (Lima, 2007, pp. 18-30).

Durante sua estadia no Brasil, Debret se destacou, sendo nomeado "pintor oficial da corte", professor de "pintura de história" e responsável pela cenografia do Teatro Real (Leenhardt, 2023, p. 18). Suas principais produções, porém, não se enquadram em grandes telas, embora as tivesse produzido, mas sim em criar imagens para um livro que representasse diversos elementos de uma população que poderia constituir uma nação, refletindo sua filiação ao pensamento iluminista da época (Leenhardt, 2023, p. 20). Esse trabalho resultou na obra "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", publicada, após sua estadia no Brasil, entre 1834 e 1839, reunindo três tomos: o primeiro voltado às populações indígenas, o segundo à sociedade brasileira e o último à realeza (Debret, 2015).

A intencionalidade de sua produção estava em descrever a marcha da civilização no Brasil, elaborando uma biografia nacional (Lima, 2007, pp. 35, 102), o que denota uma diferenciação dentro do contexto da Missão Francesa em relação aos demais artistas, que muitas vezes possuíam um

caráter científico, como as expedições de Spix e Martius (Sallas, 2013, p. 61) e de Langsdorff (Sallas, 2013, p. 73), ou uma visão documental, no sentido principal de retratar o Brasil aos europeus, como os trabalhos de Frans Post e Albert Eckhout (Stols, 1996, pp. 26-28). A esse contexto se somam dois pontos incomuns na trajetória dos artistas viajantes em geral. Suas litografias, embora sejam o discurso principal, são acompanhadas de escritos explicativos, bastante didáticos, nos quais se expõem fatos, concebendo as pranchas litografadas como documentação imagética em que há uma complementaridade entre imagem e texto (Lima, 2007, p. 31; Leenhardt, 2023, p. 66). Esse fator pode ser somado à questão de que seu trabalho é não somente uma viagem pitoresca, mas também histórica, inserindo-se não apenas na literatura de viagem, mas na preocupação de elaborar um discurso histórico sobre o Brasil com o objetivo de “elevar o território à categoria de nação civilizada” (Lima, 2007, p. 129).

Outro diferencial de sua produção é o fato de Debret ter permanecido no país por 15 anos, de 1816 a 1831 (Lima, 2007, p. 29), ao contrário de outros artistas que permaneceram períodos mais curtos, como Thomas Ender, que ficou entre 1817 e 1818 (Wagner; Bandeira, 2000), Johann Moritz Rugendas, entre 1822 e 1825, voltando posteriormente em 1845, retornando à Europa no mesmo ano (Sallas, 2013, p. 74-77), Saint-Hilaire, entre 1816 e 1822 (Kury, 2003, p. 1) ou Johann von Spix e Carl von Martius, 1817 e 1820 (Sallas, 2013, p. 64). Embora não tenha sido o único a experimentar o país por longos períodos – Félix-Émile Taunay (Dias, 2009, p. 19) e Hercule Florence (Florence, s.d., p. 1) também o fizeram – essa dimensão permitiu uma compreensão mais abrangente e um relato menos superficial da realidade vivenciada, quando comparado aos viajantes em missão oficial com um itinerário preestabelecido (Lima, 2007, p. 33, 139).

Além disso, há a questão de que foi o próprio Debret quem transformou suas aquarelas em litografias (Lima, 2007, p. 31, 156), enquanto Rugendas, por se dirigir a um grupo mais amplo de curiosos, não se preocupou tanto com a exatidão de seus trabalhos, abrindo espaço para maior liberdade dos litógrafos, que poderiam interpretar à sua maneira alguns detalhes dos

originais (Leenhardt, 2023, p. 66). Isso é algo que ocorre também com Wied-Neuwied e Martius, cujas imagens foram representadas pelos viajantes e sofrem alterações na versão final realizada pelos gravadores (Sallas, 2013, p. 19). Temos, nessas condições, uma trajetória que sustenta uma narrativa que enxerga o Brasil a partir de um prisma que lhe confere alguma peculiaridade, ainda que jamais possa ser considerada um reflexo da realidade brasileira, pois as obras dos artistas viajantes “em sua dimensão iconográfica, dizem muito ao mesmo tempo sobre o Brasil e sobre o olhar europeu. Elas nos permitem completar o estudo da confrontação de olhares” (Carelli apud Ambrizzi, 2011, p. 1).

O segundo tomo de “A Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, justamente aquele dedicado a “representar os brasileiros no âmbito das atividades que forjaram seu universo urbano e político”, foi recusado pelo IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) por ser considerado de pouco interesse para o país (Leenhardt, 2023, p. 70). Esse segmento do material inicia com uma breve história do Brasil, em que Debret narra de que forma, desde o desembarque dos portugueses, o Brasil colonial se desenvolve politicamente em províncias povoadas por diferentes povos, desde os diversos povos indígenas, passando pelos portugueses, pelas diferentes sociedades africanas que foram arrastadas para o país, até os mulatos, mestiços e luso-brasileiros, aos quais ainda se somaram diversos grupos de imigrantes (Leenhardt, 2023, p. 70).

Esse volume se transforma em uma representação da paisagem social do país e ilustra, segundo Jacques Leenhardt, uma dimensão saint-simoniana de Debret, que enxerga o trabalho como uma atividade de valor social maior e ainda inserida no processo civilizador. A partir dessa definição, sua pena tece comentários críticos aos portugueses, por serem estes, segundo ele, dados à preguiça, e que o trabalho no território dependia majoritariamente do trabalho de africanos, tanto livres quanto escravizados, ainda que o título do tomo seja “A indústria do colono brasileiro” (2023, p. 45). Dentro desse contexto, o pintor assinala um retrato que envolve as questões raciais do país. Um exemplo disso é quando diz

que a expressão “Deus te faça santo” poderia ser utilizada como “Deus te faça branco [branco]” (Debret apud Lotierzo, 2023, p. 108). Outro fator que se mostra significativo no que diz respeito ao retrato da escravidão é o fato de que, ao representar os escravizados, suas aquarelas trazem personagens com feições e contornos indefinidos, o que se mostra contrário à ideia de limpidez do desenho, uma indefinição que aludiria ao horror do sistema (Lotierzo, 2023, pp. 138-139).

O contexto de representação de paisagens sob a égide da pintura histórica foi construído a partir de teorias de sua realização. O pintor e crítico de arte francês, Roger de Piles, distingue dois estilos de paisagem. O primeiro seria o heroico, no qual a natureza não é apresentada como ela é, mas como ela deveria ser, sendo grandioso e nobre, flertando com elementos advindos da antiguidade ou da mitologia. O segundo estilo é o pastoral, em que há a pretensão de apresentar a natureza sem artifícios (Piles apud Sallas, 2013, p. 96). August Schlegel (1772-1829), crítico literário alemão, aponta que a arte como tentativa da imitação pura da realidade é reduzida a uma reprodução virtual, asséptica e regulada da verdadeira natureza. Nesse sentido, surge a importância do papel criador do olhar, pois o ideal seria o de que a arte se tornasse uma construção baseada na subjetividade do pintor, que selecionaria elementos para formar sua composição, fazendo com que o gênero da pintura de paisagem se torne uma escola da visão (Décultot apud Sallas, 2013, pp. 100-101). Portanto, o trabalho de Debret com relação à colagem de elementos para formação de suas representações do país está em voga com o pensamento da época em relação às pinturas de paisagem.

Para contextualizar de forma mais evidente a sociedade que se desenvolvia na região do Rio de Janeiro com relação ao trabalho de Debret, vale destacar que o período que o artista viveu no reino corresponde aquele em que ocorre a chegada de um grande contingente de pessoas escravizadas, pois a abertura dos portos fornece subsídios para a expansão da economia urbana. Por isso, são as pessoas negras as que ocupam as ruas das cidades oitocentistas, sendo responsáveis por

todo tipo de trabalho: vendas de mercadorias diversas, transporte que vai da água aos seres humanos, a construção de edificações e a pavimentação de ruas. É preciso do escravizado para fazer a barba, os partos e a lavagem de roupas (Karasch apud Freitas, 2020, pp. 174-175).

A partir dessa relação, se destaca que a vinda da Missão Francesa se fez em contato com Alexander von Humboldt, pois Le Breton mantinha uma relação com o cientista e se apoiou em seus escritos para elaborar um plano de ensino, já em 1816 (Dias, 2009, p. 38). Tal fator pode parecer não carregar tanta importância, no entanto, é necessário salientar a posição de Humboldt frente aos debates em vigor à época, a respeito das populações não-europeias, ao tecer críticas ao fato de os europeus considerarem bárbaras todas as sociedades que divergem de suas noções idealizadas, dizendo que eles não foram capazes de apreciar a cultura asteca de modo satisfatório. Também aponta que é bastante difícil comparar nações cujos caminhos de desenvolvimento são tão diversos (Humboldt apud Sallas, 2013, p. 147). Tal relato reforça a perspectiva da existência de outras formas de se pensar a relação entre os diferentes povos, que divergem daquelas que sustentam a superioridade europeia, e até mesmo daquela defendida por Debret que, ainda que reprove a escravidão, a compreende como um elemento dentro do processo civilizador.

A representação da população negra

A obra “Aplicação do Castigo do Açoite” (Figura 1) apresenta, como foco central, uma pessoa escravizada amarrada a um tronco, vestindo uma camiseta, mas com as calças arriadas e nas pontas dos pés. Suas nádegas apresentam uma coloração diferente do restante de seu corpo, recurso utilizado pelo artista para representar a carne viva. Ao seu lado esquerdo, encontra-se o carrasco, também negro, que está em posição de ação, prestes a aplicar o castigo. Ele possui um brinco na orelha e usa um chapéu. Suas roupas sugerem um grau de superioridade em relação aos demais escravizados que compõem a cena, porém, jamais poderiam se

igualar aos oficiais presentes, afinal, ele também possui uma corrente em seus pés. Há outros chicotes no chão, que Debret diz servirem para o caso de o chicote a ser utilizado amolecer devido ao sangue, desse modo, troca-se o de ferramenta, para que este mantenha a dureza necessária ao castigo (Debret, 2015, p. 307).

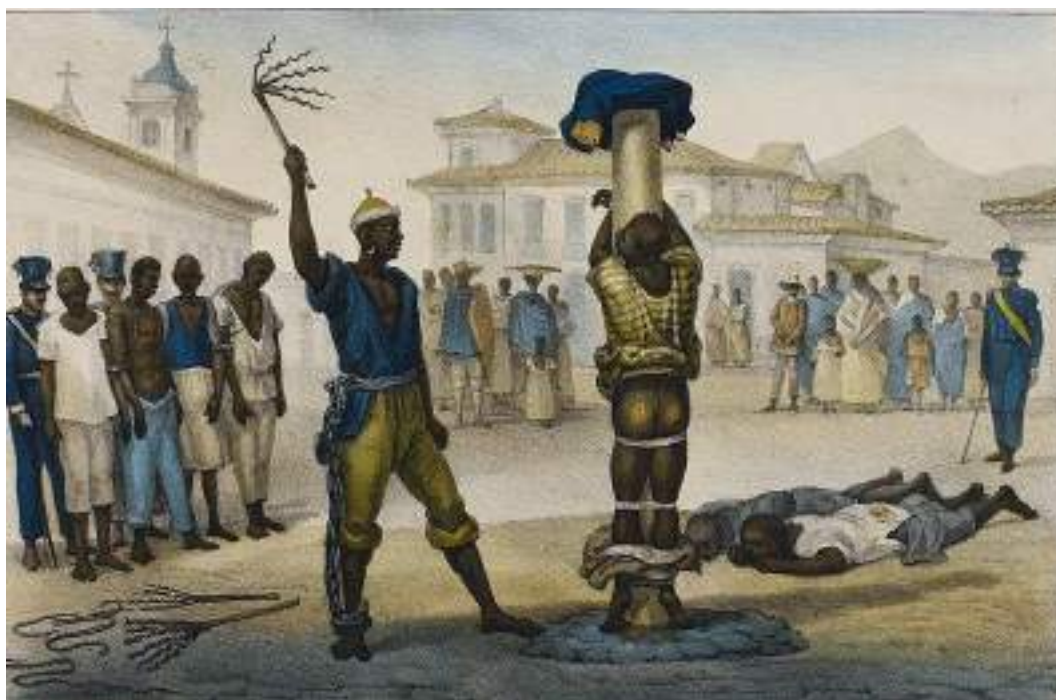


Figura 1. "Aplicação do Castigo do Açoite". Jean-Baptiste Debret, antes de 1830. A obra apresenta uma pessoa escravizada amarrada ao pelourinho com as calças arreadas e sendo açoitada. Outra pessoa próxima, mais bem vestida, porém, também escravizada, ergue um chicote ao alto, aplicando o castigo. Outras pessoas ao redor acompanham a cena e, ao fundo, se vê o cenário de uma cidade.

Atrás do homem que está recebendo o castigo, encontram-se dois outros escravizados que já receberam o açoite, ambos têm as nádegas cobertas, situação que o artista descreve ser realizada para que os cortes não atraíssem moscas (Debret, 2015, p. 307) e, atrás deles, há um oficial de azul, vestindo chapéu, uma faixa dourada no peito e uma vara na mão. No canto esquerdo do quadro, há quatro escravizados em pé, todos com expressões de sofrimento e submissão e, atrás deles, há dois oficiais uniformizados. Ao fundo, indo para a esquerda, temos a população a observar a situação, todos pintados com cores que detonam uma possível mestiçagem, isto é, não se encontram pessoas que seriam lidas

como brancas. Compondo a paisagem, temos uma Igreja à esquerda e outras construções à direita, com uma montanha ao fundo. O castigo ocorre em espaço aberto, porém, não há qualquer vegetação aparente.

O artista inicia o texto que descreve essa obra dizendo que: “embora seja o Brasil seguramente a parte do Novo Mundo onde o escravo é tratado com maior humanidade (...)”. Em seguida, aponta que, devido à necessidade de imputar disciplina na imensa população negra, o código penal português abrange a pena do açoite “aplicável a todo escravo (sic) negro culpado de falta grave: deserção, roubo, ferimentos recebidos em briga, etc.”. Para executar sua aplicação, o senhor precisa requerer a aplicação desta lei, sendo necessário obter autorização do intendente de polícia, determinando o número de chibatadas. Em seguida, era comum, nas grandes cidades do império, que o escravizado fosse levado ao calabouço, para prisão. Após a aplicação do castigo, para que as feridas não infeccionem, lavavam-se as chagas com vinagre e pimenta. Havia, ainda, a possibilidade de se deixar o escravizado na prisão pela quantia de dois vinténs por dia, com o objetivo de puni-lo ou para aguardar o momento de revendê-lo (Debret, 2015, p. 307).

Debret diz que “essas penas são rigorosas, mas há outras bárbaras, como a que condena à morte pelo açoite” o negro quilombola, acusado de ser chefe de um quilombo. Nesse caso a pessoa saía da prisão acorrentada ao carrasco, carregava um cartaz com os dizeres “chefe de quilombo” e era submetida a 300 chicotadas, distribuídas em intervalos. “No primeiro dia ele recebe 100 à razão de 30 cada vez, em diferentes praças públicas, onde é exibido sucessivamente”. O artista diz que, na última execução, as chagas eram abertas novamente e o chicote já se aprofundava na pele, atacando algumas artérias, provocando tal hemorragia que, ao regressar à prisão, o escravizado sucumbia em meio à ataques de tétano (Debret, 2015, p. 307).

A litografia corresponde a uma paisagem relacionada ao Rio de Janeiro, no entanto, ao contrário do que se repete em outros trabalhos de outros diversos autores, como Frans Post, Albert Eckhout ou Thomas Ender, que utilizam artifícios imagéticos para sinalizar a tropicalidade em seus

trabalhos, adicionando elementos da fauna e da flora relacionada direta ou indiretamente ao Brasil, a fim de fixar a localização da representação, sabendo que Debret, assim como os demais artistas viajantes, realizavam composições criadas a partir de registros realizados com rapidez diante daquilo que presenciaram; buscando, com isso, captar uma porção do real, e que isso se reflete ainda no fato de que Debret praticamente não modificar suas aquarelas quando transpostas à litografia (Lima, 2007, p. 146), é possível supor que essa intencionalidade de criar uma paisagem no sentido tropical estivesse em segundo plano, ao menos nesse caso.



Figura 2. Família Pobre em sua Casa. Jean-Baptiste Debret, antes de 1827. A imagem mostra três pessoas em uma casa humilde, uma delas é uma mulher escravizada com um barril na cabeça, entregando dinheiro a uma mulher branca sentada em uma esteira, que está trabalhando com tecidos. Outra figura é uma senhora idosa sentada em uma madeira também trabalhando. Compõem a cena alguns animais.

Outro trabalho do artista é “Família Pobre em sua Casa” (Figura 2), em que há uma mulher escravizada negra com um barril na cabeça, carregado de bananas. Debret explica que essas bananas se referem à parte do lucro do dia, obtido pela negra no trabalho de carregadora de água, e que serão destinadas à ceia para os habitantes da casa. A casa, copiada dos

indígenas Camacãs, foi recorrente no contexto dos primeiros colonizadores portugueses e, mesmo à época da execução da litogravura, o estilo era possível de ser encontrado em fazendas e em casebres. Sua construção era feita em dois cômodos, um deles, menor, possuía um fogão e podia ter servido de cozinha, porém, já sem utilidade, visto a pobreza a qual a família se encontrava. O outro cômodo, maior, possuía um estrado velho e já apodrecido, que servia de leito para a mulher escravizada durante a noite. Outras peças de mobiliário são um jarro quebrado, utilizado para água, e uma lâmpada. Há uma rede de tamanho grande, suspensa, que seria utilizada pelas duas outras personagens que compõem a cena como leito (Debret, 2015, p. 272).

No primeiro plano, encontra-se uma moça jovem, sentada em uma esteira, trabalhando na fabricação de rendas, porém, interrompida pela mulher escravizada para receber os vinténs obtidos no dia. Do outro lado, sentada no estrado, está a idosa mãe, fiando algodão que, segundo Debret, seria o único trabalho adequado à sua idade. Compondo a cena, há uma galinha, ao centro, ciscando com seus pintinhos e, na porta da casa, outra galinha, de outra raça, destinada a servir de presente a protetores poderosos, pois poderiam mostrar sua generosidade (Debret, 2015, p. 272).

Além da pintura, Debret deixou comentários a respeito das condições sociais que poderiam anteceder à derrocada de uma família brasileira à miséria. Ele diz que, inicialmente, a família poderia acabar se desfazendo de seus criados de luxo e buscar obter algum dinheiro com a venda de seus melhores escravizados. Persistindo a condição de desgraça, o senhor poderia vender seus outros escravizados e, por fim, caso a penúria ainda prossiga, concederia a liberdade aos seus mais antigos escravizados; “concedendo-lhes essa liberdade tardia que os reduz à mendicidade”, em contraponto a essa condição, Debret diz que “o negro menos caduco fica para servir aos seus senhores” e os serviria fielmente, chegando a lamentar caso percebesse que iria morrer antes deles (Debret, 2015, p. 272).

O relato do artista possui grande vivacidade ao representar uma família

que, mesmo diante da pauperização, ainda manteve uma pessoa escravizada para o trabalho pesado e obtenção de uma renda necessária à sobrevivência. Nela, não se percebe de forma nítida nenhuma crítica à escravização. No entanto, a situação descrita por ele traz termos como “miséria” ou “infeliz família” e a expressão “parece incrível”, quando descreve que a família sobrevive com 4 vinténs diários, o que denota certo compadecimento para com a família que se viu diante de uma condição de grande pobreza. A paisagem que surge nessa litogravura é executada de modo a salientar questões sociais, sendo que, mesmo através de uma porta bastante rudimentar, que existe na casa, não se vê nada do mundo exterior, a não ser um céu claro e difuso. Torna-se nítido o fato de que num país escravista, “mesmo reduzido à última necessidade, o homem branco acha vexaminoso trabalhar para ganhar a própria vida” (Lenhardt, 2023, p. 59).



Figura 3. “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil”. Jean-Baptiste Debret, 1834-1839. Alegoria representando o Brasil através de uma figura coroada, sentada em um trono no centro, carregando um escudo, uma tábua de leis, uma lança e uma espada. Ao redor, estão pessoas negras, mestiças e brancas, saldando a figura central.

A terceira obra a ser abordada é “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil” (Figura 3). A pintura constitui uma tomada de posição por parte de Debret, com uma alegoria

criada em sentido neoclássico, pois, o que se vê, ao centro da obra, não é o Imperador, mas um símbolo para o governo constitucional, na forma de uma mulher coroada, sentada em um trono, empunhando uma espada e uma tábula de leis em uma mão, em alusão à constituição, e um escudo e um cetro em outra. Acima dela, figura o imperador, representado por sua monograma de forma bastante legível, coroando a cena (Lenhardt, 2023, p. 33).

“Ao redor de seu ‘bom governo’ dispõem-se os diversos componentes da nação” (Lenhardt, 2023, p. 33). À esquerda, existe uma família de pessoas negras, sendo uma mulher negra com uma espingarda e um machado, acompanhada de seu marido trajando roupas militares e de uma criança de posse de uma foice que é entregue ao país. Perto de ambos, há uma mulher indígena, carregando uma criança de colo, e, à frente dela, duas crianças gêmeas de cabelos loiros, “para os quais implora assistência do governo”, que seria a única forma de manter a família, já que o marido se encontra ausente na defesa do território nacional; afinal, no momento, o país lutava por sua independência. No extremo, há uma barca carregada dos bens agrícolas do país, sacas de café e maços de cana de açúcar (Debret, 2016, p. 570).

À direita, há várias figuras de aparência europeia e mestiça, algumas delas apontando em direção à figura central, fazendo reverência e jurando fidelidade. Um soldado uniformizado também é visível, representando a autoridade militar, junto a um canhão. Ao centro, à frente da figura feminina, há uma cornucópia carregada de frutas tropicais. Em cada um dos lados da figura central há cariátides e palmeiras reforçando o caráter tropical, já exposto pela cornucópia. Acima, junto à alegoria de Dom Pedro, existem gênios alados com trombetas e um tecido vermelho, enquanto, ao fundo, porém de forma difusa, há uma massa de populações indígenas; sendo que, segundo Debret, estão ali voluntariamente. Em destaque, um deles, mais nítido, está ajoelhado próximo ao trono (Debret, 2016, p. 570).

As possíveis datas às quais a realização da obra é vinculada também são

carregadas de simbolismo, pois sua finalização teria se dado entre 7 de setembro de 1822 e 3 de maio de 1823, data que marca o início dos trabalhos da Assembleia Constituinte. Nesse sentido, a obra busca representar todos os grupos que comporiam a chamada civilização brasileira, unificados em prol da independência e do poder constitucional, o que se reflete na fé iluminista, professada também por Debret, na educação e no sentido de progresso da humanidade; sendo que as desigualdades e os preconceitos existentes na nação seriam ultrapassados pela cooperação entre os humanos. Os aspectos progressistas, representados nessa obra, ancoram-se em uma perspectiva paternalista, pois não abrem possibilidade para uma visão que permita observar os povos tidos como primitivos como autônomos (Lenhardt, 2023, p. 34).

Segundo o próprio Debret, a pintura foi encomendada pelo diretor do Teatro Real de São João que, após a Proclamação da Independência, viu a necessidade de substituir seu plano de boca anterior, em que constava o Rei de Portugal, Dom João VI, por algo mais condizente com a nova realidade. O próprio primeiro-ministro, José Bonifácio, aprovou a composição, solicitando apenas uma alteração com relação às palmeiras, que estavam dispostas ao lado da figura central, pois poderiam sugerir uma ideia de um estado selvagem, o que foi prontamente respondido por Debret através das cariátides. A apresentação da obra provocou aplausos e gratificações ao artista por seu trabalho executado de forma triunfal (Debret, 2016, p. 569).

Conclusão

A análise dessas três obras permite enxergar três diferentes contextos nos quais Debret insere a população negra. Na primeira parte-se do sentido de expor os horrores da escravidão, ainda que Debret suavize a realidade, dizendo que, no Brasil, o escravizado era tratado com maior humanidade (Debret, 2015, p. 307). A segunda obra apresenta a relação entre os senhores e os escravizados em um contexto em que esses

senhores se veem reduzidos ao pauperismo e, mesmo diante de tal condição, não abrem mão de serem servidos por alguém que estaria abaixo de sua situação. E, finalmente, no terceiro trabalho, o artista cria uma alegoria que poderia servir para prefaciando as ideias de Gilberto Freyre, no que diz respeito à miscigenação, isto é, traçar um quadro em que todas as populações que vivem nas terras brasileiras são necessárias à formação dessa nação (2006, p. 31, 33).

Referências

- AMBRIZZI, Miguel Luiz. O olhar distante e o próximo - a produção dos artistas-viajantes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla2.htm. Acesso em: 11 jul. 2024.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.
- DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.
- FLORENCE, Antonio. **Minibiografia**: Hercule Florence (1804-1879), [s.d.]. Disponível em: <https://ihf19.org.br/docs/pt-br/Hercule-Florence-Minibiografia.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2024.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **A Construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII**. Antologia de textos - 1591 - 1808. Rio de Janeiro José Olympio; São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- FREITAS, Iohanna Brito de. O Desafio Do Visível: A Representação Da População Negra Nas Viagens Pitorescas De Debret E Rugendas. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, 12 (Ed. Especi), 2020, pp. 172-196. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/974>. Acesso em: 30 jul. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Editora Global, 2006.

KURY, Lorelai. **Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar**. V. 2, N. 1, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5860432>. Acesso em: 11 jul. 2023.

LEENHARDT, Jacques. **Rever Debret**. São Paulo: Editora 34, 2023.

LEENHARDT, Jacques. Um olhar transversal sobre a construção da nação brasileira. Tradução de Samuel Titan Jr. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Organização e Prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015, pp. 13-35.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível**: Racismo e estética na Pintura Brasileira (1850-1940). São Paulo: EDUSP, 2023.

LIMA, Valéria. J.-B. **Debret, Historiador e Pintor**: A viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1939). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

LIMA, Valéria. J.-B. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. **Ciência do Homem e Sentimento da Natureza**: Viajantes Alemães no Brasil do Século XX. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

STOLS, Eddy. A Iconografia do Brasil nos Países Baixos do Século XVI ao Século XX. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 30, p. 20-31, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i30p20-31. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25904>. Acesso em: 8 out. 2024.

WAGNER, Robert; BANDEIRA, Júlio. **Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender**: 1817-1818. Smithsonian Institution, 2000. Disponível em: https://www.si.edu/object/siris_sil_663045. Acesso em: 11 jul. 2024.

Recebido em: 25 de outubro de 2024.
Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Identidade e gênero na cultura cigana

Identity and gender in the gypsy culture

Deborah Sathler¹
(UNIGRANRIO)

Resumo: Este artigo aborda temas relativos a agrupamentos ciganos localizados no Rio de Janeiro. Valendo-se de procedimentos da História oral de vida, buscou-se o a requalificação de valores da cultura cigana *rom* e *calon* filtrados por dois personagens icônicos, Mio Vacite e Ramona Torres. O exame dessas entrevistas, por sua vez, é caminho para entendimentos das performances de identidade e gênero e da pretensa memória grupal, que nos permite ver as estratégias de convívio interno e externo, condições que colocam em evidência fatores que afloram de suposta tradição em confronto com a modernidade. As manifestações artísticas são evidenciadas como meios analíticos que, afinal, revelam posicionamentos originais e diversos, presentes em espaços culturais complementares.

Palavras-chave: cigano; história oral; arte e vida; gênero.

Abstract: *This article addresses themes concerning gypsy groups located in Rio de Janeiro. Using oral history approaches, it seeks to re-qualify the gypsy culture values of Rom and Calon as filtered by two iconic characters, Mio Vacite and Ramona Torres. The examination of these interviews, in turn, leads to an understanding of the performances of identity and gender and the alleged group memory, which allows us to see the strategies of internal and external coexistence, conditions which emphasize factors that emerge from supposed tradition when confronted with modernity. Artistic manifestations are highlighted as analytical means which, in the end, reveal original and diverse positions present in complementary cultural spaces.*

Keywords: *gypsy; oral history; art and life; gender.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46334



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0

¹ Jornalista, produtora cultural da TVE/TV Cultura com mestrado em Humanidades, Culturas e Artes (UNIGRANRIO), pós-graduada em Gestão de Comunicação e em Docência no Ensino Superior (FAESA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2696091312595020>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5938-8509>.

Introdução

Este artigo apresenta trechos de entrevistas da dissertação “História oral de vidas: relações de identidade e gênero no segmento cigano”, com as narrativas de Ramona Torres, cigana da etnia *calon*, escritora, cartomante, que viveu em acampamento; e Mio Vacite (*in memoriam*), cigano da etnia *rom*, músico violinista, ex-presidente da entidade representativa “União Cigana do Brasil”, de agrupamentos ciganos do Rio de Janeiro. Como fio condutor da lógica narrativa de ambos, buscou-se compreender como essas lideranças ciganas trabalharam seus processos artístico-culturais, usados para adequar a dinâmica identitária. Nesse sentido, cabe notar as estratégias aferidas por meio de seus desempenhos, negociando manifestações de suas habilidades como artimanha para a coesão do grupo e para o desempenho dos clãs na sociedade em geral, tanto na própria comunidade como fora dela.

No caso das duas entrevistas que animam este artigo, nota-se que as narrativas quebradas revelam ambiguidades, abandono e (re) afirmação de tradições patriarcais que sustentam hierarquias, criam uma atmosfera de continuidade de um legado, e a tentativa de se fazer notório numa perspectiva de demarcar suas presenças no mundo. Nesse sentido, explicam-se conteúdos relativos à arte, a música e dança, formas seculares e “espirituais” dos ciganos, que lidam com as ansiedades e os dilemas envoltos na diáspora, no degredo, na vida moderna e na originalidade dinâmica de processos que interagem e geram novas formas de convívio.

A análise coube interpretar os símbolos, os aspectos das violências, dos significados, ordens, discursos de poder e de representações nas performances de gênero que foram explicadas nas continuidades e nas descontinuidades. Dando conta das desigualdades persistentes, mas também nas experiências sociais radicalmente diferentes de cada um. Os sistemas de significados, isto é, as maneiras como segmentos das sociedades representam a arte, a cultura e o gênero, e os utilizaram para articular regras de relações sociais e para construir o sentido das

experiências. Respeitando as diversas identidades e o direito de dizer destes agentes da história, “sua consideração como personagem da vida coletiva tende a produzir respeito cidadão, pois, afinal, todos participam do coletivo e por eles se explicam, ou dele divergem” (Meihy, 2011, p. 47). Meu papel como pesquisadora, foi desmistificar e duvidar deste não lugar, de um cigano que vaga, errante, e implicado neste abstrato sem voz, corpo, idade, gênero ou classe social.

História oral e culturas tradicionais

As produções historiográficas mais recentes (que tem utilizado aportes de outras áreas, como da antropologia, da sociologia, da psicologia e da literatura) trazem um material muito rico para decodificação de símbolos culturais e doutrinas normativas. Por meio da História oral, difundida pelo Núcleo de Estudos em História Oral da Universidade de São Paulo – NEHO/USP, precursora no Brasil, busquei novas interpretações para os discursos historiográficos através de narrativas do tempo presente. Pensados em sua importância tanto para a memória social quanto para a formulação de políticas públicas culturais, faz-se importante este “ouvir de vozes diferentes”, que trouxe à tona nova história, dados, fatos, subjetividades e transformações. A história dos ciganos é a história de um mosaico étnico. Este cigano – total abstrato – é como a repetição infinita de uma performance, incluindo artística, cultural e de gênero, estereotipada, através de variantes ilimitadas. Na realidade, não existe o cigano, mas sim sujeitos com identidades, que fazem parte de diversas comunidades (historicamente diferenciadas) chamadas de grupos ciganos, mantendo relações de semelhança e/ou dessemelhança uns com os outros. Historicizar remeteu compreendê-los na sua pluralidade e no seu excepcionalismo. Nesse sentido, coube de forma justa o conceito de rede da História oral, a qual “deve ser sempre plural – idealmente várias – porque, nas diferenças internas aos diversos grupos, residem as disputas ou olhares diferentes que justificam comportamentos variados dentro de um mesmo plano” (Meihy; Holanda,

2007, p. 54). Essa perspectiva de História oral trouxe sujeitos que extrapolam a coerência que a escrita tradicional da pesquisa exige, já que as condições espaciais e temporais individualiza-os, ao mesmo tempo em que nos remete a uma memória coletiva.

A diáspora cigana e o degredo no Brasil

Com o intuito de entender em que contexto se deu a chegada dos principais grupos ciganos no Brasil, mas especificamente no Rio de Janeiro, aportamos em dois grandes grupos, cujos descendentes chegaram ao Brasil no período colonial: os *calons*, vindos da Península Ibérica; e os *roms*, oriundos dos Balcãs e da Europa Central. A tese mais difundida é a de Grellmann (1783), de que os ciganos compunham um grupo cultural originário da Índia, e que, há cerca de mil anos, começaram a diáspora cigana pelo mundo. As posições do autor a respeito da origem indiana foram embasadas nas teorias e conceitos dos nascentes estudos linguísticos, como o romani, dialeto cigano, que possuía raízes semelhantes com o dialeto hindi. E conforme explicação de Pereira (2009, p. 12), “a etnia cigana tem uma estrutura linguística básica, o romani e dialetos *romanó* (*rom*), *caló* (*calon*), *sintó* (*sinti*)”. Pela primeira vez, encontra-se a ideia de que possuíam uma tradição cultural singular e autônoma, já que houve a descoberta de um lar localizado na região centro-oeste do território indiano, o que os localizava quanto à sua herança cultural. Fonseca (1995, p. 115) explica que, “um tal grupo ou força de trabalho, chegando tipicamente pela via da migração mais do que pela conquista, é conhecido em jargão sociológico como minoria do homem médio”. Bauman (2005), assim como Bhabha (2014), considera a identidade também em relação à diáspora, uma vez que ambas têm sua crise entre a identidade nacional e adotada com a migração. Trazidos para divertir a comitiva portuguesa, os ciganos chegaram ao Brasil no século XVI, como artistas, principalmente, como músicos e dançarinos. “Na qualidade de músicos e bailarinos, os ciganos os distraíam em sua vida fútil e tediosa”, explica Pereira (2009, p. 30). Mais tarde, no século

XVII, outros ciganos foram enviados pelo governo de Portugal para trabalharem como ferreiros ou ferramenteiros, ou condenados pela “fogueira da inquisição”. Pieroni (2000) expõe que a prática penal do degredo, adotada para todas as colônias portuguesas, possibilitou reforçar a política colonial de Portugal e, ao mesmo tempo, promoveu a “desinfestação” do reino, livrando-os de indivíduo indesejados, considerados agente de desestabilização social. Os “degredados”, nessa ótica, são o “enxurro” da sociedade europeia no período colonial. “Alguns grupos sociais, como os dos ciganos e o dos cristãos-novos foram sistematicamente perseguidos em Portugal, com o degredo colonial” (Pieroni, 2000, p.12). O autor completa que os primeiros banidos inquisitoriais de que se tem conhecimento foram condenados no tribunal de Évora, em 1543.

No final do século XVII, podemos ver generalizado o degredo de ciganos para o Brasil, segundo Donovan (1992). Como uma forma de expor publicamente sua determinação, João V, ordenou a deportação imediata de uma comunidade cigana, consistindo em cinquenta homens, quarenta e uma mulheres e quarenta e três crianças, detidos na prisão municipal de Limoeiro, em Lisboa, Portugal. Seu banimento foi um procedimento cuidadosamente planejado, servindo como um ato de Estado. A visão dos ciganos, partindo e acorrentados, demonstrava para os espectadores o esforço da Coroa pelo controle social.

O primeiro registro oficial da chegada de ciganos no Brasil foi em 1574, durante o reinado de D. Sebastião, o cigano João Torres preso na cadeia de Limoeiro, em Lisboa, foi condenado a cinco anos de degredo na nova colônia portuguesa, porque, “na época, por exemplo, jogar cartas ou dados falsificados era um crime punível com o açoite e o degredo no Brasil”, conta Pieroni (2000, p. 70). O autor expôs que algumas ciganas, que viviam no Brasil, em 1591-1592, foram levadas de volta para o cárcere de Lisboa, porque usaram palavras indecorosas contra a fé católica na primeira visitação do Santo Ofício na Bahia, cometendo assim blasfêmia, ou casaram-se por múltiplas vezes. “Neste prisma o degredo funcionou

como um nítido rito de purificação” (Pieroni, 2000, p. 114). O rito é capaz de operar não como uma simples reação conservadora e autoritária em defesa da antiga ordem, mas como movimento através do qual a sociedade controla o risco de mudança. “Os degredados contribuíram sim para a construção do Brasil e muito deles foram indivíduos culpados por crimes de peso secundário”, como explica (Pieroni, 2000, p. 125). Nos documentos do Conselho-Geral do Santo Ofício, pesquisados pelo autor, constam que 52% dos degredados eram condenados por judaísmo, 15% por bigamia, 9% por crime de falsidade, 8% por feitiçaria, 4% por sodomia, 3% por revelação de segredo, 2% por visões, 2% por blasfêmia, 1% padres solicitantes e 4% por outros.

A instalação da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, junto com as suas consequências imediatas, como a abertura dos portos às nações amigas, leia-se Inglaterra, e as muitas mudanças profundas na política, economia e sociedade, principalmente, a interiorização da metrópole, proporcionou a “ascensão socioeconômica” de um pequeno grupo de ciganos, que tornaram-se comerciantes de pessoas escravizadas, aproveitando espaços desocupados no mercado de escravos de segunda mão, que atendia a proprietários de plantéis menores, e os mercados na Rua do Valongo, no Rio de Janeiro. Arelado a isso, o estrondoso crescimento populacional vivido pela cidade do Rio de Janeiro, os ciganos em sua maioria estabeleceram-se de forma concentrada no Campo dos Ciganos, atual Praça Tiradentes.

Debret (1835), em “Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil”, ofereceu aos europeus e ciganos que ficaram na Europa uma imagem generalizada dos ciganos espelhada a uma vida burguesa e “próspera”. Debret (1835) retratou as mulheres ciganas com vestimentas coloniais com ares abastadas, com pessoas escravizadas em sua casa, animais selvagens de estimação e muitas linhas de texto para descrever de maneira preconceituosa o povo cigano no Brasil. “Os ciganos, dedicando-se exclusivamente ao comércio, abandonam por completo a educação de seus filhos; (...) por isso, desde criança se encontram de cigarro na boca e

caixa de rapé na mão, exercitando-se impunemente, e às vezes mesmo com o encorajamento culpado dos seus, na trapaça, no jogo, no roubo, e dirigindo a seus pais os mais revoltantes insultos", escreveu o francês em "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", publicado em Paris, em 1835. Isso me fez refletir: a quem interessava, aqui e na Europa, retratar a imagem aristocrática de mulheres ciganas brasileiras que viviam à margem desta sociedade que a obra tenta as igualar?



Figura 1 : *Intérieur d'une habitation de cigannos* ou Interior de casa de ciganos de Jean-Baptiste Debret (1835). A obra retrata a relação entre ciganos e negros escravizados no Brasil colonial. Fonte: Jean-Baptiste Debret, scan de Nossa História, ano 3, nº 26, dez/2005 - Domínio Público, Wikicommons. Casa estilo colonial com mulheres ciganas vestidas com trajes coloniais com animais silvestres e pessoas negras escravizadas sendo maltratadas em seu entorno.

O impulso que a política de construção de uma identidade nacional teve, a partir da Independência, gerou um cerceamento cada vez maior, tanto dos deslocamentos quanto da própria identidade dos ciganos. Tal fato se deu em virtude do crescimento da ideologia de modernização e civilização dos costumes junto às elites brasileiras, que pretenderam restabelecer um reordenamento físico das cidades, higienizar etnicamente as vias públicas e

excluir dos centros urbanos todos os indivíduos que não se adequavam à nova ordem. Desse momento em diante, intensificou-se a repressão aos povos marginalizados, dentre eles os ciganos e os negros. Eles tanto não se enquadravam na nova ordem como também, segundo a sociedade acreditava, a ameaçava. Assim, a segregação racial ou a expulsão dos ciganos da cidade passou a integrar o projeto "civilizador" das autoridades imperiais. No século XIX, Mello Moraes Filho (1843), como primeiro pesquisador da etnia cigana no Brasil, estudou os costumes dos ciganos brasileiros e organizou a obra "Cancioneiros dos Ciganos". Ele recolheu material com ciganos sedentários, instalados nos arredores da Cidade Nova e na Rua dos Ciganos (atual Rua da Constituição), no Rio de Janeiro, desmistificando mais uma vez a questão do cigano nômade. A dispersão, que muitos consideram como prejudicial à existência dos ciganos como etnia, "é tida por eles mesmos como um fator fundamental para a sua sobrevivência como povo" (Pereira, 2009, p. 18). Ainda hoje, os dados oficiais sobre grupos ciganos no Brasil e no mundo são muito incipientes. Os dados adotados no Brasil, pela Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), referem-se aos autodeclarados pela Associação Internacional Maylê Sara Kalí (AMSK/Brasil), que estima que 500 mil ciganos e seus descendentes viviam no país. A mesma associação analisou os dados da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2011, recolhidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, e constatou que os estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás possuem o maior número de ciganos declarados. Dados da UNESCO de 2003, transcritos das revistas ciganas europeias, indicam que dos 1,5 milhão de ciganos da América Latina, cerca de 500 mil estão espalhados por todo o território brasileiro, entre nômades, seminômades e sedentários.

Questões de identidade e gênero

O gênero como um elemento constitutivo de relações sociais baseada nas diferenças percebidas entre os sexos e uma forma primária de significar as relações de poder. Segundo Lauro (1994), isso é uma maneira de indicar as "construções sociais" hierárquicas sobre os papéis dos

homens e das mulheres na busca de um pretense coletivo, o que se conseguiu foi uma generalização vaga, que expressou muito pouco a diversidade e complexidade do tecido social. Isso ainda ficou pior quando se pretendeu analisar a “luta social” apoiando-se apenas em classes antagônicas, e esquecendo-se da heterogeneidade (de gênero, de raça, de etnia, de idade) que as atravessa. A manutenção da ordem social prevê uma referência fixa e imutável ao significado da oposição binária, que se impõe como algo natural e, por vezes, divino. Lauro (1994, p. 36) diz que, “o masculino e o feminino são construídos através das práticas sociais masculinizantes e feminizantes, em consonância com as concepções de cada sociedade”.

Cristina da Costa Pereira (2009), em “Os ciganos ainda estão na estrada”, afirmou que há rejeição explícita às pessoas ciganas LGBT, e que adultério e poligamia existem, pois configuram uma barreira na perpetuação dos clãs. O cigano Mio Vacite confirmou: “Nós somos patriarcais, então, temos uma filosofia de não criticar nada, nem ninguém, no caso de homossexualismo, eles mesmo se excluem. Mas, como patriarcais é complicado, porque ele não vai ter descendentes”. Pereira (2000) explicou que “no Brasil, os ciganos que se destacam na arte musical são os do grupo *rom*, logo, predominam as músicas acompanhadas por violino, pandeireta e acordeão”. Constituiu um desafio, analisar, através de matrizes de memórias, comportamentos de resistências, contemplando conflitos que permearam e permeiam a dinâmica social, produziram arranjos e desarranjos nas relações de gênero, com persistência em demarcar identidade cigana no mundo, a questão do “ser” homem, mulher ou homossexual na etnia e seus diálogos em ambos os tempos, o da história e o do tempo presente, marcados também pelos efeitos do machismo, do androcentrismo e da misoginia.

A mulher cigana, chamada de *calin* ou *romi*, “é vista, socialmente, como dependente do marido, apesar de, no ambiente doméstico, a mãe cigana ser o fundamento da etnia”, como esclareceu Pereira (2000, p. 62). Mio revelou a ambiguidade que envolve as mulheres ciganas e o mundo

externo, com o medo de perder a cultura com o envolvimento com os não-ciganos. O homem cigano, *rom* ou *calon*, exerce funções específicas, “na economia grupal de uma família cigana, o homem, com seus ofícios – comerciante, artesão, artista circense, mecânico, profissional liberal, músico, industrial – é responsável pelo sustento econômico”, segundo Pereira (2000, p. 62). Um cigano só terá verdadeira importância para seu clã quando se casar e tiver filhos, uma vez que a etnia valoriza a prole numerosa, pois os filhos servirão de defesa aos pais na velhice. O filho homem mais novo é quem cuida dos pais e fica com a herança. As filhas mulheres devem tomar conta dos sogros ciganos. Os velhos na família cigana vivem junto com os filhos e são conhecidos como o *purô* e a *puri*, que são responsáveis por passar oralmente a tradição aos mais jovens e, por sua vez, são respeitados em sua sabedoria.

O empoderamento feminino é negociado numa cultura fortemente marcada pela hierarquia e pela cultura do patriarcado com a construção de identidades ciganas. Isso é visível, quando nos deparamos com a narrativa de mulheres ciganas que não querem casar-se, separam-se, casam-se com não-ciganos, que não tem filhos, com ciganos que assumem a homossexualidade, com homens ciganos que ainda não se casaram ou que se casam com ciganas de outras etnias; e traduziram, através do seu discurso ambíguo de enfrentamento/manutenção da cultura do patriarcado e sua ambivalência.

O migrante arremeda ideologias coloniais colaboracionistas de patriotismo e patriarcado. Observou-se um aparente paradoxo, pois o mesmo povo reconhecido como livre por suas danças, cantos e pelo modo de vida, mantém rígidas regras de conduta. “Panos finos e coloridos separam as camas de casais, as saias das mulheres são compridas, não sendo permitida a exposição das pernas, jovens se casam cedo”, como explica Pereira (2000, p. 64). As mulheres são dançarinas dos grupos e cantam, mas não tocam instrumentos, profissão caracterizada como masculina no universo cigano e, ainda, são responsáveis por parte do sustento econômico da família, através dos

ofícios da cartomante ou quiromante. Entre os sedentários, Pereira (2000, p. 60) diz que são caracterizados pela quantidade de oficiais de justiça, escrivães e advogados, entre eles, porém, “nos tempos atuais, há ciganos que fazem cursos universitários e, entre os sedentários, muitos já aceitam a escola”, de modo que, na pós-modernidade, encontramos ciganos antropólogos, administradores, juízes.

O culto aos mortos é uma área sagrada para os ciganos e revelou que este é um povo com forte sentido de religiosidade, que crê no além e, pode-se dizer, que foi herdado da filosofia hindu. A *pomana* é um ritual bastante preservado, em que acontece uma ceia com as comidas e bebidas preferidas do antepassado. Ramona Torres narra a morte na etnia *calon*: “A morte nos une e a velhice não nos separa. Meu irmão cuida dos meus pais, na verdade deveria ser eu, por ser a caçula, mas eu furei a fila”. Não só na etnia cigana, mas em sociedades patriarcais, a não procriação sempre foi ligada às questões religiosas, e uma responsabilidade quase unicamente feminina. Entretanto, o que colhemos nas narrativas foram práticas de continuidades e descontinuidades, o lugar da identidade no processo de reconhecimento cultural, e o direito das mulheres ciganas de questionar a subjetividade masculina. Como a experiência de Ramona: “Casei duas vezes e essa é mais uma polêmica, porque cigano não separa. Mas separei do meu primeiro marido, porque ele me sufocava, bebia, me traía e andava armado”. Nas novas relações de gênero, inclusive em não binários da pós-modernidade, como divórcio, casamentos múltiplos, casamento com não ciganos e o não casamento, é imprescindível uma leitura que se interessou na observação da construção, implícita e explícita dos gêneros.

O mito da mulher cigana na arte e na vida

Mitos e mais mitos justificaram as relações de poder que os grupos ciganos enfrentaram. Pereira (2009) diz que a ciganologia passa a existir na Europa a partir do século XIX, quando foram publicados estudos, no Reino Unido, no “*Jornal of the Gypsy Lore*”, em 1888. Contudo, antes, George Borrow (1803-1881), um dos poucos ciganólogos – estudiosos das

etnias cigana, escreveu bestsellers – como “*The Bible in Spain*” (1843) e “*Lavrenço*” (1851), e reiterou mitos preconceitos sobre os ciganos hoje em dia, acusando-os de prática de furtos, canibalismo, rapto de crianças, heresia e feitiçaria. Da mesma forma, outras obras de arte e literatura reforçam esse estereótipo, como Miguel de Cervantes (1613), em “A Ciganinha”, em que os ciganos e as ciganas são estereotipados como ladrões. As representações do senso comum – o cigano como indivíduo amoral, infiel, violento e exótico – são logo adaptadas ao discurso literário, e depois ao científico, formando o substrato de imagens e representações, como indivíduos antissociais, desonestos, ardilosos e parasitas sociais. A ideia, que orientava este pré-julgamento, era a de que apenas seria confiável o indivíduo com residência fixa, pois o nômade não tinha morador que o conhecesse e o abonasse. O ponto a ser destacado, no entanto, é a fusão do discurso científico com o mitológico, que, sob a pretensa objetividade científica, os mais absurdos e preconceituosos relatos e histórias populares foram confirmados e legitimados. Ao fundirem o conhecimento comum ao científico, deram a justificativa necessária aos governantes e à sociedade para que pusessem em prática seus preconceitos, conflitos étnicos e morais, suas políticas racistas e comportamentos discriminatórios em relação aos ciganos.

O escritor francês Prosper Mérimée, no romance “Carmem”, cuja protagonista é uma cigana, desenha-a com as características místicas, típicas dos ciganos: o olhar, o cerimonial específico, a arte da sedução e feitiçaria. O escritor brasileiro Machado de Assis assim descreveu a complexa e ambígua personagem Capitu, em “Dom Casmurro”: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu. Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis apud Pereira, 2009, p. 141). O gênero é permeado de símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias) de como símbolo da mulher, por exemplo, na tradição judaico-cristã do Ocidente, mas também mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção. Meihy (2015, p.

30) fala que “o culto de Maria e a prática da misoginia estão intrinsecamente ligados”, e cita as obras de Boxer e Hespanha, que abordam as questões afeitas à sublimação dos desejos sexuais das mulheres, evidenciando o modelo da dignidade feminina prezada: a da castidade. Vista como ser imperfeito e derivado da costela de Adão, a mulher deveria ser subjugada e passível de mandos misóginos. Nesse sentido, aliás, São Tomás de Aquino legislava apregoando o equilíbrio social apoiado no poder masculino (Meihsy, 2015, p. 28-29). O antagonismo entre o suposto católico de Maria é a cigana Carmem de Mérimée, ou da Pombagira Cigana, revelam a sombra que envolve a mulher cigana, uma vez que os ciganos são associados a exus, entidades do povo de rua da Umbanda. Farelli (2001), em “Pombagira Cigana”, fala que os mundos dos espíritos, dos deuses e dos homens fundem-se nos terreiros, nas reuniões de crentes, nas sociedades secretas de mantos verdes, amarelos, vermelhos que brotam por toda cidade. Ao lado do progresso, dos viadutos rasgando a cidade, brinca também o irreal, pelas encostas dos morros, nos salões elegantes, nas praias, nos templos de magia cigana.

O núcleo essencial da organização cigana é o clã, a família, sendo ela regida por valores orientais do patriarcalismo, de forma que podemos dizer que a propriedade ou o direito e a lei pertenciam ao homem. A aceitação é construída através dos mecanismos de socialização, da força da ideologia e das crenças religiosas e as relações de poder se mantêm, porque os vários atores – tanto os dominadores como os dominados – aceitam as versões da realidade social, que negam a existência de desigualdades. Ramona narrou obediência ao líder homem cigano do clã, chamado de *barô*, e como negociou sua separação com o seu pai, que foi voto vencido em relação ao *barô*, figura máxima dentro da hierarquia cigana. A entrevistada relatou a separação do seu primeiro marido, que não era cigano, “Primeiro vem o *barô*, depois vem meu pai, em caso da falta dele, meu irmão mais velho, depois meu irmão mais novo, depois minha mãe e depois eu. Somos submissas a eles”. De acordo com Pereira

(2009), para os ciganos, a tradição é lei, de forma que se torna compreensível o pai que proíbe, do mestre que diz a lei e a interdição e a censura, como unidades de dispositivos do poder patriarcal sob o sexo feminino. Sendo a chave do patriarcado a reprodução, que, segundo a norma, insiste na importância exclusiva das mulheres como funções reprodutivas e maternas. A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. “A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito” (Scott, 1990, p. 21). Isso nos fez refletir como o estudo sobre gênero é útil para compreender as transgressões às normas de comportamento impostas pela sociedade, que enfatizam a bipolaridade homem/mulher – opostos, assimétricos, forte/fraco, domínio e subjugação.

Quanto às relações de gênero, estamos falando de poder, na medida em que a mulher se mantém subjugada ao domínio patriarcal (homem) ou rompe parcialmente ou totalmente com este sistema. Ramona abriu mão da reprodução e do capital marital, mas permitiu a intervenção da autoridade masculina, mesmo que de forma negociada, na criação da jovem sobrinha. “Nunca quis ter filhos, sempre criei os filhos dos outros. E isso é outro fator complicado para os ciganos. Há um ditado que a mulher que viveu e não teve filhos, não viveu a vida”. A questão hierárquica é forte com respeito à manutenção do princípio do patriarcado: “Eu e meus irmãos mantemos os estudos da minha sobrinha, que mora comigo, para estudar. Eles autorizaram, só eles autorizando que ela pode sair de casa. E ela não casou”, relatou Ramona, que tem uma família que segue à risca a tradição. Por conta do não casamento dela com um cigano, da não reprodução e por ser mulher, ela exibiu sua transcendência e confusão de responsabilidades na tradição, quando diz: “Meu irmão cuida dos meus pais, na verdade deveria ser eu, por ser a caçula, mas eu furei a fila”. Por ela ser uma líder espiritual, escritora, ter comprado sua própria casa e conquistado sua independência, percebe-se o desaponto aos valores vitorianos e, também, ciganos, da mulher no

lar, cujas práticas são orientadas politicamente para manter o “papel tradicional” das mulheres: a procriação. Em “Dominação Masculina”, Pierre Bourdieu (2002) parte do pressuposto de que a ordem do cosmos é masculina, inscrita nos corpos de ambos os sexos, não havendo possibilidade de escapar dela, porque se evidencia na natureza biológica, mostrando-se como natural, quando, na realidade, é uma construção social. Os planetas, o universo e Deus são seres masculinos, de forma que é quase uma luta contra o universo inteiro que conspira a favor do macho. O que surpreende é o fato de que certo fatalismo é notado na fala, quando desconsidera a participação das mulheres, como agentes, no sentido de mostrar que as interrupções são próprias do processo de dominação, sendo que, para ele, a hegemonia é homogênea.

Quando Ramona abre mão da reprodução, de certa forma, abre mão de reproduzir em sua casa a cultura do patriarcado cigano, configurando-se como a “chefe”, tanto da casa espiritual como de seu lar. Dessa maneira, assumiu também a educação da jovem sobrinha, que será a primeira mulher do seu clã a cursar faculdade. Costa (2012) cita Magdalena León, que diz que o empoderamento das mulheres libera e liberta dos homens no sentido material e psicológico; e Nelly Stromquist, que define parâmetros como sendo: a construção de uma autoimagem e confiança positiva, o desenvolvimento da habilidade para pensar criticamente, a construção da coesão de grupo, a promoção da tomada de decisões e a ação. Durante a entrevista com Ramona Torres, fomos servidas por Jorge, seu segundo marido, que foi aluno da Ramona nas aulas de cultura cigana. “Casei com a professora cigana”, relatou. O seu olhar e reverência parecia que ele estava diante de uma daquelas deusas, que adornavam aquela casa 13, do bairro de Pilares, a casa da cigana.

É nestas interrupções que devemos estar atentos para não homogeneizar e invisibilizar os conflitos. Como disse Ramona, “Percebi que mesmo meu primeiro marido não sendo cigano, para o meu povo ele era autoridade só por ser homem. Foi chocante. Uma mulher não ter filhos e ser separada, então nem se fala”. Sobre o período de isolamento do

grupo e da família, ela diz: “Eu passei muita dificuldade, solidão e a gente não é bem-vista, nem pelos vizinhos e agora nem pela família. Era vista como a maluca, a separada, a discriminada”. As questões de gênero, como uma forma primeira de significar as relações de poder e com posições normativas expressas em doutrinas, ditaram e ainda ditam regras de gênero. A mulher assume traços construídos socialmente, como sendo do gênero masculino, numa ordem pela sobrevivência, em uma terra onde o ser varão é a lei e refere-se a dominar corpos femininos. As mulheres, ao inverterem a ordem social, tentam posicionar-se nessa sociedade construída e (re)moldar o gênero.

Frequentemente, a ênfase colocada sobre o gênero não é explícita, mas constitui uma dimensão decisiva da organização, igualdade e desigualdade, fazendo parte da construção e consolidação do poder, bem como, quando associamos escravos e operários com o gênero feminino (subordinados, fracos e sexualmente explorados). Para Foucault (2015), não existe um lugar da “grande recusa”, e sim de resistências, no plural. Resistências necessárias, improváveis, arrastadas, solitárias, violentas, “que lá onde há poder há resistência, e, no entanto (ou melhor por isso mesmo), esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”, expõe Foucault (2015, p.104). Ramona, ao mesmo tempo, empoderou também a sobrinha e suas filhas espirituais, quando diz: “as sessões espirituais que fazemos aqui é de longe somente de cunho espiritual, é um trabalho social, de terapia de grupo e solidariedade. As irmãs fazem companhia uma as outras”.

A narrativa de Ramona nos revelou aspectos que nos fazem refletir que a cultura do patriarcado foi e está sendo negociada a todo o momento. Novamente, as negociações, como aparato que permitem a construção de novas identidades ciganas, apoiadas na necessidade de um diálogo com o mundo externo e moderno do “ser” mulher cigana. Partindo do pressuposto de que a mulher nas etnias ciganas buscou, nos casamentos com não ciganos e nos divórcios, negociações que minimizem a cultura do patriarcado e da hierarquia, é que se configuram como mecanismos

de estratégias de sobrevivência e rompimentos. Nesses casos, as relações de gênero são alteradas, como a situação da Ramona, através do seu trabalho como cartomante, da liderança espiritual, como escritora e autora da sua própria história. Scott (1990, p. 3) diz que temos que “descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades”, assim encontrando o seu sentido e funcionamento para manter a ordem social dos gêneros ou para alterá-la.

Aspectos de negociação cultural

O conceito de negociação cultural, difundido por Bhabha (2014), tentou compreender os mecanismos utilizados por uma cultura para se perceberem de forma holística, em contraposição aos “outros” culturais e, de outro lado, a ambivalência sempre presente nesse processo. De acordo com o autor, podemos falar de uma cultura imaginada, de certa forma orgânica, marcada por uma temporalidade continuísta, que tira seus sentidos da história, e pelas lutas, para não serem absorvidas pela totalização homogeneizante, cuja força no imaginário social nos ajuda a entender a noção reificada, fixa os sentidos da cultura nas tradições de um passado que implica na submissão da diferença. O outro cultural, que surge na temporalidade performática, não é o negativo da cultura legitimada, mais um a ser somado às culturas já vistas na constituição de uma sociedade plural. Ele trabalha o entrelugar, onde as vozes marginais “não mais necessitem dirigir suas estratégias de oposição para um horizonte de ‘hegemonia’, que é concebido como horizontal e homogêneo” (Bhabha, 2014, p. 213). A identidade tornou-se uma palavra-chave largamente estudada e de relevância sociopolítica dos tempos atuais. Nessa perspectiva, a identidade é compreendida como culturalmente formada, um posicionamento e não uma essência, ligada à discussão das identidades culturais, portanto, provem de alguma parte e possui histórias, sofrendo modificações constantes.

A ambivalência divergente entre os grupos, *calons* e *roms*, sobre o tema de viver em acampamento ou em moradias fixas, foi narrada por Ramona

Torres, que viveu no acampamento de Realengo, no Rio de Janeiro, até seus 14 anos de idade, relata o paradoxo da liberdade cigana, pois, “para os ciganos de acampamento, sair do acampamento é desaculturar”. O sedentarismo configura uma espécie de morte simbólica para o grupo *calon*, conforme continuou a comentar a entrevistada: “Eu percebia que muitos ciganos têm o medo de perder a cultura, e esse medo é paradoxal. É como morrer. Se você fica lá no acampamento, você só existe ali e morre para o mundo”. Já Mio Vacite comentou que: “Eu trabalhei no escritório do meu irmão, que abandonou a cultura, fiquei doente de ficar lá. Eu como músico autônomo, estou aqui, estou lá, nunca fiquei mais de um ano num lugar só, eu tenho que mudar de endereço”.

Bhabha (2014) fundamentou a identidade sob a perspectiva do estereótipo e da mímica, como estratégia de conhecimento e identificação do que é “conhecido”, do que é socialmente “aceito” e está “no lugar”, isto é, uma falsa representação de si (ou um simulacro) que incide na ambivalência de identificações, nas formas da diferença sexual e racial, em que, no entanto, há reconhecimento espontâneo e visível. Isso é uma busca por um reconhecimento marcado pela percepção identitária muito mais performática do que essencialista, justamente pela dominação psicológica e cultural do colonialismo. Para ele, não seria o abandono, mas a ressignificação dos discursos identitários anteriores, com as características da transitoriedade e do interstício do presente. Assim, forma-se uma identidade social cultural em constante movimento, remetendo a uma imagem, a uma espécie de máscara, signo da diferença intersticial, através da qual a identidade do sentido é construída no presente histórico.

Conclusão

De acordo com Moraes Filho (1981), o cigano foi, dentro da história do Brasil, a solda que uniu as três peças de fundição da mestiçagem atual: negros, índios e imigrantes europeus. Até hoje, os povos ciganos e sua contribuição, seja na arte, cultura e no desenvolvimento do país, sequer

são mencionados, seja em campanhas públicas, na mídia ou em ambientes acadêmicos ou não, quem dirá visibilizado. Não incluímos as etnias ciganas em nossas narrativas e nem na história, seja dentre os povos que formaram e formam, trabalharam e desenvolveram o Brasil. Esse apagamento étnico proposital (na contemporaneidade, inclusive) dificulta o acesso às políticas públicas e a formação de consciência de que o povo cigano contribuiu e contribui em terras brasileiras. Um próprio estudo desenvolvido pelo SEPPIR, intitulado “Missão Técnica à Espanha”, justifica a ausência de políticas públicas no Brasil para a etnia cigana em detrimento à Espanha; e que isso, deve-se ao fato de que, no Brasil, os ciganos representam 0,3% da população, enquanto na Espanha são 3% e configuram a maior minoria social. O estudo justificou ainda que as políticas públicas, no Brasil, com recorte étnico-racial, são voltadas, principalmente, para a população negra, os povos indígenas e as comunidades quilombolas, que configuram 51% da população. Os sujeitos das diversas etnias ciganas foram e ainda são um dos grupos menos estudados entre as minorias, o que os invisibiliza na sociedade. Os estudos de Frans Moonen (2008) sobre a população cigana no Brasil também revelou que quase nada sabemos sobre estas etnias na atualidade. Ao comparar os ciganos aos judeus, Fonseca (1996) afirmou que, enquanto os segundos fizeram uma intensa indústria da memória, os primeiros fortaleceram sua arte de esquecer. Os ciganos são, segundo a autora, um povo invisível, apesar das mulheres usarem roupas coloridas e quererem ler a sorte na palma da mão.

Babha (2014) e Canclini (2015) divergem no que diz respeito ao lugar dos processos de tradução cultural de minorias, quando o primeiro diz que ele está localizado no entrelugar e o segundo numa fusão híbrida, porém, são convergentes no aspecto da necessidade da negociação das identidades. Notou-se também que o surgimento de tradições inventadas deriva de necessidades específicas de um determinado grupo sociocultural, que é o modo como eles encontram para garantir sua legitimidade e estabelecer relações com seus elementos ancestrais,

inclusive em seus processos artístico-culturais. É importante ressaltar que a percepção e a legitimação do passado são plásticas e sua autenticidade sempre será estabelecida no presente, de modo que pode sempre ser alterado.

Embora a ideia do tradicional remeta ao passado histórico distante, as tradições podem se estabelecer como tal e dentro de um curto período, levando-se em consideração que a cultura muda incessantemente e que os elementos considerados novos também podem adquirir status de tradicional. A tradição, como um produto da mente humana, é inventada, quando o referencial é o passado, ou é autêntica, ao considerar a sua legitimação no presente. Quando uma manifestação recente passou a ser tradicional, a partir da repetição ou da requalificação dela, torna-se relevante compreender a importância do diferente, da diversidade e da (des)vitimização, tanto na cultura cigana como em outras minorias resistentes. Por fim, concluímos que mesmo as mensagens produzidas pelas comunidades mais fechadas renovam suas composições e suas hierarquias, entrecruzam-se o tempo todo, e ainda por cima, cada componente pode fazer a sua própria coleção.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevistas a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BLOCH, Jules. **Les Tsiganes**. Editora Presses, 1948.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Edusp, 2015.

CERVANTES, Miguel de. **A Ciganinha**. Tradução Henrique Santo. Círculo do Livro, 1987.

COSTA, Ana Alice. **Gênero, poder e empoderamento das mulheres**. In Revista Pró- Gavião, 2000.

DEBRET. Jean Baptiste. **O Brasil de Debret**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. Pranchas: 45 - Mercado da Rua do Valongo; 46- Interior de uma residência de ciganos.

DEBRET. Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1972. 3v.

DONOVAN, Bill M. Gypsies in Early Modern Portugal and Brazil. **Journal of Social History**. Fall, 1992.

FARELLI, Maria Helena. **Pomba Gira Cigana**: magias de amor, sorte, sonhos, reza forte, comidas e oferendas. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

FOCAULT, Michel. **A História da Sexualidade** – a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra. 2015.

FONSECA, Isabel. **Enterrem- me em pé**: a longa viagem dos ciganos. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

FRASER, Angus. **História do Povo Cigano**. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

LAURO, Guacira. Uma leitura da história da Educação sob a perspectiva de gênero. In: **Proj História**. São Paulo, 1994.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabiola. **História Oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de História Oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo. Contexto, 2011.

MORAES FILHO, Mello. **Os ciganos no Brasil e Cancioneiro dos ciganos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

MOONEN, Frans. **Os Estudos Ciganos no Brasil**. Núcleo de Estudos Ciganos. Recife, 2008.

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os Ciganos ainda estão na estrada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas**: os degredados do Brasil colônia. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil. Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

SATHLER, Déborah. **História oral de vida**: identidade e gênero no segmento cigano. Disponível em Sucupira, UNIGRANRIO. 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, Faced, UFRGS, 1990.

Recebido em: 09 de outubro de 2024

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

O mundo artístico do Club Beethoven no Rio de Janeiro no final do séc. XIX

The art world of Club Beethoven in Rio de Janeiro at the end of 19th century

Joyce Veiga Velasco¹
(UFRJ)

Resumo: No final do século XIX surgiu no Rio de Janeiro uma ascensão de associações musicais, dentre elas, o Club Beethoven. Nesta instituição, a música de câmara fazia parte dos concertos promovidos e o quarteto de cordas tornou-se presença constante. Com base na metodologia de Howard Becker, que sugere preencher lacunas históricas, esta pesquisa examina aspectos institucionais do Club Beethoven, a atuação dos músicos do quarteto de cordas, repertório tocado e remuneração, visando melhor compreensão da prática da música de câmara carioca nesse período.

Palavras-chave: Club Beethoven. mundo artístico. música de câmara. quarteto de cordas.

Abstract: *At the end of the 19th century, there was a rise in musical associations in Rio de Janeiro, including the Club Beethoven. Within this institution, chamber music was one kind of the concerts offered, and string quartets became a constant feature. This study examines the institutional aspects of the Club Beethoven, the role of the string quartet musicians, the repertoire performed, and the musicians' remuneration, by using Howard Becker's methodology, which advocates for addressing historical gaps, aiming for a more comprehensive understanding of chamber music practice in Rio de Janeiro during this period.*

Keywords: *Club Beethoven. art world. chamber music. string quartet.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46602



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Possui graduação em Música - Violino pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Tem experiência em orquestras profissionais como Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Petrobras Sinfônica e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. Atualmente é aluna de mestrado na linha de Musicologia na UFRJ. Participou duas vezes no festival Deutsch-Skandinavische Jugend-Philharmonie em Berlim - Alemanha. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5466200023306869>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7884-8917>.

Introdução

A prática musical do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX tem sido objeto de pesquisas musicológicas por ser um período rico em atividades artísticas, como os clubes musicais, óperas, operetas e inúmeras outras manifestações culturais. Literaturas ligadas ao tema já foram produzidas nas últimas décadas por pesquisadores brasileiros, mas discussões seguem em aberto, de forma que muito existe ainda a se pesquisar.

Este trabalho examina um período particularmente relevante no cenário musical carioca do século XIX, delimitado entre 1882 e 1889, com ênfase na atuação do Club Beethoven. O foco da pesquisa recai sobre a prática do quarteto de cordas (dois violinos, viola e violoncelo). O recorte temporal, que abrange de 1882 a 1889, corresponde tanto à fundação do Club Beethoven quanto ao término de suas atividades, coincidindo com a transição para a República. A investigação busca responder a questões centrais: qual foi a relevância dessa formação musical no contexto histórico em questão? Qual era o repertório executado e quem eram os músicos envolvidos? Além disso, a pesquisa aborda uma questão emergente identificada ao longo do estudo, relacionada à remuneração dos músicos que atuavam no Club Beethoven, com o objetivo de compreender as condições financeiras oferecidas aos artistas no contexto do Rio de Janeiro oitocentista.

Neste sentido, a pesquisa justifica-se, assim, pela necessidade de preencher uma importante lacuna da literatura e pela oportunidade de aprofundar a abordagem histórico-musicológica, dando a devida atenção a esse período e a essa formação específica. De uma forma geral, este artigo busca atingir seu objetivo a partir da pesquisa e análise de fontes primárias e livros que abordam o tema direta ou indiretamente. A proposta de análise visa documentar o repertório e os intérpretes do quarteto de cordas dessas instituições e, posteriormente, utilizar uma metodologia para abordar questões que surgiram durante o curso da investigação, tais como aspectos sociais e dados financeiros do Club

Beethoven. Em relação aos aspectos sociais, são feitas perguntas sobre prestígio e sobre como essas redes de sociabilidade emergiram; no que tange aos dados financeiros, será visto a remuneração recebida pelos músicos do quarteto de cordas.

A investigação abrangeu a análise de programas de concertos e de periódicos contemporâneos ao período estudado. A imprensa carioca, participante ativa da vida cultural do Rio de Janeiro, registrava cotidianamente eventos e acontecimentos históricos da cidade, o que possibilitou a identificação de numerosos registros sobre práticas musicais em seus veículos de comunicação. A importância de fontes periódicas na pesquisa histórica é há muito já amplamente reconhecida. Na pesquisa musical, em especial da música brasileira, a pesquisa em jornais e revistas de época têm trazido consistentes informações gerais e específicas. Mesmo considerando limitações do conteúdo informado, muito da compreensão de épocas passadas não seria possível sem as fontes periódicas. Além desses documentos, foram pesquisados livros e artigos que discutem o tema direta ou indiretamente; como os exemplos citados com foco na música de câmara do século XIX: Maria Alice Volpe, em “Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística” (Volpe, 1994), Janaina Giroto, em “Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império” (Giroto, 2007), Cristina Magaldi, em “Cosmopolitanism and Music in the Nineteenth Century e Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro” (Magaldi, 1995), que abordou não só os clubes, mas todo o contexto do cenário musical dessa época. O violinista Adonhiran Reis, em “A prática de Quarteto de Cordas: Aspectos Técnico-Interpretativos e Históricos” (Reis, 2017), Fernando Pereira Binder, em “Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo” (Binder, 2013), Vanda Bellard Freire, em “Rio de Janeiro séc. XIX, cidade da ópera” (Freire, 2013), Avelino Romero, em “Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista” (Pereira, 2013), João Vidal, em “Formação Germânica de Alberto

Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade" (Vidal, 2014), Mônica Leme, em "Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para 'iaíás' e 'ioiôs'" (Leme, 1995) e Antonio Augusto, em "A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil" (Augusto, 2010).

Para ajudar a compreender o cenário musical oitocentista da cidade do Rio de Janeiro, este trabalho utilizou a abordagem fundamentada nas investigações realizadas por Howard S. Becker, sociólogo da Northwestern University que desenvolveu estudos explorando o mundo artístico. A metodologia desenvolvida por ele, em "Mundos artísticos e Tipos Sociais" (Becker, 1977) se apoia em uma definição de "mundo" como sendo pessoas e organizações que são fundamentais para a produção de acontecimentos que são associados a esse mesmo mundo. No âmbito de um "mundo artístico", por exemplo, esse termo se refere ao grupo de pessoas e instituições envolvidas nos eventos e objetos reconhecidos como arte. O autor ressalta ainda que esses "mundos" não são estáticos, mas dinâmicos e influenciados pelas interações contínuas entre os membros do mundo artístico. Isso implica reconhecer não apenas os agentes diretamente envolvidos na criação artística, mas todas as demais pessoas cuja contribuição é fundamental para viabilizar esse processo. Segundo Becker, é essencial "construir, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta" (Becker, 1977, p. 2). Esse enfoque metodológico utiliza a metáfora do "quadro" para ilustrar essa complexidade, onde diferentes elementos são posicionados e interligados de maneira a compor a totalidade do cenário artístico. Assim como um pintor utiliza várias cores para organizar e desenvolver sua obra em camadas, Becker argumenta que compreender essa rede de relações é fundamental para a compreensão do mundo artístico. Nesse sentido, Becker descreve o mundo artístico como um "quadro" multifacetado, onde cada elemento, seja o músico, um apoiador ou uma instituição, desempenha um papel na produção artística. Para que os

músicos do quarteto pudessem realizar os concertos, havia uma série de necessidades prévias imprescindíveis. Becker sugere uma lista de pessoas que se fazem necessárias para que as atividades artísticas aconteçam em uma cidade. Sendo elas:

Pessoas que concebem o trabalho - compositores ou dramaturgos, por exemplo -, as que o executam - como músicos e atores -, as que fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução - fabricantes de instrumentos musicais, por exemplo -, até as que vão compor o público do trabalho realizado - frequentadores de teatro, críticos, etc. (Becker, 1977, p. 10).

Serão analisados quatro aspectos fundamentais para contribuir com o “quadro” proposto por Becker. Esses quatro aspectos incluem: a instituição Club Beethoven, os músicos do quarteto de cordas, o repertório executado e dados financeiros.

Club Beethoven

O Club Beethoven, estabelecido em 4 de fevereiro de 1882, na Rua do Catete, nº 102, consolidou-se como uma das mais relevantes e duradouras instituições culturais do Rio de Janeiro. Como diria anos depois Machado de Assis, que atuara como bibliotecário do clube, “[...] tudo acaba, e o Club Beethoven, como outras instituições idênticas, acabou. A decadência e a dissolução puseram termo aos longos dias de delícias” (Gazeta de Notícias, 1896). Como uma instituição estruturada, esse clube possuía estatutos formais, uma diretoria eleita, uma academia de música e realizava concertos regulares. Além disso, o clube mantinha um quarteto de cordas fixo em seu quadro de funcionários, grupo camerístico que passou por mais de uma formação ao longo de sua existência. Endossando uma comparação feita pelo jornal Folha de São Paulo, em 2016, se o Club Beethoven estivesse ativo atualmente, possivelmente seria identificado como um Centro Cultural. Essa identificação se dá pelo ambiente de lazer e

sociabilidade que o Club Beethoven proporcionava, com salão de jogos, concertos regulares e restaurante.

Enquanto os eventos sacros e caseiros diminuía, crescia o movimento para os eventos realizados em salões e clubes financiados, entre outros, por investidores do Brasil e do estrangeiro (Diário de Notícias, 1886, p. 1). Conforme observado por Cristina Magaldi (1995), tais espaços cultivavam uma agenda rica em atividades que serviam para lazer e ainda para sedimentar relações sociais entre seu público. Isso é particularmente evidente no Club Beethoven, um dos mais notórios da época (Magaldi, 1995). Ao longo de seus sete anos de existência, o Club Beethoven realizou um total de 134 concertos. Já em seu terceiro concerto, o número de membros da associação atingiu um patamar significativo, com 100 sócios, conforme registrado pelo jornal Gazeta de Notícias. Estes números “foram logo duplicados, contando-se entre os mesmos não só a aristocracia do Rio, mas também uma plêiade de intelectuais entre os quais Machado de Assis (...), o Visconde de Taunay, Arthur Azevedo, Ruy Barbosa, André Rebouças e tantos outros” (Fundação Biblioteca Nacional, 1970, p. 5). Já em 1884, dois anos após a abertura do clube, o jornal Gazeta de Notícias publicou um relatório anual, confirmando que o número de sócios era de 485.

Recebemos o segundo relatório do Club Beethoven, que mostra claramente a grande prosperidade desta notável instituição, que tanto se tem dedicado a cultura e aperfeiçoamento da música. O número de sócios é de 485, sendo treze honorários, os Srs.: Nicoláu Bassi, Angelo Ferrari, Karl Reinecke, Arthur Napoleão, Robert Benjamin, Krutisch Tootal, Amoroso Lima Junior, barão de Vasconcelos Rodolpho, Lassance, Dr. Arthur Alvim, L. Lacombe e Paul Faulhaber, e os outros contribuintes, temporários, visitantes ou prestantes. (Gazeta de Notícias, 1884, p. 1).

Sob a direção de Robert Jope Kirsman Benjamin, na estreia do Club Beethoven se ouviu obras de Wagner, Rubinstein, Raff, Tartini, Weber e o Quarteto de Beethoven nº 4 op. 18. A direção de Kirsman Benjamin era

aclamada por alguns críticos nos jornais, enquanto outros assumiram uma posição mais comedida referente à diretoria do clube, com matérias tecendo críticas à política de restrição de público feminino. Um exemplo é a matéria do jornal O Paiz, do dia 21 de setembro de 1885, dizendo que a Sociedade de Concertos Clássicos presta mais serviços do que o Club Beethoven "... que exclui das suas festas ordinárias o belo sexo sob um pretexto muito discutível. O procedimento do clube parece autorizar a crença de estar ali estabelecida opinião de não ser a mulher suscetível de educar-se neste ramo de música." (O Paiz, 1885, p. 2). As matérias abordadas usavam o termo "belo sexo" para se referenciar ao público feminino, que de início não era admitido nos concertos deste clube. A mudança foi feita em 15 de julho de 1887, quando o jornal Diário de Notícias comunica a decisão do clube de permitir a presença feminina na plateia.

A Corte Real, já estabelecida no Brasil, envolveu-se nos concertos promovidos no Club Beethoven, um espaço que não apenas consolidou sua relevância na cena musical da época, mas também atraía considerável atenção e prestígio junto à monarquia. O Rio de Janeiro já vivenciava um destaque por ser a capital do Império e, nessa perspectiva, músicos renomados incluíam o Club Beethoven em suas turnês, como por exemplo o harpista italiano Felix Lezano e o violinista alemão Karl Feininger, que se apresentaram em 26 de agosto de 1887 (Diário de Notícias, 1887, p. 1). No final do século XIX, a música camerística passou a ocupar um espaço significativo nos clubes musicais, refletindo seu crescimento no panorama cultural da época. A quantidade de clubes aumentou nesse período e o público teve oportunidade de entrar em contato com um repertório diferente do que estava sendo promovido até então, como as óperas e operetas. Com menos foco no virtuosismo e mais intimista, a música de câmara ganhou relevância no Rio de Janeiro, onde se encontravam músicos brasileiros e estrangeiros.

É interessante reconhecer que a partir de um determinado momento as pessoas estavam saindo, procurando recreação não mais dentro do

ambiente doméstico, perceber que a ampliação de um segmento médio urbano trouxe esse homem para rua em busca de divertimento regulado por normas rígidas de conduta (Giroto, 2007, p. 9).

O contexto histórico desses clubes é igualmente pertinente. A década final do Império, que viu o fechamento das organizações aqui enfocadas, caracterizou-se por ser um período de efervescência cultural e política. Datam dessa época alguns dos mais importantes eventos da segunda metade do século XIX: em 1888, é assinada a Lei Áurea, abolindo a escravidão no Brasil, e, no ano seguinte, foi proclamada a República. O avanço cultural observado não deixava de ser acompanhado, em especial no Rio de Janeiro, por graves problemas sanitários, com surtos de doenças e falta de saneamento básico, e, ainda, por fortes contrastes sociais. Nos periódicos analisados, observa-se a efervescência da vida musical da cidade, com registros de atividades em teatros e sociedades musicais privadas, anúncios de concertos, óperas, impressão de partituras e importação de instrumentos musicais. Em contrapartida, na mesma página, são encontrados anúncios de venda de escravos, evidenciando uma contradição significativa: enquanto certos segmentos da sociedade avançavam em direção à modernização, outros permaneciam ancorados em práticas já questionadas na época.

Conforme observado por Giroto, é difícil determinar com precisão qual foi o elemento que diferenciou o Club Beethoven de outros clubes contemporâneos. No entanto, é certo que este clube desfrutava de um prestígio singular na capital do Império. Uma possível explicação para esse destaque reside no fato de que o Club Beethoven emerge gerando e sustentando um estilo de vida distintamente seu, ou seja, este clube cultivava uma cultura própria. Esse fenômeno encontra eco nas reflexões de Freire (2013) sobre a ópera no Rio de Janeiro do século XIX, em que a autora analisa a representação da ópera e a representação através da ópera, isto é, o fato de que a ópera dotava de uma representação social, destacando a diferença entre elite e classes menos privilegiadas. E isto

permeava todo o ritual, envolvendo a chegada e saída das pessoas das récitas, assim como as próprias óperas encenadas. Nesse sentido, os associados do Club Beethoven não apenas buscavam entretenimento musical, mas se envolviam em uma experiência cultural mais ampla, fortalecendo uma identidade coletiva entre os frequentadores.

O Club Beethoven, com seus concertos regulares, investimento e prestígio, manteve ao longo de sua existência um quarteto de cordas permanente, que teve mais de uma formação ao longo dos anos. Formado por Vincenzo Cernicchiaro, Kirsman Benjamin, Otto Beck e Felix Bernadelli nos violinos, José Martini e Luis Gravenstein nas violas, e João Cerrone no violoncelo. No relatório a seguir consta o que possivelmente foi a primeira formação deste clube:

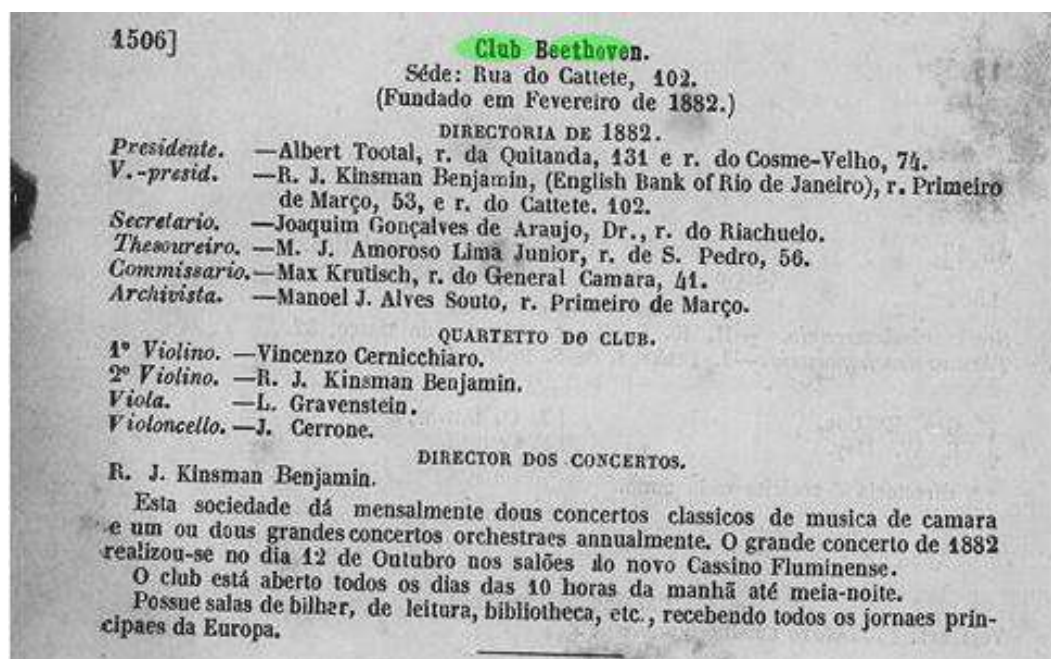


Figura 1. Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, 1883, p. 1203. Captura de tela da página do jornal citado com fundo branco e letras pretas. Relatório anual da instituição musical Club Beethoven.

O prestígio alcançado por este clube não se restringiu apenas à comunidade local, mas foi além das fronteiras cariocas. Um exemplo dessa relevância foi a contratação de músicos vindos da Alemanha, especialmente para compor o quarteto de cordas. Dentre esses músicos, destaca-se o violinista Otto Beck, convidado a atuar nesta instituição

durante o período de ausência do violinista Vincenzo Cernicchiaro, conforme registrado por Magaldi (2004). Beck foi recomendado por Carl Reinecke (1824-1910), do Conservatório de Leipzig. O violinista chegou ao Brasil em agosto de 1883, pouco mais de um ano após a fundação do Club Beethoven, e permaneceu no país até seu falecimento. Como Girotto menciona, “ocupar a vaga no quarteto desse Club era um sinal de reconhecimento da confiabilidade profissional do instrumentista” (Girotto, 2007, p. 46).

Julgando difícil encontrar no país um artista para ocupar o lugar de primeiro violino de quarteto, o Club Beethoven mandou contratar um violinista da Alemanha. (...) pediu-se ao diretor do conservatório de Leipzig que indicasse artista digno deste importante posto. Foi com efeito por ele indigitado o Sr. Otto Beck, que há pouco chegou a esta cidade e ante-ontem tocou no 32º concerto do Club Beethoven” (Jornal do Commercio, 1883, p. 2).

O violinista Vincenzo Cernicchiaro, nascido na Itália e estabelecido no Brasil ainda na infância, foi trazido ao país por um irmão que “ali comerciante, desejava tê-lo consigo” (Jornal do Commercio apud Cernicchiaro, 2022, p. 32). Após ser admitido no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, onde estudou na classe do professor Demétrio Rivero, recebeu um prêmio de distinção e seguiu seus estudos em Milão, na classe do violinista Giovanni Rampazzini. Tornou-se um violinista reconhecido e fundou o clube musical Sociedade de Quarteto (Cernicchiaro, 2022, p. 33).

O violinista Kirsman Benjamin, fundador do Club Beethoven, iniciou seus estudos de violino com o professor Herr Karl Hagemeyer e, posteriormente, estudou na Alemanha, em Bonn e no Conservatório de Colônia. Porém, não trabalhava só com música. Em 1876, ao regressar a capital brasileira para ocupar um lugar no Banco Inglês do Rio de Janeiro, não deixou de estudar violino e continuou seus estudos no Brasil com o violinista Vincenzo Cernicchiaro. Além de violinista, era compositor, escrevendo um hino que foi executado por 200 vozes na festa do centenário do Marquês de Pombal. (Archivo Contemporaneo Ilustrado, 1889, p. 4).

Outros integrantes que passaram pelo quarteto de cordas do Club Beethoven possuíram vínculo com o Conservatório de Música. O violinista Felix Bernadelli, assim como seus outros dois irmãos, foram alunos do Conservatório de Música, e os três foram premiados, sendo Felix Bernadelli premiado pelo seu desempenho na performance da rabeca (Giroto, 2007, p. 44). O livro “História e Arquitetura” (1998) possui uma listagem do corpo docente do Conservatório de Música até 1890, dentre eles, menciona o violista José Martini, que deixou o quarteto em 1883, quase um ano depois da estreia do clube (De Paola; Gonzalez, 1998, p. 28). Sua saída pode ter sido motivada pela exigência do Club Beethoven do instrumentista participar exclusivamente deste clube, o que não era o caso do José Martini, sendo substituído por Luis Gravenstein (Giroto, 2014, p. 47). O violoncelista João Cerrone integrou o quarteto do Club Beethoven e a Sociedade de Quarteto. Além disso, Cerrone participou de um concurso para o cargo de professor de canto no Conservatório de Música, entretanto, sua nomeação não se concretizou (Teixeira, 2019, p. 326).

Data	Nº Concerto	Peça	Formação	Compositor	Intérpretes	Jornal	Página
20 de fevereiro de 1882	2º	Quarteto	Quarteto de cordas	Haydn	Leopoldo Miguez, Robert Benjamin, J. Martini e J. Cerrone	Gazeta de Notícias	2
Sem registro	3º	Quarteto n. 2	Quarteto de cordas	Beethoven	Não citado	Gazeta de Notícias	2
Sem registro	4º	Quarteto n. 6	Quarteto de cordas	Mozart	Não citado	Gazeta de Notícias	2
19 de maio de 1882	Sem registro	Quarteto	Quarteto de cordas	Haydn	Cernicchiaro, Robert Benjamin, Luis Gravenstein e J. Cerrone	Jornal Gazetinha	3
Sem registro	7º	Quarteto	Quarteto de cordas	Haydn	Não citado	Gazeta de Notícias	2
28 de junho de 1882	Sem registro	Quarteto	Quarteto de cordas	Lachner	Vicenzo Cernicchiaro, Robert Benjamin, Luis Gravenstein e J. Cerrone	Jornal Gazetinha	3
10 de setembro de 1882	15º	Quarteto	Quarteto de cordas	Mozart	Não citado	Gazeta de Notícias	1

Figura 2. Quadro de Concertos no Club Beethoven. Oito colunas que relacionam data dos concertos, peças tocadas, formação, compositores e intérpretes. Também se indica o jornal consultado e a página correspondente.

Em um levantamento feito na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, foi constatado que o compositor mais frequentemente executado pelo quarteto de cordas do Club Beethoven foi Joseph Haydn, com um total

de 34 apresentações. Em segundo lugar, encontra-se Ludwig van Beethoven, com 23 execuções, seguido por Wolfgang Amadeus Mozart e Felix Mendelssohn, que tiveram 18 e 15 aparições, respectivamente. O quadro a seguir proporciona uma ilustração mais detalhada sobre o tema em questão.

Em relação a questões financeiras, no contexto do século XIX, as associações musicais encontravam na formação de quarteto de cordas uma opção atrativa para se investir. Comparado aos custos essenciais para se ter um concerto com uma orquestra completa, os quartetos ofereciam uma alternativa economicamente viável. Possivelmente a decisão do Club Beethoven de se ter um quarteto de cordas permanente em seu quadro de funcionários era motivada não apenas pela busca de formações musicais que divergissem das práticas predominantes da época, como as reduções de árias para piano e voz, mas também por essa ter uma despesa menor que uma orquestra. Outro atrativo significativo dessa formação é a capacidade de atrair músicos capazes de realizar performances em alto nível, mantendo uma viabilidade econômica sustentável.

Em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional, foram encontrados dois relatórios anuais do Club Beethoven, datados dos anos de 1882 e 1883. O primeiro relatório inclui uma lista detalhada de sócios e funcionários, informações sobre o balanço financeiro anual, contagem dos concertos e o repertório do concerto anual, que contou com a participação de uma orquestra. É relevante notar que a mensalidade para sócios temporários era estipulada em 6\$000² por trimestre. Este relatório contém ao todo 22 páginas escritas e 7 são dedicadas a falar sobre o quarteto de cordas ou mencionando essa formação. Há também uma menção à possibilidade de se constituir um quarteto substituto, caso os músicos titulares enfrentassem quaisquer imprevistos ou dificuldades que os impedissem de se apresentar. Essa proposta evidencia a disposição do Club

² A moeda utilizada no recorte deste artigo era o réis. Para uma melhor compreensão dos valores apresentados, é importante esclarecer que o símbolo '\$' representa a unidade monetária no padrão mil, enquanto '.' indica o padrão conto ou milhão.

Beethoven em garantir a continuidade dos concertos, demonstrando um planejamento que visava assegurar seu principal grupo camerístico.

O director dos concertos organizou um 2º quartetto, para, no caso de doença repentina de algum membro do quartetto do club, tenha ele imediatamente substituto, não ocasionando d'esse modo o menor contratempo nos concertos do Club (Relatório Anual, 1882, p. 19).

Embora o relatório anual dedique atenção especial aos músicos do quarteto, não há qualquer menção acerca dos salários ou das formas de pagamento deles. O relatório anual de 1882 do Club Beethoven apresenta dados financeiros significativos, particularmente em relação ao custo para a produção do concerto anual, realizado em 12 de outubro daquele ano. Segundo o documento, o custo total do concerto foi de 5:993\$000, sendo que 5:200\$000 foram arrecadados por meio da subscrição dos sócios, enquanto o excedente de 793\$000 foi suplementado pelo fundo da própria instituição.

O programa do concerto, divulgado no jornal Gazeta de Notícias, destaca a participação de duas sopranos, dois pianistas, o quarteto fixo do clube, um maestro convidado chamado Bassi e uma orquestra. Embora o jornal não especifique o número exato de músicos na orquestra, uma suposição de que ela consistisse em, aproximadamente, 30 integrantes, permite uma análise mais aprofundada. Se considerarmos esse número, o total de intérpretes no evento chegaria a 39. Ao dividir o custo total do concerto, que foi de 5:993\$000, pelo número total de músicos, obtemos uma média de 153,66\$000 por músico. Esse valor médio, no entanto, é sujeito a variações. O valor pago ao maestro pode ter sido superior ao dos outros músicos, e o número de integrantes da orquestra poderia ter sido maior ou menor. Embora não tenham sido encontrados registros exatos sobre a remuneração dos músicos, essa análise fornece uma estimativa útil, sugerindo que, em um cenário otimista, cada músico recebeu em média 153,66\$000 por sua participação. O segundo relatório, que relata o segundo ano de

funcionamento do Club Beethoven, começa com uma descrição das compras feitas no ano de 1883:

Vimo-nos obrigados a fazer consideráveis despesas, para transformações imprescindíveis e importantes melhoramentos. Entre estes citaremos a compra de um grande piano de Erard, três bilhares com pertences, mobília, cortinas e mais ornatos, alteração nos aposentos do segundo andar, reconstrução das salas de concerto e de bilhares etc. A importância das despesas podeis verificá-la no balancete e contas anexas a este relatório; foram certamente elevadas, mas, considerando que eram imprescindíveis, estamos certos de que merecerão a vossa aprovação.” (Relatório Anual do Club Beethoven, 1884, p. 8).

As despesas gerais relatadas do ano de 1883 totalizaram 24:911\$530, e, nesse período, foram realizados 21 concertos, incluindo o concerto anual. Ao dividir o montante total das despesas pelo número de concertos, obtemos uma média de 1:186,26\$000 por concerto. Este valor médio, embora informativo, merece uma análise mais detalhada para se ter um panorama de quanto os músicos recebiam. Assumindo que, em cada concerto, houvesse a participação de sete músicos, podemos calcular o montante que caberia a cada intérprete. Dividindo o valor médio por concerto, 1:186,26\$000, pelo número de músicos, obtemos uma média de 169,46\$000 por músico.

Uma metodologia semelhante sobre a questão da remuneração dos músicos foi empregada por Antonio Augusto, em “Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento” (2014), sobre o Teatro Provisório, no ano de 1851. Augusto aplicou um cálculo análogo para determinar a remuneração média dos músicos na referida instituição. A análise conduzida por Augusto revela que a problemática relativa ao pagamento dos músicos tem raízes profundas, com ênfase particular na disparidade existente entre os músicos brasileiros e os estrangeiros. Esse problema é evidenciado em documentos históricos que datam do século XIX, como uma carta endereçada a Paris, em 1853. Importante observar que essa

correspondência antecede em 30 anos a abertura da sociedade analisada neste estudo, o que destaca a antiguidade dos problemas das questões salariais no contexto musical da época. Na referida carta, foram fornecidas instruções detalhadas sobre as contratações de músicos europeus, refletindo a preocupação com a remuneração adequada para os artistas que se deslocariam para o Brasil. A lista de prioridades para a contratação incluía, em primeiro lugar, as "*primas donnas*".³ Às cantoras eram oferecidas uma remuneração mensal substancial, que variava entre 10 e 20 mil francos. Esse montante considerável era destinado a atrair essas artistas renomadas para se estabelecerem no Brasil de forma permanente. A análise das expectativas e dos valores mencionados na carta oferece uma visão sobre as estruturas de hierarquização e diferenciação salarial em vigor na época. Esse contexto histórico ressalta as complexas dinâmicas de valorização e compensação no campo musical, refletindo práticas de contratação e remuneração que perpetuavam desigualdades e privilegiavam artistas internacionais em detrimento dos músicos nacionais.

Antonio Augusto, em sua análise sobre a remuneração dos músicos do Teatro Provisório, estimou que a orquestra era composta por 33 músicos, uma vez que não há registros precisos acerca do número exato de integrantes. Ele sugere que os músicos eram contratados pelo valor de 210\$000 por récita, excluindo o maestro da contagem. "A Comissão [da companhia lírica] relatava ter gastado com a orquestra, em cem apresentações, a quantia de 21:000\$000, ou seja, 210\$000 por récita! Só a *prima-dona* Regina Stolz recebia anualmente a quantia de 28:000\$000" (Augusto, 2014, p. 181).

A oscilação dos preços relacionados ao custo de vida era acentuada, com variações significativas ao longo do período. Em 1882, o aluguel médio para um operário era de aproximadamente 22\$000, enquanto em 1893 esse valor podia atingir 130\$000, conforme relatado por Eulalia Lobo (1971) e por Carlos Alberto Figueiredo (2022). Esses valores indicam um

³ Termo utilizado para se referir às sopranos de alto prestígio.

possível custo de aluguel e quanto representava na renda dos músicos na época; contudo, uma análise mais detalhada sobre o poder de compra dos músicos e suas condições financeiras configura-se, portanto, como uma perspectiva relevante para futuras pesquisas.

Considerações finais

Com a investigação dos quatro aspectos abordados (instituição Club Beethoven, intérpretes, repertório e dados financeiros), obtém-se uma compreensão mais profunda da trajetória do Club Beethoven e dos músicos que nele atuaram no final do século XIX. A partir desse panorama, torna-se evidente que a história do clube reflete tanto as dificuldades quanto as contribuições culturais da época. A instituição, que se consolidou como uma das mais relevantes do Rio de Janeiro, desempenhou um importante papel na música camerística, e os intérpretes, embora muitas vezes não valorizados financeiramente, foram peças-chave na construção do prestígio do Club Beethoven.

O repertório, composto quase que totalmente por obras europeias, evidencia a preferência por tradições musicais estrangeiras e revela que artistas brasileiros precisaram se adequar a esse cenário, o que muitas vezes ocorria em detrimento da valorização de suas próprias criações. Sobre os aspectos financeiros, nota-se que, apesar dessa instituição ter sido uma referência enquanto esteve aberta, a remuneração oferecida aos músicos era baixa quando comparada a músicos estrangeiros. Isso traz questionamentos a respeito de uma lacuna na valorização da mão de obra artística nacional, algo que se estende além do Club Beethoven, refletindo uma tendência estrutural de desvalorização dos músicos brasileiros, que persiste até os dias atuais em muitos contextos. A discrepância entre o valor simbólico do trabalho dos intérpretes e o valor material que lhes era atribuído demonstra que, apesar da relevância cultural do clube, ainda havia desigualdades significativas.

Em suma, ao reunir esses quatro aspectos, percebe-se que, embora o Club Beethoven tenha sido uma instituição fundamental para a difusão

da música de câmara no Brasil do século XIX, há ainda muito a ser pesquisado e devidamente valorizado em relação à música brasileira. Esse estudo não só traz à luz a relevância histórica do Club Beethoven, mas lança luz sobre questões mais amplas da música brasileira, que ainda carece de um reconhecimento completo, tanto no passado quanto no presente.

Referências

AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v. 23, n. 1, pp. 67-91, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29355>. Acesso em: 03 dez. 2024.

AUGUSTO, Antonio J. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto. **Arte e sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 9-26, 1977.

BINDER, Fernando Pereira. Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo. In: **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Natal, s/p, 2013.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **História da música no Brasil**: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925). Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

DE PAOLA, A. Q.; GONSALEZ, H. B. **Escola de Música da UFRJ**: história & arquitetura: em comemoração aos 150 anos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ, Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão, 1998.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **O Orpheon Carlos Gomes (1897-1900)**: uma sociedade musical na belle époque do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: E-galáxia, 2022.

FREIRE, Vanda Bellard. **Rio de Janeiro, século XIX**: cidade da ópera. Rio de Janeiro, Garamond: 2013.

GIROTTTO, Janaína. **Profusão de Luzes**: os concertos nos clubes musicais e

no conservatório de Música do Império. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, FBN/Minc. 2007.

LEME, Monica. Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para “iaiás” e “ioiôs”. **Anais da ANPPOM**. Rio de Janeiro, 2005.

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer et al. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820-1930 - resultados preliminares. **Revista Brasileira de Economia** - FGV EPGE, v. 25, n. 4, pp. 235-265, out. 1971.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. **Revista de Música Latinoamericana**, v. 16, n. 1, 1995.

PEREIRA, Avelino Romero. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). Natal: Associação Nacional de Professores Universitários de História, **Simpósio Nacional de História**, 27, 2013.

REIS, Adonhiran. **A prática de quarteto de cordas e seus aspectos técnico-interpretativos e históricos**: aplicação em três obras de períodos distintos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2017.

TEIXEIRA, William. **Violoncelo**: um compêndio brasileiro. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2021.

VIDAL, João Vicente. **Formação germânica de Alberto Nepomuceno**: Estudos sobre recepção e intertextualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.

VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. **Revista Música**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 133-151, 1994. DOI: 10.11606/rm.v5i2.55078. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55078>.. Acesso em: 3 dez. 2024.

Recebido em: 02 de novembro de 2024
Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Combatividade curatorial e arquitetônica em Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi's Curatorial and Architectural Combativeness

Pedro Santos Pavioti Vicentin¹
(PPGA-UFES/FAPES)

Resumo: Este artigo explora o caráter combativo do trabalho da Lina Bo Bardi, através de sua concepção de arquitetura, de curadoria e recepção como meios para intervir no tecido social e provocar mudanças. A partir da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”, realizada no MASP, como estudo de caso principal de sua atuação como curadora, o presente artigo busca refletir sobre os processos de proposições disruptivas incutidas não somente nas suas concepções de arquitetura e curadoria, mas em seu trabalho no Teatro Oficina, e a autonomia que ela buscou conferir ao público visitante destes espaços expositivos.

Palavras-chave: arquitetura. curadoria. Lina Bo Bardi. combatividade. arte e política.

Abstract: *This article explores the combative nature of Lina Bo Bardi's work through her conception of architecture, curating and reception as means of intervening in the social fabric and bringing about change. Based on the exhibition "A Mão do Povo Brasileiro" (The Hand of the Brazilian People) at MASP as the main case study of her work as a curator, this article seeks to reflect on the processes of disruptive propositions instilled not only in her conceptions of architecture and curatorship, but also in her work at the Oficina Theatre and the autonomy she sought to confer on the public visiting these exhibition spaces.*

Keywords: *architecture. curatorship. Lina Bo Bardi. combativeness. art and politics.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46608



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Mestrando em Artes pelo PPGA-UFES, bolsista FAPES. Integrante do grupo de pesquisa História da Arte e Mulheres Artistas: práticas, contextos e teorias da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua como professor de Artes na rede privada de Vitória, ES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4593563286171107>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3848-9927>.

Introdução

A trajetória de Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo) merece um inicial destaque pois, desde sua saída da Itália, num contexto de guerra em que colaborou com o Partido Comunista Italiano na resistência à “ocupação nazifascista da Itália do norte” (Bo Bardi, 1993, p. 11), ao seu trabalho, já no Brasil, por meio da arquitetura ou pelas suas ideias acerca de curadoria, pode-se notar um enfrentamento, uma postura combativa, que mantém relevância para pensarmos os espaços expositivos numa concepção mais inclusiva, verdadeiramente aberta ao público e consciente das potencialidades que o acesso a estes espaços possui. Conhecida por seus importantes trabalhos, destaco o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), em 1960, o projeto do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1968, e o disruptivo Teatro Oficina (1984).

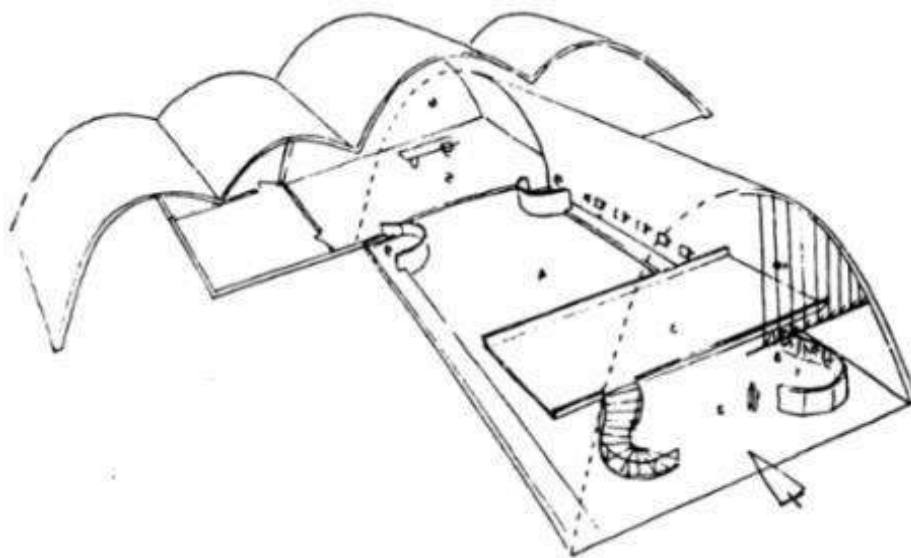


Figura 1. Desenho de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro – 2012, Rio de Janeiro) do projeto para a Igreja da Pampulha, em que se pode ver os traços arquitetônicos da Igreja, que é vista externamente, num ângulo de cima, não perpendicular, próximo aos 120°. Devido às linhas finas sem sombras, há uma transparência em que é possível ver internamente o espaço desenhando. Fim da descrição. Fonte: Papadaki, 1950, p. 94.

Ao tratar de sua visão sobre o papel da arquitetura na sociedade, Bo Bardi (2009) estabelece um diálogo com um depoimento autocrítico do arquiteto Oscar Niemeyer, que, ao refletir sobre sua trajetória, relatava certo desânimo ao retornar ao Brasil, após passagem pela Europa, pois

achava que sua atividade profissional, “num meio em que imperava a injustiça social”, estaria fadada à ser passageira, “impossibilitada de resolver os problemas do povo, (...) satisfazendo os caprichos da classe mais favorecida” (Bo Bardi, 2009, p. 90). Oscar Niemeyer afirma, posteriormente, ter superado essa questão, na ótica de Bo Bardi (2009, p. 93), através “da simplicidade, da proporção humana, do sentimento poético da vida que denunciava aquela mesma condição de desânimo”, como na Igreja de Pampulha (1943) (Figuras 1 e 2), em colaboração com Cândido Portinari e com Roberto Burle Marx, que, devido à proposta modernista de linhas que consagraram o arquiteto, só foi reconhecida pelas autoridades eclesiásticas 17 anos depois (Pereira, 2013, p. 34).



Figura 2. Foto da Igreja da Pampulha, de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro - 2012, Rio de Janeiro). Qu4rto Studio. Nesta fotografia, pode-se ver a igreja em ângulo externo, do alto, não perpendicular, mas próximo aos 120°. Há um azul turquesa ao redor de toda sua estrutura, enquanto na frente, o azul é de menor valor, aproximando-se do azul celeste. A igreja na imagem é fotografada de maneira que se pode também notar o entorno altamente arborizado. Fim da descrição. Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/igrejas/igreja-sao-francisco-de-assis>. Acesso em: 02 nov. 2024.



Figura 3. Foto da Casa de Mendes, de Oscar Niemeyer (1907, Rio de Janeiro - 2012, Rio de Janeiro). Na imagem em preto e branco, a foto é feita de um ângulo externo, na altura do ângulo de visão de uma pessoa em pé. A casa possui quinas que não descem perpendicularmente ao chão, mas fazem ângulos mais abertos. Vê-se ainda o entorno arborizado, além de um fundo de montanha coberta de mata. Fim da descrição. Fonte: Papadaki, 1950, p. 196.

Outro trabalho de Niemeyer destacado por Lina Bo Bardi é a Casa de Mendes (Figura 3) (1949), em Vassouras, interior do Rio de Janeiro. Rodeada pela arquitetura do período colonial, a Casa de Mendes (1949) propôs um embate radical com este passado do entorno, através de linhas futuristas, num gesto que anunciava um desejo por uma ruptura com este passado colonial e apontava para outra direção para o país. Esse embate, novamente, gerou tensionamentos. Destruída anos depois durante a ditadura empresarial-militar, que, ao construir uma estrada ao lado, causou “movimentos de terra que entupiram o rio e (...) a pequena casa de Mendes ficou invadida pelas águas e afinal completamente destruída. Nada podíamos reclamar, vivíamos os negros tempos do Médici” (Niemeyer, 1998, p. 294). Lina Bo Bardi (2009), retoma este depoimento do Niemeyer com um potente questionamento:

Mas o que é a arquitetura, senão o meio mais eficaz para combater com o exemplo a mesma injustiça social que obrigou o arquiteto

Niemeyer a contribuir e alimentar (...) , no campo da arquitetura, aquela mesma injustiça que tanto o feria? Não é o arquiteto moderno construtor de cidades, bairros e casas populares, um combatente ativo, no campo da justiça social? O que cria no espírito firme e convencido a dúvida moral, a consciência da injustiça humana, senão o sentimento agudo de responsabilidade coletiva e, em consequência, uma posição de luta para a consecução de um fim positivo, moralmente positivo? (Bo Bardi, 2009, p. 92).

Museu também é lugar de luta?

A visão combativa, presente nessa posição, é importante, pois escancara como o trabalho arquitetônico de Bo Bardi não se dissociava, nem poderia, não somente de uma dimensão política, mas buscava ativamente um posicionamento de enfrentamento, um fazer político para ir ao encontro das questões sociais. Essa preocupação se manifestava, também, em seu pensamento sobre os espaços expositivos e culturais de maneira mais ampla. Bo Bardi (2009, p. 98) inicia uma crônica para a revista Diário de Notícias, em Salvador, BA, com uma provocação: “Primeiro casas ou museus?” e a responde sucintamente: “tudo de uma vez”. Nessa crônica, escrita em 1958, Bo Bardi (2009, p. 99) assinala como a expressão “é uma peça de museu” tem conotação “antiquada, inútil, fora de uso”, representando como “no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poeirento e inútil”.

O diagnóstico da razão dessa constatação se dá por meio do reconhecimento de alguns pontos centrais. A pesquisadora mexicana Brenda Cocotle (2019, p. 3) ressalta um primeiro inescapável fato: “museu é produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo”. A instituição museológica tem por sua natureza a “condição de exercer ou não um mecanismo de visibilidade – do exibir e ser exibido” (Cocotle, 2019, p. 3). Bo Bardi (2009, p. 87), ao tratar da cultura e uma não-cultura, nos ajuda a pensar como há incrustado, na construção histórica da

instituição-museu, uma detenção de um saber priorizado, de uma cultura ligada a uma intelectualidade possuidora de uma “eloquência estéril e cavilosa, que tudo critica e tudo justifica, (...) um criticismo cosmopolita superficial, com finalidade em si próprio”. Ainda há de se notar como, por diversas vezes, o arquiteto projeta, ao redor da obra, um aparato que disputa a atenção do público, como foi feito “no caso da Pietà, de Michelangelo, no Castello Sforzesco, uma espécie de monumento, batizado, imediatamente, pelo povo, de uma maneira pouco respeitosa” (Bo Bardi, 2010, p. 100). Esse tipo de postura incute, no museu, uma serventia de mero palco “para exercícios exibicionistas dos arquitetos que projetam para a exposição das ‘peças’, vitrinas, aparelhamentos tão complicados que interferem com o (...) que se chama ‘museografia’” (Bo Bardi, 2010, p. 100).

No entanto, o museu, galerias e espaços expositivos, tal como as casas, podem – e devem – estar no mesmo plano de cidade, não sendo um “luxo intelectual” (Bo Bardi, 2010, p. 98). Para isso, Bo Bardi (2010, p. 100) vê dois caminhos convergentes para se enfrentar esse problema: estes espaços precisam de didática e de técnica. O museu moderno precisa “juntar à conservação à capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência” – de tal maneira, a museografia deve ser aliada técnica para que uma obra de arte não seja vista como peça isolada, um fim em si mesma, mas pertencente de uma continuidade histórica, com ligação com o nosso tempo. E como garantir que a técnica caminhe com a didática? Bo Bardi (2010, p. 101) propõe que, através de “comentários escritos, breves sumarentos, acompanhados de fotografias com referências não ‘doutorais’, uma espécie de comentário cinematográfico” – e conclui: “somente satisfazendo tais necessidades didáticas, o Museu poderá ocupar um lugar vital e ser digno, na gradação dos interesses humanos a serem satisfeitos logo, de aparecer juntamente com as casas.”. Bo Bardi (1957) compreendia a arquitetura como um ato civilizatório, de modo que qualquer ressignificação do espaço pela intervenção humana constituirá um valor simbólico com significado cultural, abrangendo “tudo

que é estrutura e representação” (Bo Bardi apud Sartorelli, 2019, p. 13). Se tomarmos empréstimo da arquitetura como instrumental para adentrar na curadoria de exposições, temos nas contribuições do arquiteto César Augusto Sartorelli (2019), uma importante referência nessa discussão. Sartorelli propõe olharmos para as pinturas rupestres como manifestações primordiais de uma arquitetura que é entendida como ato civilizatório. Há de se notar a intencionalidade através, até mesmo, das cores, produzidas por diferentes materiais, como chama atenção o arqueólogo francês André Prous (2007, p. 21), para como os pintores preparavam tintas “com óxidos de ferro, que fornecem o vermelho, o amarelo e os tons ocre (...) encontrados em couraças ferruginosas (...) o carvão de madeira ou osso, moído, foi também utilizado para obter pigmentos” (Figura 4).

Essas pinturas contam uma história, representando o universo cultural de seus autores. Podemos assimilar essa ressignificação à construção de uma narrativa no espaço, que registra uma memória a ser acumulada, não pela linguagem oral ou pela futura linguagem escrita, mas pela sucessão de imagens organizadas de maneira intencional, uma linguagem visual (Sartorelli, 2019, p.12).

Nesses gestos longínquos, muito antes da imagem ser pensada como Arte, Sartorelli (2019, p. 19) nota que já estão presentes, ali, a base fundamental de qualquer linguagem expositiva: intervenção por meio de objetos num determinado espaço que, através de uma intenção, constrói uma narrativa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus modernos, o autor compreende os museus e demais espaços expositivos como locais que produzem um “sistema sócio de caráter comunicativo”. A ideia de um espaço expositivo estar inserido numa localidade específica, portanto, não hermético à realidade, mas poroso ao caldo cultural, dá a dimensão inicial de uma compreensão do que Bo Bardi estabelece, não somente como arquiteta, em seus famosos trabalhos – MASP, Sesc Pompéia, MAMB,

Teatro Oficina e outros – mas como curadora, elabora mais que uma atmosfera e uma ambiência, estabelece uma verdadeira conduta, conforme pontua a curadora Kiki Mazzucchelli (2008, p. 28).

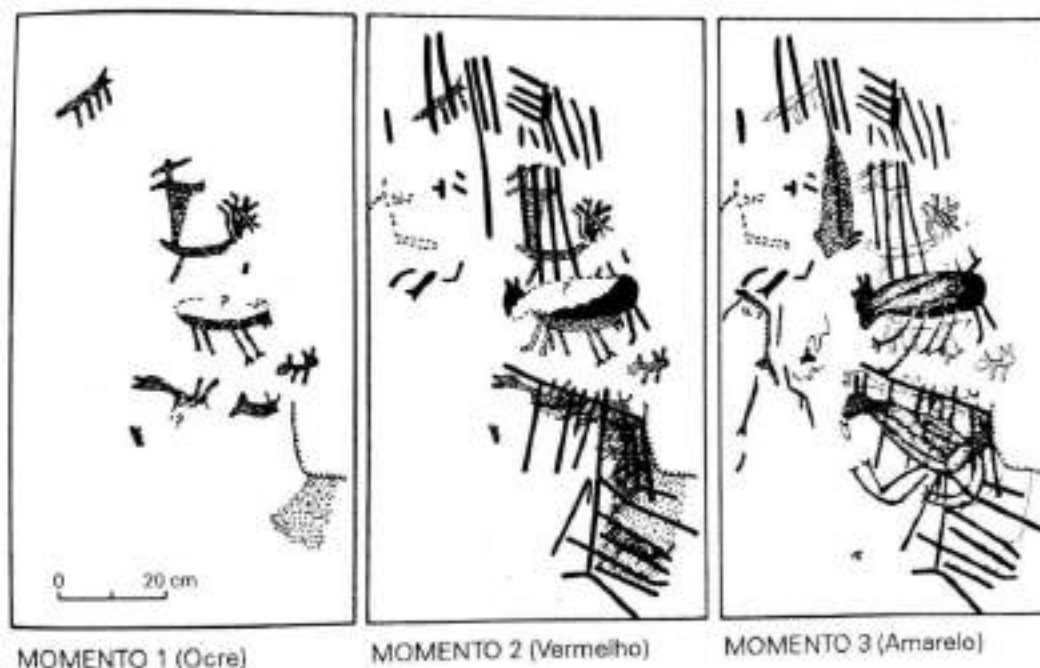


Figura 4. Pinturas rupestres. Diferentes tradições representadas em um mesmo suporte. Na imagem, pode-se ver uma sequência de desenhos dividida em três momentos representados em retângulos, para compor a imagem original completa. No primeiro retângulo, destaca-se as pinturas em Ocre, no segundo, são adicionados os elementos em vermelho e, no último, é feita a adição dos elementos em amarelo. Painei XI do Grande Abrigo de Santana do Riacho, Minas Gerais. Desenho: Marcos Brito. Fonte: Prous, 2007.

A exposição “A mão do povo brasileiro”

O trabalho de curadoria de Lina Bo Bardi, na exposição “A mão do povo brasileiro”, demonstra como seu trabalho se preocupava com a inserção do público no museu, bem como entendia a necessidade de um museu que “desse-a-ver” o que tradicionalmente se excluiria do espaço expositivo tradicional; este, como instrumento de validação de uma linguagem internacional da arte. Realizada em 1969, no MASP, recém-inaugurado, a exposição reuniu cerca de mil objetos, de todas as regiões brasileiras, abrangendo uma larga temporalidade: apresentou objetos que vinham do período colonial até os anos 1960, com o intuito de traçar diálogo entre o cânone europeu do acervo do Museu com objetos de arte

popular. Em parceria com o cineasta Glauber Rocha, o diretor de teatro Martim Gonçalves e o diretor do Museu Pietro Maria Bardi, a concepção da exposição foi pensada por Lina Bo Bardi afim de valorizar a sociabilidade construída pelo povo em sua produção material e imagética. Lina Bo Bardi havia organizado, em 1963, um ano antes do golpe empresarial-militar que destituiu o presidente João Goulart do governo e colocou o país numa ditadura que duraria 21 anos, a 1ª exposição do Museu de Arte Popular do Unhão em Salvador – também projetado pela arquiteta, chamada “Nordeste”. A exposição foi composta por itens diversos do cotidiano de pessoas, como colheres de cozinha, colchas, roupas, bules, brinquedos, móveis e pinturas de arte popular – conseguidos por meio de empréstimos de coleções privadas e acervos de museus, formando uma ampla coleção de peças distintas, que buscavam representar diversos estados da região nordeste do país. A valorização da técnica e da produção artesanal feita por pessoas não inseridas num processo de legitimação institucional era uma sinalização do que a arquiteta proporia 6 anos depois com a exposição “A Mão do Povo Brasileiro”. Essa, ocorria “na maior e mais industrializada cidade da América do Sul, em seu mais importante museu, com o maior acervo de arte europeia da região” (González, 2016, p. 41), já inserida no contexto da ditadura empresarial-militar.

Um ano antes da abertura da exposição, em 1968, o regime endurece ainda mais com a promulgação do Ato Institucional Nº5 (AI-5), suspendendo qualquer garantia constitucional, incluindo evidentemente as liberdades de expressão. O historiador Durval Muniz (2016, p. 72), em comentário sobre a exposição, nota que, em fevereiro de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram liberados da prisão numa Quarta-Feira de Cinzas, após ficarem quase três meses presos, “acusados de atentar contra os símbolos nacionais”. Alguns meses depois da inauguração da exposição, ocorre o fuzilamento de Carlos Marighella, “mão ensanguentada, tombada sobre o asfalto, pendente da porta do veículo Volkswagen. Corpo metralhado pelas mãos de agentes do Dops. Qual

delas é a mão do povo brasileiro?” (Muniz, 2016, p. 72). Em diálogo com a indagação de Muniz (2016), Lina Bo Bardi parecia buscar celebrar a mão de um povo que produz riqueza material – mas não a acessa –, produz riqueza cultural e imagética e, ao se ver no museu, lado a lado com uma arte tradicional, institucionalmente legitimada, lado a lado com os cânones, pode celebrar e desvelar o véu da alienação, num processo com relação ao que propunha Brecht para com seu teatro:

Brecht sempre considerou que uma das principais obrigações do dramaturgo em relação ao público popular era a de jamais subestimar a inteligência desse e procurar estimular a reflexão crítica. Há que se mostrar ao espectador as contradições de seu mundo e colaborar para que ele as equacione de modo justo (sem confusão artificial e sem esquematismo), a fim de que este se disponha a superá-la em termos corretos (Konder, 2013, p. 122)

Considerado isso, a curadora Julieta González (2016, p. 47) diz: “Se [a exposição] Nordeste havia sido uma acusação, A mão do povo brasileiro era um retumbante ato de provocação”. Além do contexto político, percebe-se em diversos elementos a consciência de Bo Bardi para com o tratamento e intenção curatorial, ao abordar a cultura popular. Desde a simples escolha do termo arte popular para tratar dos trabalhos produzidos por artistas autodidatas do povo, que operam “fora do circuito tradicional da arte e da academia”, conforme trata Adriano Pedrosa (2016, p. 36), nota-se uma atenção de Bo Bardi ao não fazer uso do termo arte *naïf* ou arte ingênua, que traduzem, como pontua o curador,

uma percepção elitista, classista, burguesa de que existe uma simplicidade de soluções, premissas e pensamentos (...) [sugerindo] que o autor não tem o entendimento da complexidade do seu próprio trabalho, como se, na realidade, o autor da obra estivesse numa “etapa anterior de desenvolvimento ao erudito” (Pedrosa, 2016, p. 36).

Adriano Pedrosa (2016), ao fazer um balanço histórico, chama atenção para exposições que lidavam com arte africana, arte indígena e arte

popular, como a “*ART-artifact, African Art in Anthropology Collections*”, de 1988, no The Center for African Art, Nova Iorque, curada por Susan Vogel, que estabelecia uma clara hierarquia que menosprezava o artefato como menor, presente até no próprio título da exposição, ao usar da diferenciação de letras maiúsculas e minúsculas. Ou mesmo a exposição “*Primitivism in 20th Century Art - Affinity of the Tribal and the Modern*” (The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1984, curada por William Rubin e Kirk Varnedoe), em que se via uma tentativa de elevar a arte tradicional ao imaginado patamar de arte erudita, como se houvesse este tipo de gradação. O que se escancara, evidentemente, era uma “atitude paternalista, eurocêntrica e, como afirma Marianna Torgovnick, colonialista, ainda que pautadas em critérios estéticos” (Pedrosa, 2016, p. 34).

Nesse balanço histórico, nota-se como, mesmo realizada quase 20 anos antes dessas exposições mencionadas acima, “A Mão do povo brasileiro” não exercia essa lógica colonialista de inferiorização. Pelo contrário: era declarada por Lina Bo Bardi (2015, p. 136) sua intenção de “tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados, tirar dos quadros a *aura* para apresentar a obra de arte como um trabalho, altamente qualificado, mas trabalho”. Ao visitante da exposição, pretendia-se que ele caminhasse numa “atmosfera quase familiar [...] como numa promessa de mudanças fundamentais”. Chegando, em última instância, a declarar que “O Museu de Arte de São Paulo é popular” (Bo Bardi, 2015, p. 136), explicitando o caráter pretendido para com a instituição.

Aliando-se não intencionalmente ao que cunharia depois de Cultura Visual, havia já no pensamento de Bo Bardi uma intenção dessacralizante, não somente do espaço expositivo e do museu, mas da própria arte e do objeto artístico. Pedrosa (2016, p. 36) ressalta que, ao apresentar a exposição pela ótica do trabalho, era fornecido ao espectador um “instrumental para superar as velhas hierarquias e territórios estabelecidos pelo museu e pela história da arte no que diz respeito à tipologia dos objetos, algo subjacente às distinções entre arte e artefato”.

Nesse sentido, Pedrosa (2016) traz uma potente fala de Lina Bo Bardi, reforçando ainda mais um alinhamento combativo e questionador da herança colonial que tinha, também no museu, um dispositivo:

O reexame da história recente se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Esse balanço não é o balanço do *folklore*, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca e dura de digerir. (Bo Bardi, 1994, p. 12)

Nessa acepção, proposta por Lina Bo Bardi, um reexame da história a ser vista pelo outro lado que valorize a construção do povo, dos despossuídos, do pobre, a partir de sua cultura popular, traz similaridades com uma reflexão que o historiador e romancista Joel Rufino dos Santos (2014) propõe, ao analisar a festa do Bumba Meu Boi. O autor inicia advertindo que os cientistas sociais, não verem, na categoria pobre, grande valia analítica, pois está sendo analisada a partir de uma ciência social, é dotada de pouca precisão. Então pontua que, se, do ponto de vista sociológico, é difícil trabalhar e medir o que são os pobres, pois preferem “trabalhar com categorias precisas – classe, status, grupo de renda” (Santos, 2014, p. 24), no campo da literatura, no entanto, não há qualquer dificuldade em se fazer isso. É nesse gancho que o folguedo, a festa popular do Bumba Meu Boi, ganha destaque.

Anônima, a dramatização tem seu primeiro registro no séc. XVIII e está presente sob diferentes variações ponta-a-ponta no país, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. A história é bastante simples: Catirina, escrava que está grávida, tem intenso desejo de comer língua de boi, e seu marido, Mateus, para satisfazer sua vontade, mata um boi do senhor. Acontece que esse boi era o favorito do senhor que, irado, manda puni-lo. Mateus foge e é capturado por indígenas próximos do senhor. Ao retornar, após castigo,

Mateus busca resolver o problema: reúne médicos, feiticeiros, pajés e todo tipo de especialista para ressuscitar o boi. Dito e feito. Santos (2014, p. 161), então, extrai, do auto dramático, valiosas reflexões, o primeiro aspecto sobre a (auto) representação do negro:

o auto dramático é seguido de baile de rua em que o próprio Boi, verdadeiro ou simulado, dança. Esse auto dramático redefine o que é sociedade brasileira, pois sendo uma representação de negros, brancos e índios para negros, quebra o monopólio de representação da sociedade pelo branco, apresentando de cabeça para baixo o modelo internalizado por todos. O monopólio da representação pelo macho branco é, de fato, uma forma peculiar e renitente do racismo no Brasil.

Retomando a não mais tão imprecisa categoria do pobre, Santos salienta que o tempo forte da história, o evento estopim, está situado no desejo de Catirina. Pobre, portanto, numa definição à luz da literatura, propõe Santos: é aquele cujo desejo é subversivo. “Os negros escravos anônimos que ‘inventaram’ essa história capaz de atravessar séculos se reconheciam, implicitamente, como desejantes e a essa luz se representavam a si e ao amo – que se opunha à realização do seu desejo” (Santos, 2014, p. 162). Esse desejo do pobre, se realizado, tem capacidade de desordenar a sociedade e, também, diz Santos (2004), de criar uma representação da sociedade “como se ela tivesse de cabeça pra baixo. Pobre seria a classe perigosa, aquele cuja presença, pela simples presença, desestrutura o mundo conforme as outras classes estruturaram”.

Na exposição, o gesto curatorial proposto por Lina Bo Bardi, de inscrição do popular no museu, é embebido dessa intenção disruptiva que, pela simples presença da reunião desses objetos, colocava em evidência a produção do pobre, daqueles a quem historicamente o espaço museológico foi sonegado. Esta mão do povo brasileiro, celebrada como alegoria na exposição, indagada por Durval Muniz (2016, p. 72), relaciona-se, por fim, a uma mão que ergue o braço em abraço, imaginada em poesia de Carlos Marighella (2020), chamada “Confraternização”:

Depois vieram os soldados, fuzis embalados/
defender a propriedade do dono da fábrica /
Mas também tinham filhos, mães, noivas,
irmãs / A fome era a mesma nos seus lares
também / E as tecelãs os saudaram chamando-
os de irmãos / Agora na fábrica há braços
erguidos, aclamando, e há mãos se apertando
(Marighella, 2020, p.164).



Figura 5. Vista da exposição “A Mão do Povo Brasileiro”. Ao centro, escultura de São Jorge, e, à direita, bonecão de Carnaval Zé Pereira. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi, 2016, pp.104-105.



Figura 6. Vista da exposição A Mão do Povo Brasileiro. Em primeiro plano, a escultura de Nossa Senhora das Dores; ao fundo à esquerda, escultura de São Miguel Arcanjo matando o demônio. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi, 2016, pp.104-105.

Teatro Oficina = arquitetura + recepção

Assim como em seu trabalho curatorial, a arquitetura de Bo Bardi se mantinha atenta a uma dimensão que ia além do “aspecto material da construção, mas igualmente preocupada com as atividades que ali acontecem e seu impacto sobre noções de cidadania e espaço público” (Mazzuchelli, 2011, p. 28). Localizado num edifício alongado, o espaço de palco foi concebido como uma rua, envolta pelo público que ocupa as plateias-calçadas, em absoluta proximidade física com o palco-rua, sem divisão ou altura diferente. O espaço do Teatro Oficina, inserido no bairro do Bixiga, teve sua arquitetura e projeto pensados a partir da relação com seu entorno (Figura 7). O teatro de Zé Celso, projetado por Lina Bo Bardi possuía uma visão disruptiva quanto à participação do público, “os atores e atrizes, os técnicos, o público, bem como todo o equipamento ou o

objeto de cena ou não, fazem parte do espetáculo, comungam ou se contrapõem e não há como esconder nenhum deles. Todos participam da cena” (Bo Bardi, 1999, p. 17).

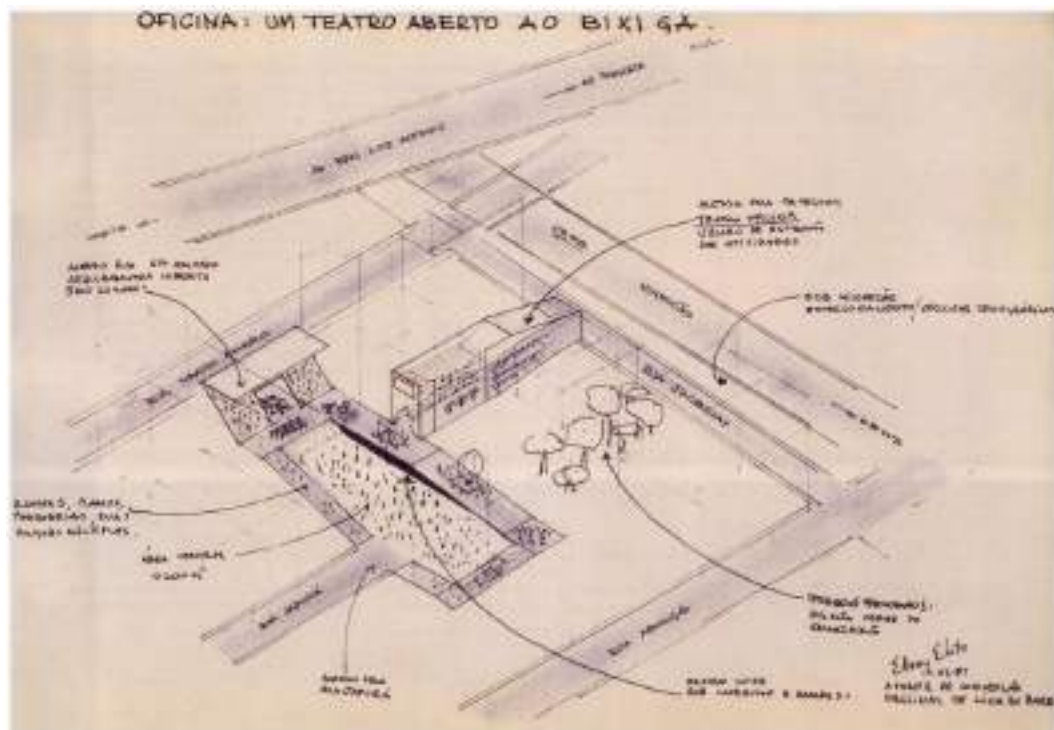


Figura 7. Desenho do projeto para o Teatro Oficina. No desenho arquitetônico, pode-se ver o Teatro visto de cima, em ângulo externo, de cima, não-perpendicular. O Teatro é visto em seu entorno, localizado num quarteirão em que se destaca nominalmente as ruas, os acessos e o entorno lateral repleto de árvores, descrito como “pulmão verde”. Fim da descrição. Lina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – 1992, São Paulo). Fonte: Bo Bardi; Bardo, 1999, p. 6.

Ao projetar um teatro que assumia sua estrutura física, sem esconder seu aparato, diferenciava-o do cinema e da TV: “do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Tátil, não sua Não-Abstração” (Bo Bardi, 1999, p. 6). Sartorelli (2019, p. 22), ao realizar o exercício comparativo entre teatro e exposição, reflete que, numa exposição, a “separação entre palco e espaço expositivo desaparece”, o visitante percorre o espaço expositivo emancipadamente, realizando conexões e “operações semióticas, (...) colocados numa relação com um universo simbólico”, capturados pela diegese proposta pela ação dos artistas e pela maneira que os objetos são expostos e organizados no local. No entanto, ainda há espaço para enevoar

mais as delimitações das fronteiras entre espaços expositivos e teatro. Se vemos inadvertidamente o que propôs o teatrólogo Antonin Artaud (2006), em sua visão radical do teatro, a descrição espacial não difere, via de regra, da concepção mais tradicional de espaço expositivo:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tomará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (...) a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos (...) paredes pintadas a cal e destinadas a observar a luz (Artaud, 2006, pp. 110-111).

No entanto, a diferença crucial, nota Sartorelli (2019, p. 22), está na figura do ator, que, de corpo presente, encena o texto na construção da narrativa. Na exposição, o visitante se torna o ator que se desloca neste espaço. Portanto, confere ao local expositivo uma dimensão de agenciamento, situando-se “entre o espectador e as coisas”, não como “mero objeto de linguagem”, mas sim como espaço onde “se produz a linguagem”, um dispositivo de ação sócio simbólica. Aqui, temos mais um potente exemplo de uma intenção que confere autonomia e protagonismo ao público, somando-se aos exemplos destacados de trabalhos, que buscavam engendrar mudanças no espaço expositivo, tensionando-o para transformar a si mesmo e ao público visitante. Este, convidado a dar as mãos à Lina Bo Bardi, arquiteta, curadora e militante, e assumir, também, uma postura combativa.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: S.N., 1957.

BO BARDI, Lina. **Teatro Oficina**. Lina Bo Bardi/ Edson Elito – São Paulo, Brasil, 1980-1984. Textos: Lina Bo Bardi, Edson Elito e José Celso Martinez Corrêa. Lisboa: Editorial Blau, 1999.

BO BARDI, Lina. Organizado por RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Coleção Face Norte, volume 13. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BO BARDI, Lina. **Um balanço dezoisete anos depois**. In: Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1994.

BO BARDI, Lina. Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei de baixo da terra correndo e descendo sob bombas e metralhas. Curriculum literário. In: **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p. 11, 1993.

GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro**, 1969-2016. São Paulo: MASP, 2016.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

MARIGHELLA, Carlos. **Chamamento ao povo brasileiro**. Ubu Editora, 2020.

MAZZUCHELLI, Kiki. Arquitetura Pobre. **Marcelina**. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 5, v. 6 (1. sem. 2011). São Paulo: FASM, 2008.

MIYOSHI, Alexander. **Museografias do MASP**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/MIYOSHI,%20Alexander%20OGaiotto%20-%20IEHA.pdf>. 2005.

NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do Tempo**. Memórias. Rio de Janeiro, 1998. 294p.

PADADAKI, Stamo. **The Work of Oscar Niemeyer**. Reinhold Publishing Corporation, Nova Iorque, 1950.

PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro** – 1969–2016.
Organizadores: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, Nathalia Coelho. **Concepção arquitetônica e estrutural de duas obras de Oscar Niemeyer**: Igreja da Pampulha e Pavilhão da Gameleira.
Dissertação de Mestrado, UnB, 2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O encontro com o outro**. Instituto CPFL. Disponível em: https://youtu.be/A-0kxcOe_kg. 2004. Acesso em: 02 nov. 2024.

SARTORELLI, César Augusto. **Arquitetura de exposições**: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Poéticas sensíveis sobre o percurso: uma caminhada através do patrimônio imaterial

Sensitive Poetics of the Journey: A Walk Through Intangible Heritage

Rosely Kumm¹
(UFES/LEENA)
Alice Brambati²
(UFES)

Resumo: Preservar a memória de fatos culturais, por meio de constructos que comemoram, narram ou preservam, são práticas que dizem respeito a todas as sociedades humanas. Com essa mesma pretensão, o presente relato apresenta uma experiência em campo, vivenciada durante a caminhada tradicional dos “Passos de Anchieta”, que busca evidenciar como a arte pública e suas respectivas manifestações culturais de caráter imaterial podem influenciar na percepção espacial fortalecer a conexão entre a comunidade e a paisagem local.

Palavras-chave: patrimônio imaterial. Passos de Anchieta. experiência espacial. paisagens sensoriais.

Abstract: *Preserving the memory of cultural events through constructs that commemorate, narrate, or safeguard is a practice relevant to all human societies. With this same intention, the present account describes an experience in the field during the traditional walk of the “Passos de Anchieta,” aiming to highlight how Public Art and its corresponding manifestations of intangible culture can influence spatial perception and strengthen the connection between the community and the local landscape.*

Keywords: *Intangible heritage. Passos de Anchieta. space experience, sensory landscapes.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46476



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Artista, licenciada em Artes Visuais por la UFES, educadora de arte e investigadora del Laboratorio de Extensión e Investigación en Artes - LEENA/UFES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4579476998031846>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>.

² Estudante da graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2580911814525809>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8302-985X>.

Introdução

A paisagem, como patrimônio cultural imaterial, se destaca como um elemento essencial da identidade local, refletindo não apenas suas características físicas, mas as práticas, rituais e narrativas que a cercam, os quais possuem significado e valor afetivo para a comunidade. Essas paisagens, frequentemente compostas por locais sagrados, áreas de cultivo ou espaços de convivência, são experienciadas de maneira imersiva, envolvendo os sentidos naturais como tato, olfato, visão e audição. As práticas que emergem nesse contexto são entrelaçadas com histórias e narrativas culturais que evidenciam a relação intrínseca entre o ser humano e o meio ambiente em que vive. Assim, a valorização dessas paisagens vai além da proteção do espaço físico, englobando a salvaguarda de uma rica tapeçaria de significados expressivos, que contribui para o fortalecimento da identidade social. Diante disso, esta pesquisa propõe que a ideia de paisagem cultural pode ser compreendida como uma experiência envolvente, perceptível por meio dos sentidos e capaz de desencadear memórias afetivas no habitante, o que contribui para a construção gradual de seu sentido espacial.

A construção do sentido espacial envolve aspectos cognitivos, culturais, sociais e emocionais, revelando a importância das experiências sensíveis para a relação das pessoas com o ambiente. Essa abordagem vai além da simples visualização de um espaço, e sugere uma interação dinâmica entre o corpo e o ambiente, integrando sons, cheiros, sabores, texturas e emoções, associadas a um lugar. Em "A fenomenologia da percepção" (2006), Maurice Merleau-Ponty realiza uma análise profunda da experiência perceptiva, enfatizando a inseparabilidade entre corpo e consciência. O autor argumenta que a percepção não é um processo passivo, mas um ato de envolvimento ativo com o ambiente. Ele afirma que "o corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, formando assim um sistema" (Merleau-Ponty, 2006, p. 273).

Para Yu Fu Tuan, as experiências sensoriais moldam as impressões que adquirimos sobre os ambientes e seus elementos, atribuindo-lhes significado e valor (Tuan, 1983, p. 39). Nesse sentido, o espaço é mais do que uma dimensão física; é uma construção humana, social e cultural repleta de significados. Diante disso, os pensamentos de ambos os autores, Merleau-Ponty e Yi-Fu Tuan, tornam-se especialmente relevantes, ao se considerar a experiência sensível vivenciada pelas pessoas que percorrem “Os Passos de Anchieta”, pois, o seu percurso pode provocar-lhes percepções sensíveis, revelando uma paisagem única que se acomoda, a partir de suas capacidades, potencialidades e desafios. Essa paisagem é não apenas visual, mas tátil, sonora e olfativa, sublinhando a ideia de que cada percepção é específica ao sujeito e, quando compartilhada, pode enriquecer a compreensão do ambiente.

Preservar a memória de fatos culturais, por meio de constructos que comemoram, narram ou preservam, são práticas que dizem respeito a todas as sociedades humanas (Fonseca, 2009, p. 59). O que se pretende considerar como patrimônio cultural, nesta pesquisa, pode ser mais bem definido pelo conceito estabelecido pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional), em que o patrimônio é composto por monumentos, conjuntos de construções, sítios arqueológicos, além de elementos imateriais que possuem fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas.³ Ou seja, patrimônio cultural é tudo aquilo que possui importância histórica e cultural, tanto para um país quanto para uma pequena comunidade, como a arquitetura, festas, danças, música, manifestações populares, artes, culinária, entre outros.

A socióloga brasileira Maria Cecília Londres da Fonseca comenta, em “Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos” (2009), que o conceito de patrimônio cultural e sua relação com o povo amplia-se para uma definição mais abstrata, que vai além do material, projetando-se para o intangível, uma vez que hábitos e costumes sociais ligados às edificações

³ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/29>.

igualmente devem ser conservados ressaltando sua importância como patrimônio (Fonseca, 2009, p. 66). Segundo a autora, um gesto, uma forma de dança folclórica, uma romaria, uma receita antiga ou uma prática tradicional possuem natureza efêmera, e podem deixar de existir caso não desperte uma imagem mental forte, que represente significado.

A imaterialidade é relativa, e nesse sentido, talvez a expressão Patrimônio Intangível seja mais apropriada, pois remete ao transitório, fugaz, que não se materializa em produtos duráveis. Em relação à Procissão de Fogaréu⁴, por exemplo, apenas algum tipo de registro documental pode viabilizar o acesso contínuo (e relativo) a essa manifestação cultural (Fonseca, 2003, p. 68).

Diante disso, o evento denominado “Passos de Anchieta” é uma caminhada coletiva que acontece anualmente, no fim de semana do feriado de Corpus Christi, no Estado do Espírito Santo. Historicamente, o evento rememora o percurso realizado por José de Anchieta, discípulo enviado ao Espírito Santo, em 1587, para gerenciar as missões jesuíticas no estado. A cada mês, o padre percorria o trajeto entre Reritiba (Vila de Anchieta) e a vila de Vitória, sede da Capitania do Espírito Santo, onde ficava o Colégio de Santiago (hoje Palácio Anchieta), a sede dos jesuítas no Espírito Santo, seguindo sempre pelo litoral.

Com o tempo, devotos e admiradores do trabalho missionário do padre Anchieta passaram a realizar o mesmo trajeto em homenagem ao jesuíta, numa caminhada de contemplação, autoconhecimento e inspiração, dando início à romaria em 1998, que permanece ainda hoje. Hoje, o percurso é realizado em 4 (quatro) dias, se inicia na Catedral Metropolitana de Vitória (capital do Estado) e é finalizado no Santuário de Anchieta, no município de mesmo nome, passando ainda pelos municípios de Vila Velha e Guarapari, totalizando um trajeto de aproximadamente 100 km

⁴ A Procissão do Fogaréu acontece anualmente durante a Semana Santa na Cidade de Goiás, antiga capital do Estado de Goiás. Disponível em: <https://festaspopulares.iesa.ufg.br/p/547-procissao-do-fogareu>.

(cem quilômetros). Segundo a organizadora do evento, a ABAPA,⁵ trata-se de um ato religioso, mas também uma peregrinação turística de imersão para compreensão sócio-histórica, valorização, preservação e reconhecimento dos patrimônios culturais materiais e imateriais registrados em nível estadual do Espírito Santo, presentes na trajetória constituída pelo padre José de Anchieta.

Nesse sentido, destaca-se que cada indivíduo constrói uma relação afetiva com o espaço experimental de forma gradual, que lhe confere uma imagem mental (uma memória) que por si só tem a capacidade de desenhar a identidade coletiva do lugar e assegurar o sentimento de pertencimento aos seus habitantes (Cirillo, 2015, p. 211). Embora os habitantes de diversas localidades, sendo comunidades no interior ou metrópoles urbanas, por algum motivo tenha sido levados a crer que existam cidades melhores/maiores que a sua, com mais oportunidades de trabalho, educação e lazer cultural; embora esses sujeitos escolham viver novas experiências, adquirindo outros conhecimentos em diferentes lugares, existe uma “força”, de caráter sensível, presente em cada sujeito, formando um elo entre ele e a cidade a qual permanece; uma memória afetiva que, independentemente do tempo e a distância, continua presente na mente.

Essa força é composta por todos os elementos físicos ou subjetivos que representam aspectos históricos e culturais de uma sociedade. Para tanto, as manifestações culturais consideradas patrimônio imaterial, encontradas nos diversos ambientes de uma cidade, podem contribuir para legitimar esse sentimento de pertencimento e identidade social despertado no sujeito. Logo, essas ideias são imprescindíveis para explorar a temática deste relato, que busca analisar as relações afetivas existentes entre sujeitos, a paisagem, a esfera pública e suas manifestações imateriais, destacando-os como uma tríade que compartilha o mesmo sentimento de pertencimento a um lugar e, portanto, deve ser preservado, tanto como patrimônio histórico-cultural quanto como

⁵ Associação Brasileira Amigos dos Passos de Anchieta. Disponível em: <https://mapa.cultura.es.gov.br/agente/5035/#info>.

parte constituinte da identidade social dos indivíduos. Diante disso, o presente relato apresenta a experiência em campo, durante a caminhada dos Passos de Anchieta que, combinada com a pesquisa, propõe uma reflexão sobre a percepção e contemplação da paisagem como patrimônio imaterial.

Relato: a cada passo o caminhar me refaz

Em 2016, tive minha primeira experiência na caminhada descrita no item anterior. Sou capixaba, nascida em Guarapari e criada em Vila Velha e, há tempos, tinha interesse em fazer o percurso para conhecer paisagens que eu sabia, através de reportagens e propagandas, serem muito atraentes, mas que não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente antes da caminhada dos Passos de Anchieta daquele ano.

Decidi enfim me organizar melhor para participar. Por falta de companhia (e naquele momento eu acreditava ser importante ter uma companhia conhecida para ir), pensei em desistir, até que meu pai, para não frustrar meus planos, decidiu ir comigo, mesmo sem acreditar que faria todo o percurso proposto. Eu também tinha dúvidas quanto à minha capacidade física para alcançar tal objetivo, afinal nós não éramos atletas, nunca tínhamos feito uma caminhada tão extensa e nem sabíamos os detalhes, equipamentos e conhecimentos necessários para uma atividade como essa. Nos inscrevemos como andarilhos aventureiros e estávamos dispostos a participar mesmo que em apenas alguns trechos e não o percurso inteiro. Esse era nosso pensamento, até a saída do primeiro dia do evento, na quinta-feira de Corpus Christi de 2016.

Logo no início da caminhada, saindo da capital, percebemos que o desafio não seria fácil. Nos primeiros quilômetros, junto com o sol, tão querido para a obtenção de boas fotos de registro, veio o calor. A constatação de que talvez a nossa pretensão fosse maior do que nossa condição física para finalizar nosso objetivo se afirmava naquele momento. Mas prosseguimos na perspectiva mais otimista de caminhar até onde nosso corpo aguentasse. Abaixo, segue a Figura 1 deste primeiro dia, tirada por mim nesse momento de animação e incertezas:



Figura 1. Arquivo pessoal. 2016. Fotografia tirada no primeiro dia do evento “Os Passos de Anchieta”, na Avenida Beira Mar, ao lado do Canal de Vitória e da Pedra do Penedo – Vitória ES. Ao lado esquerdo da imagem, parapeito de concreto que se estende por centenas de metros e separa a avenida do canal com água do mar. Próximo ao parapeito, várias pessoas caminham. A maior parte da imagem é composta pela água do mar, sem ondas, com reflexo do céu azul. Ao fundo e à direita, há uma grande pedra, com dezenas de metros de altura, do outro lado do canal.

Com o tempo, as boas surpresas, os amigos encontrados no percurso, os oásis (paradas com frutas, café, água e banheiro preparados pela organização do evento), as boas conversas e reflexões que, já no primeiro dia, começavam, e as belas paisagens do primeiro dia de Vitória e Vila Velha – ainda que já conhecidas por serem as que faziam parte do meu cotidiano, encantavam por serem vistas com outro olhar – foi nos fortalecendo e/ou anestesiando diante das dificuldades. Os últimos quilômetros desse dia são os que nos aproximaram do objetivo de chegada, no bairro da Barra do Jucu, em Vila Velha. Já sentíamos uma dor que não lembramos de ter sentido anteriormente. No jardim da praça do bairro, deitamo-nos, depois comemos alguma coisa e fomos descansar na casa do meu pai, que morava mais perto dali, pensando que, provavelmente, não aguentaríamos voltar para o segundo dia. Porém, ao descansar e nos alimentar em casa, percebemos que a dor duraria apenas um período, depois dos 23 km (vinte e três quilômetros) aproximados percorridos. Decidimos que voltaríamos para o segundo dia.

Como previsto, voltamos cedo para a Barra do Jucu para dar continuidade ao percurso. Há uma série de alongamentos feitos coletivamente, uma Missa na Igreja Católica do bairro, para quem deseja participar, e a caminhada segue sem muita cerimônia. Eu não sabia, mas esse era o dia mais difícil e temido por quem já tinha experiência nessa caminhada. O temor se deve ao percurso ser o maior dos quatro dias, com 28 km (vinte e oito quilômetros), ao fato de que grande parte dele é realizado na areia da praia e pelo percurso na reserva ambiental de restinga do Parque Estadual Paulo César Vinha, em que não é possível fazer paradas nos oásis citados anteriormente. Vale ressaltar, neste ponto, que naquele dia, ao decidir voltar para a caminhada, um compromisso implícito havia se firmado. Meu pai e eu já tínhamos percebido que nossos limites físicos e até psíquicos iam bastante além daqueles em que acreditávamos existir um dia antes. Se conseguimos fazer o percurso inteiro de um dia e chegar bem no outro para continuar o percurso, talvez não seria impossível fazer o percurso de mais um dia. Uma esperança de finalizar os 100Km surgiu. Com essas novas perspectivas, decidimos entrar no último trecho do segundo dia do evento, que é justamente o parque. Naquela primeira vez, a experiência foi transcendente de dor e superação, mas também de introspecção, reflexão, autoconhecimento, além de aprofundamento no relacionamento com meu pai, por talvez termos passado por esse processo de interiorização tão intenso juntos. A gente saiu desse segundo dia mais confiante, tanto em nós mesmos quanto na vida e no controle que não cabe a nós alcançarmos. Chegamos a Setiba, um bairro de Guarapari, outro município do Espírito Santo, mais cansados, cheios de dores e eu com algumas bolhas nos pés, mas também mais certos de que voltaríamos no dia seguinte. Era preciso apenas descansar e dormir um pouco. Para isso, fomos em direção à casa de uma tia, que morava em um bairro perto dali. Chegando lá, depois de me organizar com alimentação, banho e preparativos para o sono e para o dia seguinte, fiquei conferindo as fotos dos dois últimos dias e senti a necessidade de escrever sobre o que estava acontecendo no evento em que participávamos, descrevendo as revoluções

pessoais que aconteciam, naquele momento, em mim mesma.

O terceiro dia talvez tenha sido o que mais aguardei antes de iniciar a caminhada. As sensações nesse dia eram bem diferentes. Chegamos animados, apesar de cansados, e fizemos o percurso muito empolgados com as paisagens – que consideramos as mais belas. Também é esse um trajeto feito no município de Guarapari, nossa cidade natal. Atravessamos o trajeto apreciando a paisagem e percebendo, sem dar importância, as dores físicas e a distância do percurso. Talvez por isso, não tenha sido um dia de muitas reflexões. Ao terminar o percurso previsto, na praia de Meaípe, almoçamos um típico peroó frito no local e voltamos para a casa da minha tia. Os meus escritos feitos em uma espécie de diário continuavam.

Ao acordar, no quarto dia de evento, despertamos mais dispostos, sentimo-nos como andarilhos mais experientes, capazes de completar uma jornada de quatro dias de caminhada. Alongamos e continuamos a caminhar, tendo como rumo o Santuário de Anchieta. Aquele último dia do percurso parece um resumo de todos os outros. Já começamos com várias dores, então o sentimento de superação e reflexão volta a ser constante, mas as belas paisagens; o acolhimento especial da população de Anchieta, com sua disponibilidade de apoio, petiscos e bebidas; a consciência de aproveitar o último dia de evento; as companhias e amizades já feitas nos dias anteriores; e o sentimento de pertencimento fizeram desse momento um tempo cheio de nostalgia. A chegada foi uma mistura de alegria, pela superação, e de tristeza, por não termos o dia seguinte para continuar a caminhada. Na verdade, o sentimento, ao chegar no Santuário, foi de que esse caminho não iria mais acabar e que ele se fundiria à própria vida, tanto a de antes, por mais que eu não tivesse me dado conta até então, quanto a de depois dali. Aquela força que descobri em mim nunca mais seria tão subestimada como era antes. A Figura 2 retrata o local de chegada.



Figura 2. Arquivo pessoal. 2016. Fotografia tirada no último dia do evento “Os Passos de Anchieta”, no Santuário Santuário Nacional de São José de Anchieta – Anchieta ES, local de chegada dos andarilhos. Fotografia de um ambiente festivo, com centenas de pessoas em diversas posturas, com um templo de paredes brancas e janelas pequenas ao fundo e um galho de uma árvore que corta a imagem da esquerda para a direita em seu parte superior.

Eu nunca imaginei que essa experiência seria tão espiritualizada como foi, apesar do objetivo, ao decidir ir, não ser de aspecto religioso. Descobri, com o tempo, graças ao livro que nasceu dessa experiência, escrito por mim, que esse não é um sentimento apenas meu, mas sim coletivo. Essa caminhada nunca mais parou em mim, como eu acreditei que aconteceria quando chegasse ao Santuário. Ela continuou por meses, na escrita do livro, na experiência da sua edição, publicação e divulgação, inclusive, no próprio evento dos Passos de Anchieta, nas edições seguintes. Ela continuou nas conversas posteriores, com os leitores dos livros, e daqueles que se identificaram com os sentimentos, tanto de quem teve sua experiência nos Passos de Anchieta quanto de quem caminha pela vida, mesmo sem ter participado ainda desse evento. Fui leitora, depois de uns anos, do meu próprio livro, e o caminho sempre se refaz com novas surpresas. Eu faço a caminhada e o caminhar me refaz.

Resultados e discussões

Segundo Márcia Sant'Anna (2009), por muito tempo, as sociedades ocidentais consideravam que o patrimônio cultural estivesse unicamente vinculado a elementos tangíveis. Somente com a expansão cronológica, tipológica e geográfica, sofrida pelo patrimônio, após os eventos que marcaram a Segunda Guerra Mundial, foi que práticas, rituais e processos culturais imateriais passaram lentamente a serem considerados bens patrimoniais tão relevantes quanto monumentos, arquiteturas e painéis físicos (Sant'anna, 2009, p. 51). Embora fugaz, os Passos de Anchieta conferem ao cenário e às cidades percorridas, durante a caminhada, um significado particular, que é reforçado a cada ano, construindo expressões populares de conhecimento, que se relacionam com o meio ambiente e a paisagem, que são indissociáveis de sua identidade como patrimônio imaterial.

O relato descrito documenta a experiência física e emocional de uma pessoa ao percorrer os quase 100 km referentes à caminhada dos Passos de Anchieta. Neste texto, há registros de momentos de introspecção e autoconhecimento que me aproximaram de meu pai e outros colegas caminhantes; além de aproveitar as belas paisagens do percurso entre Vitória e Anchieta, que apesar de já serem conhecidas, encantavam por serem vistas com um olhar sócio-histórico, valorizando e reconhecendo os patrimônios culturais materiais e imateriais do estado. Nesse sentido, como expõe Yi Fu Tuan, o espaço experimental vivenciado durante essa caminhada pode ter promovido sentimentos afetivos relacionados ao ambiente percorrido, despertados tanto pelas pessoas com quem me relacionei, quanto pelo lugar em si (Tuan, 1983, p.51).

Diante disso, é possível afirmar que tal experiência pode influenciar na percepção espacial, contribuindo para o desenvolvimento de relações afetivas entre a comunidade e a paisagem local através da memória histórica, que é refeita no caminhar de cada andarilho que se propõe a atravessar esse caminho. As surpresas, as dificuldades, os prazeres, a paisagem, ainda que modificada a todo instante, as sensações, as dores, as

relações construídas e as conversas, o próprio ato de caminhar e o movimento, tudo isso remonta ao caminho, à história que não é apenas de uma pessoa, de uma narrativa ou de uma instituição específica, mas é construída a cada novo passo, por quem anda pelo caminho. O caminho é um bem material, mas o caminhar não. E é este último que se caracteriza neste caso como patrimônio e bem cultural.

Referências

CIRILLO, José. Destinos poéticos da paisagem: (des)apropriações autorais na obra colaborativa - entre Saudades e Guerrilhas. **Revista Signum**. Londrina: Estudos De Linguagem, v. 20, pp. 76-99, 2017.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e do cal: por uma concepção ampla de patrimônio material. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. - 2º ed. - Rio de Janeiro; Ed.: Lamparina, pp.: 59-80, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. - 3ºed. - Ed.:Martins Fontes. São Paulo, 2006.

REGATÃO, José Pedro. Do Monumento Público Tradicional à Arte Pública Contemporânea. In: **Convocarte**. Revista de ciências da arte, n. 1, Arte Pública. 2015, pp. 066-076. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 06 out. 2024.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. - 2º ed. - Rio de Janeiro; Ed.: Lamparina, pp.: 49-59, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Ed.: Difel; São Paulo. 1983.

Recebido em: 21 de outubro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Escola de inverno: encontro com a cerâmica

Winter School: an encounter with ceramics

Clara Pitanga Rocha¹ (UNESP)
Alice Roger Bombardi² (UNESP)
Brunno Figueiredo Rodrigues³ (UNESP)
Beatriz Araújo Isidoro⁴ (UNESP)
Henry Silva Castelli⁵ (UNESP)

Resumo: Este relato de experiência fala sobre o Laboratório de Experimentação Artística em Cerâmica, realizado entre os dias 01 a 05 de julho de 2024, no Instituto de Artes da UNESP, campus de São Paulo. O evento promoveu a integração entre estudantes da UNESP e da ETEC Carlos de Campos, abordando a cerâmica e suas dimensões ancestrais e científicas. O evento incluiu atividades prático-teóricas, como a construção de um forno tradicional à lenha e a modelagem de peças cerâmicas, em conjunção com as pesquisas desenvolvidas pelos estudantes da pós-graduação participantes desta atividade. A iniciativa também destacou a importância da extensão universitária e o intercâmbio acadêmico.

Palavras-chave: cerâmica, dimensões ancestrais, extensão universitária.

Abstract: *This experience report addresses the Ceramic Artistic Experimentation Laboratory, held in July 2024 at the Institute of Arts of UNESP. The event fostered integration between UNESP and ETEC Carlos de Campos students, focusing on ceramics and its ancestral and scientific dimensions. The event included practical activities such as building a traditional wood-fired kiln and shaping ceramic pieces. The initiative also highlighted the importance of university extension and academic exchange.*

Keywords: *ceramics, ancestral dimensions, university extension.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.45981



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP, licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É ceramista e pesquisa o caminhar como uma prática artística e estética. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6066261836689083>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5821-5143>.

² Mestranda no Instituto de Artes da UNESP, bacharela e licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7325008001543606>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7940-9813>.

³ Bacharel em Letras pela USP, é Graduando e Mestrando em Artes Visuais pela UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4806578090705265>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0827-9283>.

⁴ Licenciada no curso de Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista e graduanda na habilitação de bacharelado em Artes Visuais pela mesma instituição. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0418174278852960>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1867-7517>.

⁵ Artista, educador e pesquisador, que vive e produz em São Paulo, com formação em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e habilitação técnica em Museologia e Meio Ambiente pela Escola Técnica Estadual (ETEC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7321760773684461>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3085-6656>.

Introdução

O Laboratório de Experimentação Artística em Cerâmica ocorreu entre 01 e 05 de julho de 2024 e visou promover a integração entre a Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes – campus São Paulo – e estudantes da escola de ensino técnico ETEC Carlos de Campos, através de uma experiência educativa no campo das Artes Visuais, com recorte específico para linguagem da cerâmica.

A Escola de Inverno em cerâmica, também chamada de Laboratório de Experimentação Artística em Cerâmica, foi coordenado pela professora Priscila Leonel e organizado por discentes da pós-graduação (mestrado em artes), Alice Roger Bombardi, Brunno Figueiredo Rodrigues e Clara Pitanga Rocha e discentes da graduação em Artes Visuais, Henry Silva Castelli e Beatriz Araújo Isidoro. O projeto contou também com a colaboração das discentes voluntárias da graduação Isabele Trombine Pauliuk e Isabela Menezes Assumpção Franzosi, sendo a primeira responsável por auxiliar os alunos da ETEC nas atividades, enquanto a segunda fez registros audiovisuais dos cinco dias de evento.

O projeto se baseou na noção de que expressão artística e conhecimentos ancestrais estão imbricados à cerâmica, que além de estimular a criatividade, promove a integração social e cultural. Desse modo, a Escola proposta foi desenvolvida a partir do edital PROPG/PROEC 20/2024 da Reitoria da UNESP, que buscou apoiar ações de extensão universitária, oferecendo Escolas de Inverno aos estudantes de ensino médio em São Paulo.

Ao longo de cinco dias, foram desenvolvidas atividades que articularam diferentes temáticas e técnicas, explorando aspectos relacionados aos eixos temáticos e componentes curriculares do Ensino Médio. Por exemplo, foram abordados temas como a formação do barro através de processos naturais de erosão e os aspectos físico-químicos da argila e sua transformação pela queima. Essa abordagem interdisciplinar integrou áreas do conhecimento como ciências humanas, geografia, física, química e artes.

Houve construção de um forno à lenha em colaboração com os estudantes da ETEC. Essa etapa de construção seguiu o manual de Martinez (2023), autora que já esteve presente no Instituto de Artes, em 2018, para ensinar este mesmo modelo, e os ensinamentos obtidos em oficina com Amanda Magrini, em 2023. Dessa forma, os participantes da Escola de Inverno em cerâmica puderam se engajar em todo processo da confecção de peças cerâmicas, da modelagem à transformação do barro pelo fogo, enriquecendo sua compreensão sensorial e científica:

(...) a construção do forno se mostra como uma potente ferramenta disruptiva, onde o ato de pisar no barro além de fundamental para a construção é também um momento de experimentação e saída das nossas próprias zonas de conforto e de total aterramento com o aprendizado. (...) A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam” (BOFF, 2017), é uma frase que nos faz refletir que nenhum pensamento ou ação está alheio ao nosso contexto. Pisar o barro nos coloca diretamente como agentes ativos na construção do equipamento responsável por transformar o barro em cerâmica. Desta maneira, os participantes serão capazes de dominar o processo cerâmico além do senso comum. (Isidoro, Bombardi, Castelli, 2023, p. 40).

A Escola de Inverno em cerâmica foi realizada no Instituto de Artes da UNESP, neste, destaca-se a presença de um ateliê de cerâmica dedicado às disciplinas de Linguagem Tridimensional I e II. Este espaço é bem equipado, apresentando recursos como plaqueiras, fornos, tornos, ferramentas e equipamentos diversos. Essa infraestrutura robusta não apenas denota a qualidade das instalações, mas também sugere um ambiente propício para o desenvolvimento de atividades práticas de experimentação artística e de pesquisa.

Atividades desenvolvidas

No primeiro dia, pela manhã, ocorreu um tour de boas-vindas pela universidade, quando os espaços do campus foram apresentados. Nessa atividade, falou-se sobre os trabalhos desenvolvidos na graduação e na

pós-graduação dos diferentes cursos do Instituto de Artes de São Paulo. Nesse mesmo dia, ocorreu uma oficina de produção escultórica com os estudantes da ETEC Carlos de Campos. A oficina apresentou uma introdução à cerâmica, por meio de uma apresentação breve sobre a formação geológica das argilas e suas potencialidades, a partir da contextualização da arqueologia e dos saberes ancestrais de povos originários. Além da contextualização teórica, houve uma prática, na qual os alunos fizeram ocarinas e chocalhos de argila.

Para a construção das ocarinas, em etapas, os alunos da ETEC modelaram um potinho na técnica do belisco ou *pinch pot*, depois outro, que unidos formaram uma bola oca. Em seguida, foram feitos alguns furos em ângulos cuidadosamente posicionados e adicionada uma pequena entrada de ar. Esse objeto transformou-se em um instrumento musical, uma ocarina, um elo entre o espaço e corpo, entre passado e presente, entre sopro e melodia.

A proposta da oficina de criação de ocarinas surgiu para corroborar a ideia de tecnologias ancestrais e refletir sobre a importância da conexão com o passado. Ao resgatar práticas antigas, essa experiência não se limita apenas à criação de um objeto físico; é um convite para uma jornada coletiva, em que o tocar o barro e o sopro de ar simbolizam a vida e a criatividade.

Durante a atividade, os alunos que não conseguiram extrair som das ocarinas foram incentivados a explorar novas possibilidades criativas. Em vez de se frustrarem com o resultado, foram orientados a fazer pequenas bolinhas de barro e transformar suas ocarinas em chocalhos. Esse exercício de adaptação reforçou a ideia de que o que pode parecer um "erro" é, na verdade, uma nova oportunidade de criação.

No segundo dia de Escola, outra oficina foi realizada. Desta vez, sobre a utilização da argila como possibilidade de explorar a ancestralidade, a memória e os afetos simbólicos, pois, no dia anterior, foi orientado para que os alunos da ETEC trouxessem um objeto que estivesse relacionado à alguma memória. Para isso, o objeto escolhido estava embalado para que os demais participantes não vissem previamente os objetos uns dos

outros. A partir disso, cada um contou a história daquele objeto em sua vida e, após a partilha, modelaram peças inspiradas em seu próprio objeto de memória.

Ao final do segundo dia, falou-se sobre a queima dessas peças em fornos de queimas alternativas e tradicionais à lenha. Foi apresentada a proposta do plano de construção de um desses fornos durante a Escola de Inverno, quando se discutiu sobre enxergar a construção de um forno deste tipo, tal como uma escultura no espaço, aspecto este que tem sido investigado na pesquisa de pós-graduação da discente Alice Roger Bombardi.

A mestranda Alice Bombardi apresentou suas experiências anteriores sobre a temática da construção de fornos, desenvolvidas na sua pesquisa, e pediu aos estudantes que pensassem no design do forno, já que se tratava de estudantes do curso de Design Gráfico da ETEC Carlos de Campos. Assim, estabeleceu-se uma troca de conhecimento entre os propositores do projeto (alunos do Instituto) e os estudantes convidados da ETEC. Também foram apresentados alguns elementos básicos do que é expografia, pois o intuito era de que os alunos usassem este conhecimento para promover uma exposição no último dia da Escola de Inverno, com as peças desenvolvidas.

No terceiro dia, a atividade foi a construção do forno tradicional à lenha. Nesse dia, o trabalho foi coletivo. Os estudantes convidados e a equipe da organização construíram, em conjunto, o forno proposto, na busca de uma práxis de tudo o que tinha sido visto e feito até ali, de forma teórico-prático. Para a construção do forno, foram utilizados tijolos e adobe (mistura feita de grama, água e terra/areia).

Assim que a construção foi finalizada, o forno foi batizado de “Joana de Barro”. Os motivos que levaram a nomear o forno são: reconhecê-lo como uma escultura no espaço, logo, a obra possui um título, um nome; fazer referência aos saberes ancestrais e originários, que foram abordados durante as oficinas de modelagem, contextualizando a origem da cerâmica de forma mitológica.

Por isso, foi escolhido um nome de feminino, “Joana”, e o “Barro” por ser a matéria que a constitui. Há presença de um trocadilho com a ave João de Barro, pois as aves estão muito presentes nos contos dos povos originários, ligados à origem do barro. Por fim, esse exercício de nomeação também serviu para traçar uma relação de proximidade entre construtores e o forno, de maneira a personificar e potencializar a intimidade e os cuidados para com o forno.

No quarto dia, foi realizada a queima das peças produzidas anteriormente nas oficinas. Para isso, o forno tradicional à lenha, que foi construído por todos no dia anterior, foi utilizado. Nesse dia, os alunos puderam presenciar a transformação da argila em cerâmica, e aprenderam na prática sobre métodos alternativos de finalização com efeitos artísticos na superfície da cerâmica, como a *obvara*,⁶ que é uma finalização tradicional. No último dia, ocorreu visita ao museu Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro, do Memorial da América Latina, quando os alunos puderam ver outros exemplos de peças construídas com as mesmas técnicas aprendidas nas oficinas. Também puderam pensar criticamente a expografia da exposição e apreciar obras de cerâmica de muitas regiões latino-americanas, de diferentes épocas. Depois da visita, os alunos prepararam sua própria exposição com as suas peças prontas, que foram produzidas durante as oficinas e expostas em torno da Joana de Barro.

Todos os dias, ocorreu um momento de socialização durante o café da tarde. Esse momento possibilitou a troca de experiências e a coleta de dados qualitativos, impressões e experiências dos participantes. Para tanto, foi utilizado como instrumentos de coleta de dados, fotos e vídeos, que serviram como um registro poético, não apenas desses momentos de conversas informais, mas de todo o evento. As fotografias foram feitas pelo discente da pós-graduação, Brunno Figueiredo Rodrigues, e os vídeos pela discente da graduação e voluntária do evento, Isabele Trombine Pauliuk.

⁶É uma queima de cerâmica inusitada, de nome Obvara, que data do século XII, mas que se mantém atual pela proposta de ser uma queima de baixo custo, orgânica e de efeitos muito peculiares.
<https://cunha.sp.gov.br/transparencia/videos-de-cunha-contemplados-pela-lei-aldir-blanc/#:-:text=Obvara%2C%20uma%20queima%20inusitada,e%20de%20efeitos%20muito%20peculiares.>

Reverberações

Com a Escola de Inverno, os alunos de pós-graduação puderam exercer seus conhecimentos didáticos, práticos e teóricos. Durante as oficinas, os alunos compartilharam os saberes adquiridos durante suas pesquisas. A discente Alice Bombardi, por exemplo, pôde demonstrar a construção dos fornos de forma teórica e prática. Apresentou aos alunos a técnica, desde a formulação dos materiais fundamentais para a construção, como o adobe e a estrutura, até a sua finalização, com o acabamento estético do forno.

Com os registros e, portanto, coleta de dados com olhar artístico, Brunno Figueiredo Rodrigues pode praticar os limites da direção de arte de registros institucionais e educativos, desenvolvendo a linguagem de forma prática, mas também colaborativa e teórica. Durante a semana, o discente da pós-graduação pode perceber que é possível articular o registro de atividades como a Escola de Inverno, apropriando-se e aproximando-se de uma linguagem tradicional do cinema brasileiro, importante para sua linha de pesquisa.

Além disso, outros benefícios proporcionados pela escola de inverno aos discentes de pós-graduação e graduação incluem: a oportunidade de contato direto com a docência, a organização de eventos de extensão integrando a comunidade externa. Ademais, a escola de inverno serviu como meio de divulgação das pesquisas desenvolvidas pelos discentes da pós-graduação em Artes, promovendo um intercâmbio com a sociedade. Estabelecer contatos com professores da rede estadual de ensino também oferece a possibilidade de parcerias para futuros eventos, que podem envolver as pesquisas acadêmicas além dos limites da Universidade.

Registros fotográficos da Escola de Inverno



Figura 01. Tour pelo Instituto de Artes. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. A imagem mostra um grupo de pessoas em um espaço fechado, aparentemente uma galeria ou estúdio de arte. Elas estão olhando para várias obras de arte expostas nas paredes. Há pinturas e desenhos de diferentes estilos e temas, incluindo figuras humanas, formas abstratas e ilustrações coloridas.



Figura 02. Oficina de ocarinas e chocalhos. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. A imagem mostra um grupo de pessoas em uma sala, que parece ser um ateliê ou sala de aula de cerâmica. Na frente da imagem, há três mulheres sentadas à mesa, manipulando peças de argila. A mulher no centro está segurando uma peça de argila perto da boca, como se estivesse soprando ou modelando-a com cuidado. Ela está usando um avental com estampa floral.



Figura 03. Oficina de objetos de memória. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. A imagem mostra um grupo de pessoas em uma sala de aula ou ateliê, envolvidas em uma atividade artística com argila. Há várias mesas e as pessoas estão sentadas em volta delas, parecendo estar trabalhando com argila.



Figura 04. Construção do forno. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. Na imagem, é possível ver um conjunto de pessoas em pé em um gramado com tijolos, lonas e sacos plásticos.



Figura 05. Forno Joana de Barro construído e adornado. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. A imagem mostra um forno à lenha construído de tijolos e adobe. Na Frente do forno, é possível ver chama de fogo, lenha e uma panela de alumínio.



Figura 06. Exposição feita pelos alunos da ETEC com suas peças prontas. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. Na imagem, é possível ver diversos objetos feitos de cerâmica, dispostos em cima de tijolos, vasos, madeira ou latas de tinta. Os objetos estão ao redor do forno Joana de Barro.



Figura 07. Parte da equipe que construiu o forno quando ele ainda não estava rebocado de adobe. Fonte: fotografia por Brunno Figueiredo Rodrigues. Na imagem, é possível observar um forno à lenha e 23 pessoas ao redor dele, sorrindo para a foto.

Referências

BOMBARDI, Alice Roger; CASTELLI, Henry Silva; ISIDORO, Beatriz Araújo;. Construção e Queima De Forno Tradicional A Lenha No IA - Unesp: uma vivência com o barro dos pés às mãos. In: **Anais do I Simpósio Amô Ancestralidade, Cerâmica, Corporeidades, Arte Educação e Decoloniadade** - Bauru: UNESP/FAAC/Departamento de Artes e Representação Gráfica, 2023, p. 36 - 48. Disponível em: <http://ISBN: 978-65-88287-18-7>. Acesso em: 13 de abril de 2024.

MARTINEZ, Adriana Irene. **Siembra de hornos**: manual de construcción de horno cerámico para cocción a leña / Adriana Irene Martinez ; editado por Patricio Arian Robles ; fotografías de Julia Robles ; Raquel Saraiva ; ilustrado por Carolina Segré ; Jose Campos Rios. - 1a ed. - Avellaneda : Adriana Irene Martinez, 2023. Disponível em: <https://manualceramica.wordpress.com/siembra-de-hornos/> Acesso em: 13 de abril de 2024.

Recebido em: 30 de agosto de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Bem-vinda, flauta doce, à escola em tempo integral!

Welcome, recorder, to full-time school!

Jevison Santa Cruz¹
(Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar como estudantes do sexto ano de uma escola em tempo integral, localizada na zona norte da cidade do Recife-PE, foram inseridos no universo da música, em uma disciplina eletiva, através do uso da flauta doce. A metodologia utilizada foi de caráter qualitativo, com enfoque em elementos descritivos, bibliográficos, e por meio de observação sistemática e participante. No que tange ao planejamento das aulas, este foi organizado semanalmente. Como resultados, pode-se observar que os estudantes adquiriram conhecimento sobre a flauta doce e executaram as melodias propostas; experienciaram a noção de espírito democrático; e tiveram acesso a saberes relacionados à vida e obra de compositores pernambucanos.

Palavras-chave: flauta doce, escola em tempo integral, aprendizagem significativa.

Abstract: *This work aims to present how sixth-grade students from a full-time school located in the north area of Recife-PE were inserted into the universe of music in an elective subject through the use of the recorder. The methodology used was qualitative, focusing on descriptive elements, bibliographic research, and in systematic and participatory observation. Regarding lesson planning, it was organized weekly. As a result, it was observed that the students acquired knowledge about the recorder and were able to play the proposed melodies; they experienced a sense of democratic spirit; and gained insights into the life and works of composers from Pernambuco.*

Keywords: *recorder, full-time school, meaningful learning.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46256



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Doutorando em Educação (UFPE), Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (2020), com pesquisa vinculada a linha de Teoria e História. Tenho Graduação em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (2005), Bacharelado em Teologia pela Faculdade de Teologia Integrada (FATIN, 2011), Especialização em Psicopedagogia, (FATIN, 2014), Especialização em Ciências da Religião (FETAC, 2022) e Licenciatura em Pedagogia (UNAR, 2022). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0771459823347921>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5694-7437>.

Introdução

Em cumprimento ao Plano Nacional de Educação (PNE, 2014-2024), que definiu em sua meta 6 “oferecer educação em tempo integral em, no mínimo, cinquenta por cento das escolas públicas, de forma a atender, pelo menos, vinte e cinco por cento dos(as) alunos(as) da educação básica”, foi formulado o Programa Escola em Tempo Integral, com base na Lei nº 14.640, de 31 de Julho de 2023, cujo intuito é proporcionar aos estudantes matrículas em tempo integral em todas as etapas e modalidades da educação básica, numa perspectiva filosófica de educação que podemos considerar holística, ou seja, voltada para o desenvolvimento de todas as capacidades do educando, sob o contexto de uma jornada igual ou superior a sete horas diárias no ambiente escolar (Brasil, 2023).

Sabe-se que a política de educação em tempo integral configura-se como uma tendência no campo educacional brasileiro, impulsionada pelo cumprimento do Plano Nacional de Educação. Ela aponta para a probabilidade de abranger grande parte do território brasileiro em pouco tempo. Segundo dados do Ministério da Educação (2024), no ano de 2023, a procura por matrículas em tempo integral no ensino fundamental, anos iniciais, registrou um aumento de 2,2%, e anos finais do ensino fundamental, um aumento de 3,5%, ratificando essa tendência. No ensino médio, por exemplo, o crescimento também é significativo, com um aumento de 9,9% desde 2019 na rede pública (Brasil, 2024).

Conforme o Ministério da Educação, a região nordeste é a que apresenta o maior número de adeptos dessa política. Do total de estudantes matriculados na educação básica do segmento fundamental, 51,4% estão no Ceará, 48,9% no Piauí, e 40,3% no Maranhão. Entretanto, quando se trata de ensino médio, a liderança no número de matrículas em tempo integral recai sobre Pernambuco com 66,8%, seguido dos estados da Paraíba com 55% e do Ceará com 49,1% (Brasil, 2024).

No entanto, por ser uma novidade, sobretudo no ensino fundamental, a educação em tempo integral ainda está buscando seu lugar na

construção curricular, ou seja, no que deve ser ministrado além das áreas de conhecimento previstas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Nessa perspectiva, observa-se certa autonomia docente quanto ao oferecimento de disciplinas eletivas nesses espaços, já que, em determinados contextos, os currículos ainda estão em fase de elaboração pelos sistemas de ensino (Hora; Coelho; Rosa, 2015).

Assim, pensando em estruturar e oferecer uma disciplina para turmas de sexto ano na área do conhecimento de linguagens, especialmente no componente de arte, organizou-se a eletiva intitulada “Brincando com Flauta Doce”, a ser ministrada em uma escola da rede municipal de ensino fundamental, anos finais, localizada na Zona Norte do Recife - PE, que estava iniciando seus primeiros passos na implementação dessa nova política.

Justificativa

De acordo com Cruz e Leite (2021), o estudante da música desenvolve determinadas habilidades e melhora outras, a partir do momento em que os estudantes são apresentados a essa importante linguagem da arte, como, por exemplo: memorização, concentração, relações interpessoais, pensamento lógico e comportamento.

Um instrumento que se adequa ao ambiente escolar para o estudo da música é a flauta doce. Segundo os autores supracitados (2021, p. 20), ela “proporciona ao estudante desenvolvimento técnico; facilita para inserir o estudante na prática de conjunto devido ao fácil diálogo com outros instrumentos; além da comodidade no ato do transporte, por ser um instrumento leve e pequeno”. Portanto, a flauta doce é um instrumento oportuno para introduzir os estudantes no universo da música.

Assim, a eletiva “Brincando com Flauta Doce” teve como objetivo geral proporcionar aos estudantes de uma escola em tempo integral, na zona norte do Recife-PE, sua inserção no universo da música por meio do instrumento musical flauta doce.

Metodologia

Este estudo traz uma proposta metodológica de cunho qualitativo, uma vez que, segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 70), essa abordagem promove uma aproximação significativa entre o “ambiente e os sujeitos da pesquisa”. Nesse caso, o ambiente refere-se à estrutura escolar utilizada para o desenvolvimento da disciplina eletiva, e os sujeitos são os alunos participantes do processo. Assim, como se trata de um relato de experiência, o estudo desenvolve-se como uma pesquisa descritiva, orientada por procedimentos técnicos baseados em elementos bibliográficos, observação sistemática e participante.

Como princípio norteador para o estudo da flauta doce, utilizamos o “Caderno de História e prática musical da Flauta Doce”, que, segundo Direne (2014), foi organizado para o estudo da disciplina de arte das escolas estaduais do Paraná. Além disso, devido a circunstâncias vivenciadas durante a eletiva, foi inserido o uso de percussão, tendo como referencial alguns elementos oriundos do método Orff (Mateiro; Ilari, 2011).

Eletiva na Prática

É inegável que o ser humano é naturalmente atraído pela música, pois ela é parte integrante do convívio social, presente em diversos ambientes como residências, escolas, eventos religiosos e celebrações. Esse fenômeno é tão comum que até vizinhos frequentemente compartilham suas preferências musicais com a comunidade (Cruz; Leite, 2021).

Com base nesse contexto, foram apresentadas, em março de 2023, quatro disciplinas eletivas, para as turmas de sexto ano: “Brincando com Flauta Doce”, “Cidade Sustentável de Lego”, “História dos Times do Futebol Pernambucano” e “As Fotografias de Sebastião Salgado”. A eletiva “Brincando com Flauta Doce” foi escolhida por vinte estudantes, dos quais apenas uma já havia tido contato prévio com o instrumento. Aproveitando essa situação, a aluna foi convidada a auxiliar o professor no processo de socialização do instrumento e das melodias com os demais colegas,

promovendo um espaço de aprendizagem significativa, através da colaboração, protagonismo e autonomia (Costa Júnior et al., 2023).

As aulas ocorreram sempre às quintas-feiras, das 14h20 às 16h, com duas aulas consecutivas de cinquenta minutos. No primeiro encontro, os alunos estavam ansiosos para saber como seriam aqueles momentos. O professor, então, acalmou-os explicando a importância do cumprimento do contrato pedagógico e apresentando-lhes seus direitos e deveres para alcançar bons resultados na disciplina (Oliveira, 2015).

Após essa introdução, as flautas foram distribuídas, e cada aluno assinou uma ata confirmando o recebimento. A escola disponibilizou vinte flautas doce soprano com dedilhado barroco, que, segundo Cruz e Leite (2021), compartilham tanto uma sonoridade mais rica e afetuosa, quanto um dedilhado mais provocante, estimulando o raciocínio, a memória e a atenção. Embora o dedilhado germânico seja mais simples, e essas flautas sejam mais populares e fáceis de encontrar, a flauta barroca foi escolhida por sua superior qualidade sonora e técnica.

Conforme, Cuervo (2009, p. 26):

Aconselha-se a utilização da flauta doce modelo barroco por utilizar parâmetros baseados em registros históricos de fabricação artesanal, afinação e digitação, corroborando, também, a uniformização de elementos técnicos como dedilhado. O modelo germânico foi uma tentativa, no século XX, de facilitação de alguns dedilhados, o que, porém, comprometeu a qualidade timbrística e a afinação de algumas notas.

O docente também conversou sobre o conceito de repertório, destacando a importância de uma escolha democrática das músicas a serem tocadas. Freire (1996) ressalta que a prática democrática nos processos educativos fortalece a aprendizagem significativa. Desse modo, utilizando como documento norteador a matriz curricular prioritária da Secretaria de Educação da Cidade do Recife para o estudo da arte, uma vez que o currículo para a escola em tempo integral ainda estava em discussão, os estudantes foram orientados a partir dos seguintes direcionamentos:

Música	
Eixo	Ler, fazer, contextualizar
Objetivo	Apreciar, produzir e explorar as diferentes expressões musicais e culturais dos diversos povos, etnias e épocas, como também diferentes meios e movimentos culturais de circulação da música, e do conhecimento musical.
Conteúdo	Músicas das diversas origens culturais e etnias, gêneros, estilos e épocas.
Habilidades	EF69AR16, EF69AR18, EF69AR19, EF69AR22

Quadro 1: Fragmento de Matriz Curricular Prioritária. Fonte: Recife, s.d.

Por conseguinte, o docente tocou na flauta doce algumas melodias de artistas pernambucanos e, em seguida, perguntou aos alunos se as conheciam. À medida que respondiam positivamente e demonstravam interesse em aprender aquelas músicas, elas eram inseridas no repertório. Assim, foram escolhidas quatro canções para estudo, sendo a coletânea finalizada com mais uma melodia compartilhada pelo professor, considerada um material importante para a iniciação ao instrumento. Dessa forma, observou-se que, em consonância com o pensamento freiriano sobre a dialogicidade na sala de aula e aplicado ao estudo da música, Cuervo e Pedrini (2010, p. 56) argumentam que

[...] o repertório possui papel estruturante no planejamento pedagógico musical, e que precisamos construir uma relação equilibrada entre as preferências musicais dos alunos e a ampliação dessas preferências através da ludicidade e do estudo dinâmico, potencializado pelas possibilidades que a música contemporânea também oferece.

Portanto, adaptando a proposta da matriz curricular prioritária da Secretaria de Educação da Cidade do Recife para o estudo da arte, com

ênfoque na linguagem musical e considerando a realidade da disciplina eletiva de flauta doce em apenas um semestre, pode-se estruturar da seguinte maneira:

Nº das Aulas	Objetivos	Conteúdos	Metodologia
01	Construir repertório; identificar as partes que compõem a flauta doce; Conhecer um breve histórico sobre a flauta doce; Conhecer e Praticar as primeiras notas musicais na flauta doce	Repertório Apresentação do Instrumento; Panorama histórico do Instrumento (Parte 1) Prática Instrumental Melodia: Passeando no Primeiro Ano.	Conversa sobre construção de repertório. Aula expositiva dialogada, mostrando as partes que constituem o instrumento. Apresentação da primeira parte do panorama histórico sobre o uso do instrumento. Demonstração tanto do modo de soprar quanto do dedilhado das notas sol 3, lá 3 e si 3. Sublinha-se que os alunos tocarão individualmente.
02	Conhecer e identificar os gêneros musicais xote e baião; Conhecer sobre a biografia do artista pernambucano Luiz Gonzaga, Executar a melodia Asa Branca do compositor Luiz Gonzaga	Gêneros musicais: xote e baião. Prática Instrumental Melodia: Asa Branca	Apresentação aos estudantes do dedilhado das notas musicais dó 4 e ré 4 Os estudantes acessando os conhecimentos do último encontro tocarão as notas sol 3, lá 3 e si 3, acrescidas das notas dó 4 e ré 4.
03	Conhecer um breve histórico sobre a flauta doce; Executar melodias folclóricas;	Panorama histórico do Instrumento. (Parte 2) Prática Instrumental. Melodia folclórica: Viva Mariana e	Os estudantes executarão a melodia utilizando as notas musicais aprendidas na última aula.

		Mucama Bonita.	
04 e 05	Conhecer um pouco sobre a biografia do artista pernambucano Dominginhos;	Prática Instrumental. Melodia: eu só quero um xodó.	Apresentação aos estudantes do dedilhado das notas musicais mi 3, mi 4 e fá 4.
06 e 07	Conhecer um pouco sobre a biografia do artista pernambucano Alceu Valença; Conhecer motivo rítmico;	Prática Instrumental Melodia: Anunciação. Executar motivo rítmico.	Os estudantes executarão a melodia utilizando as notas musicais aprendidas na última aula e marcarão o pulso rítmico através do uso de clavas.
08 e 09	Realizar ensaio geral enfatizando a prática de conjunto entre grupo de flautas e percussão; Introduzir o roteiro da performance musical falando sobre os compositores das obras estudadas;	Ensaio Geral: Prática de Conjunto Exposição dos compositores	Cada estudante, num total de cinco, exporão um pouco sobre a biografia de cada compositor estudado, antes da execução do grupo. Em seguida, os estudantes revisarão o repertório na ordem das melodias aprendidas nos encontros, as quais serão acompanhadas tanto harmonicamente pelo professor através do uso de um violão com cordas de nylon, quanto ritmicamente por três estudantes através do uso de clavas de alumínio.
10	Possibilitar a comunidade escolar a apreciação das melodias executadas pelo grupo de flautas;	Apresentação Artística	Os estudantes socializarão para toda a comunidade escolar o repertório construído para a flauta doce durante os encontros da eletiva.

Quadro 2: Plano de aulas para eletiva de flauta doce. Elaboração: O Autor, 2024.

Com relação ao procedimento das aulas, o docente escrevia no quadro as notas musicais referentes a cada melodia, e, em seguida, os alunos as reproduziam individualmente. Dessa forma, era possível observar e corrigir desajustes, como problemas no sopro e na digitação (Cruz; Leite, 2021). Vale salientar que, devido ao curto número de aulas, não foi possível iniciar os estudantes na leitura musical tradicional. Contudo,

conforme norteia a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018), eles foram estimulados a criar guias melódicos para cada música estudada, o que a BNCC identifica como partituras criativas e procedimentos da música contemporânea.

A cada aula, a maioria dos alunos demonstrava desenvoltura no aprendizado do instrumento, contemplando os quesitos de memória, dedilhado, afinação e dinâmica. No entanto, três estudantes, que estavam inseridos em um contexto de vulnerabilidade social, não conseguiram executar a flauta doce conforme o esperado. Diante disso, tornou-se necessário reorganizar o planejamento, inserindo acompanhamento percussivo na eletiva, utilizando clavas de alumínio, para potencializar a intensidade do som e incluir esses discentes no processo de produção.

No horário do recreio, era comum ouvir e ver alguns discentes reunidos em grupos, praticando e fazendo ecoar seus sons pelo espaço escolar, numa prévia do que seria mostrado nos meses seguintes. Eles conseguiram decorar todo o repertório, o que ajudou a reduzir a tensão natural de um contexto de recital. No dia da apresentação, utilizaram estantes de partituras, mais com o intuito de dar um toque estético ao grupo do que de realizar uma leitura musical formal.

Resultados e discussão

No ensaio geral, os estudantes foram instruídos sobre a distribuição no grupo, considerando a estatura individual, organizando-se dos menores para os maiores. Quanto ao figurino, a fim de valorizar a identidade cultural pernambucana imortalizada por Luiz Gonzaga, o rei do baião, os alunos vestiram gibões feitos de TNT, um tecido não tecido, e chapéus de cangaceiro² de emborrachado marrom, confeccionados em parceria com a gestão escolar.

² Errante do Nordeste brasileiro; bandido, bandoleiro. Isolados ou em grupo, os cangaceiros viveram perseguidos e perseguindo, em luta contra tropas policiais ou outros bandos (Dicio, 2024). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cangaceiros/#:-:text=Salteador%2C%20criminoso%20errante%20do%20Nordeste%20brasileiro%3B%20bandido%2C%20bandoleiro>. Acesso em: 28 set. 2024.



Figura 1. Figurino Nordestino. Fonte: Acervo Pessoal do Autor, 2023. Culminância da eletiva Brincando com Flauta doce. Na fotografia, os rostos dos estudantes aparecem distorcidos, com o intuito de proteger suas identidades.

Cinco alunos, antes da apresentação de cada música, falaram brevemente sobre os autores, destacando suas vidas, obras e o contexto das melodias. O professor da eletiva fez o acompanhamento harmônico do grupo de flautas com um violão, tocando o seguinte repertório: 1) Passeando no Primeiro ano; 2) Asa Branca; 3) Viva Mariana; 4) Eu só quero um xodó; 5) Anunciação. No acompanhamento percussivo, os três estudantes responsáveis executaram o seguinte motivo rítmico:



Figura 2. Acompanhamento Percussivo. Fonte: Elaborado pelo Autor, 2023.

A exibição aconteceu no dia 29 de junho de 2023, das 9h às 12h, em uma sala de aula da unidade escolar, com a plateia composta por duas turmas de sétimo ano, duas de oitavo ano e três de nono ano. Ao final das

performances, os estudantes do sexto ano, num total de quatro turmas, se reuniram para socializar seus trabalhos. A eletiva “Brincando com Flauta Doce” alcançou uma audiência de dez turmas, além de dois representantes da secretaria de educação do município que vieram prestigiar o recital e avaliar o andamento do projeto-piloto da escola em tempo integral.

Como resultados, constatou-se que: a) 85% dos estudantes que participaram da eletiva, adquiriram conhecimento sobre a flauta doce e executaram as melodias propostas; b) a noção de espírito democrático foi vivenciada através da construção de um repertório participativo; c) os alunos acessaram conhecimentos sobre a vida e obra de importantes compositores pernambucanos; d) os estudantes experimentaram a colaboração mútua no aprendizado do instrumento, transitando da ajuda de uma colega mais experiente para a formação de grupos de socialização dos saberes adquiridos.

Considerações finais

A educação em tempo integral vem se consolidando como uma política ascendente no contexto brasileiro. Embora esse modelo de ensino ainda enfrente desafios na definição de currículo, o aumento na demanda por matrículas ratifica sua importância. O objetivo dessa política é oferecer uma formação globalizante ao estudante, utilizando disciplinas eletivas, como o estudo da música, como uma de suas estratégias.

A prática de um instrumento musical, como a flauta doce, mostrou-se adequada para ser explorada em dez encontros de uma disciplina eletiva. Por ser um instrumento pequeno, de fácil manuseio e com som semelhante à voz humana, sua execução foi acessível aos estudantes e contribuiu significativamente para o desenvolvimento da memória, concentração, raciocínio, autonomia e socialização.

Portanto, a experiência com o estudo da flauta doce marcou positivamente a vida dos estudantes, pois além de cumprir o objetivo de inseri-los no universo da música, proporcionou uma aprendizagem

significativa, valorizando o uso de um instrumento musical que, em alguns contextos, é frequentemente subestimado.

Referências

BRASIL. Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. **Escola em Tempo Integral**. [Brasília]: Ministério da Educação, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/fnde/pt-br/acao-a-informacao/acoes-e-programas/acoes/escola-em-tempo-integral>. Acesso em: 12 set. 2024.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. Censo Escolar: Educação em Tempo integral cresce no Brasil. **Ministério da Educação**. [Brasília]: Ministério da Educação, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2024/fevereiro/educacao-em-tempo-integral-cresce-no-brasil>. Acesso em: 23 set. 2024.

COELHO, Lígia Martha Coimbra da Costa; HORA, Dayse Martins; ROSA, Alessandra Victor. Organização curricular e escola de tempo integral: precisando um conceito e(m) sua (s) prática(s). **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 40, p. 155–173, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24556>. Acesso em: 26 set. 2024.

COSTA JÚNIOR, J. F.; LIMA, P. P. de; ARCANJO, C. F.; SOUSA, F. F. de; SANTOS, M. M. de O. ; LEME, M. ; GOMES, N. C. . Um olhar pedagógico sobre a Aprendizagem Significativa de David Ausubel. **Rebena - Revista Brasileira de Ensino e Aprendizagem**, [S. l.], v. 5, p. 51–68, 2023. Disponível em: <https://rebena.emnuvens.com.br/revista/article/view/70>. Acesso em: 29 set. 2024.

CRUZ, Jevison Cesário Santa. LEITE, Maria do Rosário Alves. Os Discursos Sobre o Estudo Remoto da Flauta Doce Durante a Primeira Onda da Pandemia da Covid 19 no Alto do Pascoal, Zona Norte do Recife. **AEC&D - Arte, Educação, Comunicação & Design**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 18–30, 2021. DOI: 10.29327/216572.2.3-2. Disponível em: [//www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/dcae/article/view/9163](http://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/dcae/article/view/9163). Acesso em: 12 mar. 2023.

CUERVO, Luciane da Costa. **Musicalidade na Performance com a flauta doce**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CUERVO, Luciane; PEDRINI, Juliana. Flauteando e Criando: experiências e reflexões sobre criatividade na aula de música. **Música na Educação Básica**. Associação Brasileira de Educação Musical. Porto Alegre, v.2, n. 2, set. 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 43. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

OLIVEIRA, Thiago. Valim. As relações escolares em questão: um estudo sobre os contratos pedagógicos. **Dialogia**, São Paulo, n. 22, p. 173-186, jul./dez. 2015.

RECIFE. Matrizes Curriculares. In: **Secretaria de Educação**. Disponível em: <http://www.portaldaeducacao.recife.pe.gov.br/content/matrizes-curriculares>. Acesso em: 19 set. 2024.

Recebido em: 29 de setembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

ENSAIOS VISUAIS

Watu conta um conto

Watu tell the tale

Sarah Rodrigues Damiani¹

(UFES)

Paula Barbosa²

(UFES)

Stela Maris Sanmartin³

(PPGA-UFES)

Resumo: A partir do campo das interartes, o presente ensaio apresenta um trabalho de foto-performance denominado “Watu conta um conto”. Realizada sobre as margens do Rio Watu, popularizado como Rio Doce, em Colatina-ES, a proposta é elaborada entre o movimento da performer e a captura da fotógrafa. É de pretensão do presente trabalho explorar a imaginação do espectador, associando símbolos e imagens de forma sensível.

Palavras-chave: fotoperformance. partilha do sensível. imaginário. paisagem onírica. rio Watu.

Abstract: *From the field of interarts, this essay presents a photoperformance work called “Watu tells a tale”. Held on the banks of the Watu River, popularized as Rio Doce in Colatina-ES, the proposal is created between the movement of the performer and the capture of the photographer. The aim of this work is to explore the viewer's imagination, associating symbols and images in a sensitive way.*

Keywords: *photoperformance. haring of the sensitive. imaginary. dreamscape. Watu river.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46618



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0

¹ Professora e artista. Mestranda em Artes no programa associado de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Vila Velha (UVV). Membro do Grupo de Extensão e Pesquisa Criatividade, Educação e Arte, GEPCEAr. Associada da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação, Criabrasilis. Atualmente é Contadora de História, Pernalta e Professora de Teatro para Crianças. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2350831876354777>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5838-8923>.

² Professora, Artista e Fotógrafa; Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo; Especialista em Artes na Educação pela Faculdade de Vitória (2020); Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2014-2020); Graduada em Fotografia pela Universidade de Vila Velha - UVV (2011-2013). ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9224-2200>.

³ Pós-doutorado em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar pela Universidade de Brasília, UnB. Coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Artes, Professora do Departamento de Artes Visuais, Coordenadora do Grupo de Extensão e Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte, GEPCEAr na Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>.

Primeiros sinais

“Watu conta um conto” é um trabalho de foto-performance realizado em 2024, sobre as margens do Rio Watu, popularizado como Rio Doce, em Colatina-ES. Inspiradas por Rancière (2009), a performer e a fotógrafa nos convidam a pensar em uma arte sensível e política. Diante de um cenário de urgências, o trabalho propõe lançar novas imagens e sentidos para a paisagem do rio. Explora-se, como processo de criação, um jogo plástico entre a personagem brincante e o panorama deserto dos bancos de areia. Brincar, como bem pontua Gargiulo (2019) é um ato marginal. “O brincar é marginal, e junto com ele os sujeitos que dele tomam parte. Por meio do brincar, não produzimos outra coisa que não a nós mesmos, nossa existência e expressão no mundo” (Gargiulo, 2019, p. 202). O corpo que se move na performance é, portanto, um índice de passagem brincante, que explora, por meio do movimento, o campo da imaginação.

Regina Machado (2015) concebe a imaginação como atributo das pessoas que sonham. Nesse sentido, partindo do campo das interartes, as artistas do presente trabalho elaboram, por meio do registro cênico, um cenário onírico, delineado pelas forças imaginantes de um corpo em transformação.

O registro do trabalho é assumido a partir do desejo da fotógrafa em documentar o seu entorno. Nessa direção, entendemos como documento a perspectiva do sociólogo José de Souza Martins (2017), que destaca: “A fotografia documenta as mentalidades de quem fotografa, de quem é fotografado, e de quem a utiliza, problemáticas agregações à sua polissemia” (Martins, 2017, p. 58). Desse modo, assumimos a fotografia como um reflexo das subjetividades e registro das possibilidades imaginárias.

Por que partilhar o lúdico em consonância com o caos? O presente ensaio convida o leitor a construir uma nova estrutura imaginária, aproximando o desejo onírico de um cenário preenchido por crise ecológica, desigualdade e racismo ambiental. Como ver e fazer ver novas

construções simbólicas? Assumindo a fotografia como elemento de criação subjetiva, torna-se pertinente nos debruçarmos sobre a imaginação da matéria, presente na obra de Bachelard (2018). No livro “A água e os sonhos”, o autor destaca: “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica” (Bachelard, 2018, p. 5). Mais adiante, a sentença é complementada: “O sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua” (Bachelard, 2018, p. 158).

Considerando que as águas de fonte longínqua, assim como as águas do Rio Watu, evocam a imaginação dos sonhos, como esta imaginação se configura com o cessar das águas e a transformação da paisagem? As ações que ameaçam as formas de vida também têm ameaçado a nossa imaginação? É de pretensão do presente ensaio visual fazer pensar estas questões. Acreditamos que a arte seja um caminho possível de diálogo entre o real apresentado e o impossível imaginado.



Figura 01. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é disposta com o leito de um rio seco, com alguns arbustos e árvores nas margens. O céu é um azulado claro e possui nuvens. O enquadramento é aberto e prioriza a visualização da margem arenosa do rio.



Figura 02. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. O cenário da imagem se repete, mas agora, uma performer trajando um pano verde aparece no centro da paisagem, de costas para a fotógrafa. A artista veste uma cartola por baixo do pano e o tecido envolve seu corpo. O enquadramento se mantém aberto.



Figura 03. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, mas o enquadramento é fechado, aproximando a performer da fotógrafa.



Figura 4. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, mas a performer se posiciona no canto esquerdo da foto, seu corpo está inclinado da esquerda para direita, seu rosto aparece como o condutor do movimento.



Figura 05. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, mas a performer se posiciona no centro da foto. Seu corpo está de costas para a fotógrafa, seus braços são abertos, criando maior plasticidade para o tecido que se movimenta pelo vento do ambiente.



Figura 06. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, a performer continua no centro, mas aparece agachada de frente para a fotógrafa. Seu rosto se posiciona para o canto esquerdo da imagem.



Figura 07. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, mas a performer direciona o rosto para o canto direito da foto. Seu joelho é levantado lentamente, criando uma plasticidade diferente das demais imagens.



Figura 08. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, a performer continua no centro com o rosto direcionado para o canto direito da foto, mas agora seus braços estão abertos e o tecido apresenta um volume maior.



Figura 09. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é similar à anterior, mas a performer se posiciona agachada no centro da foto olhando para a fotógrafa. Sua perna direita aparece descoberta do tecido.



Figura 10. Documento de Performance “Watu conta um conto”. Fonte: arquivo pessoal das autoras, 2024. A imagem é capturada de um ângulo diferente. Não aparece a margem arenosa do rio. A performer aparece da cintura para cima, de forma centralizada. Seu rosto está de frente para a fotógrafa, mas seus olhos estão fechados. O céu se sobressai.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. 3°. ed. São Paulo: Wmf martins fontes, 2018.

GARGIULO, Victor. **Brincando sobre o abismo**: O brincar enquanto poética para performance digital. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro UFBA, [S. /], 2019.

MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. 1. ed. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. 2°. ed. São Paulo: 34 Ltda, 2009.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Entre memória e infância, a ausência é uma herança

Between memory and childhood, absence is an inheritance

Ana Carolina Follador¹
(UFES)

Resumo: Este ensaio visual apresenta um relato sobre a obra “a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou”, uma série de três fotografias e uma prosa impressas em tecido algodão cru, realizadas entre 2022 e 2024. As obras surgem de processos reflexivos, enquanto artista, em torno da privação materna e do abandono parental afetivo que vivi na infância e na adolescência. Trata-se de um conjunto de trabalhos artísticos com temas sensíveis à memória afetiva, como também desenvolvimento de uma narrativa pessoal que busca a devolução de afeto materno que me foi ausente.

Palavras-chave: memória, infância, obras de arte.

Abstract: *This visual essay presents a narrative about the work "The First Time I Believed You Loved Me Was on a Cloudy Day That Never Came," a series of three photographs and a prose printed on raw cotton fabric created between 2022 and 2024. The works emerge from reflective processes as an artist regarding maternal deprivation and the emotional parental abandonment I experienced in childhood and adolescence. It is a collection of artistic works addressing sensitive themes related to affective memory, as well as the development of a personal narrative that seeks to reclaim the maternal affection that was absent from my life.*

Keywords: *memory, childhood, works of art.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.46614



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Artista multidisciplinar, fotógrafa e escritora. Sua pesquisa é constituída principalmente por suportes videográficos, fotografias, performances e indexação de imagens. Esses suportes atravessam temas que se relacionam com a memória e a infância. Através de produção científica, investigou o diálogo e a interseção entre as artes pictóricas latino-americanas e o cinema brasileiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7919110401283228>. ID ORCID:

Introdução

A série de obras artísticas apresentadas neste ensaio visual foi elaborada durante toda a minha vida, ainda que a feitura das obras em si tenha começado apenas em 2022, aos 24 anos de idade. Meus processos de entendimento como artista, a respeito da memória e da infância, foram desenvolvidos em multidisciplinaridade: a primeira obra, “agora devolvo essa memória”, consiste de uma vídeo-performance, a partir do resgate do número máximo de fotografias com a minha mãe que encontrei em álbuns de família. A partir disso, rasuro o rosto dela e, na pós-produção, inverteo o tempo do vídeo, colocando-o de trás para frente, a fim de devolver, de forma fictícia, a presença da progenitora na minha infância. Na segunda obra, resgatei essas mesmas fotos e propus uma interferência nelas, retirando toda a imagem da minha mãe da fotografia: antes o que ainda havia, o corpo, com as rasuras, na segunda obra, não há mais corpo, e a sua presença se torna um fantasma, tudo é ausente. A terceira obra retrata a presença das figuras maternas que tive durante toda a minha vida: procurei por todas as fotos com minhas tias, avós e bisavós, e utilizei um carimbo para marcar a frase “mãe, essa é a minha mãe” nelas. Por fim, escrevi um texto, em 2024, quando recebi notícias sobre minha progenitora:

“mãe, a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou. tentei tatear algumas memórias lá na maleta que eu guardava escondido dentro do meu guarda-roupa na casa da minha avó. não tinha nada seu lá. nem uma cartinha, nem um bilhete de dias das mães, nem uma advertência te chamando pra ir na minha escola porque mais uma semana eu havia batido em algum colega de classe. eu me recordo de um dia perguntar a minha tia quando era que você voltava para casa e ela não sabia responder porque, na verdade, você nunca esteve em casa. anos mais tarde, ouvi ela recordar desse mesmo momento com lágrimas nos olhos sem saber me dizer porque você nunca havia me escolhido. era estranho pensar que dessa vez era eu quem a acalmava num abraço caloroso como quem diz ‘está tudo bem, ela não vai voltar porque

ela nunca esteve'. nos álbuns de família você quase sempre se fez ausente. e digo quase porque vez ou outra seu rosto aparece para dar um 'oi' sem muitos sorrisos e logo depois encontra o caminho para sua casa, e não sou eu a sua morada. semana passada recebi notícias suas e o único sentimento que eu tive foi raiva. acho esquisito ter raiva de você, porque penso que a maternidade poderia ter sido diferente para nós duas, mas não foi e aí ficou um buraco no peito que por mais que eu tente nunca será preenchido, porque minha válvula mitral apresenta leve prolapso de seu folheto anterior com refluxo mitral de grau moderado. é a única coisa que temos em comum: eu, você, titia e vovó."

Cada investigação acima citada conduziu ao surgimento de "a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou", uma série de três fotografias e uma prosa impressas em tecido algodão cru, realizadas entre 2022 e 2024.

Para o filósofo Henri Bergson, a imagem-lembrança é produzida em um salto realizado do presente para o passado quando "deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado" (2017, p. 136). Ivan Izquierdo, por outro lado, descreveu que:

O aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória. Aprendemos a caminhar, pensar, amar, imaginar, criar, fazer atos-motores ou ideativos simples e complexos, etc.; e nossa vida depende de que nos lembremos de tudo isso. (Izquierdo, 1989, p. 90)

Como uma criança é capaz de compreender a maternidade e a afetividade a partir da ausência e do abandono parental afetivo? Para Izquierdo, "há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades" (1989, p. 89). Dessa forma, me deparar com poucas imagens e estas, por sua vez, fazerem parte de momentos específicos e não corriqueiros da vida, como as imagens que outras figuras maternas

possuem para comigo, me faz questionar, como artista, os processos de memória em obras de arte. Como consequência da pesquisa, os trabalhos ganharam novos desdobramentos: o campo social.

Segundo o Jusbrasil, o abandono afetivo ocorre quando um dos pais não cumpre suas obrigações emocionais e de cuidado para com o filho, afetando seu bem-estar emocional e psicológico (Goulart, 2023), deveres estes garantidos pelo art. 227 da Constituição Federal às crianças e adolescentes. Conforme o TJDFT (Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios), um exemplo de abandono afetivo ocorre “quando o responsável não aceita o filho e demonstra expressamente seu desprezo em relação a ele” (ACS, 2019). Entre 2015 e julho de 2023, o Brasil registrou 27.059 acolhimentos de crianças e adolescentes entre 0 e 18 anos com o motivo “abandono pelos pais ou responsáveis”, segundo o Sistema Nacional de Adoção e Acolhimento (Borges, 2023).

A série “a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou” é uma possibilidade de proposta visual que permite e instiga o refletir pessoal e social juntos, através do campo artístico.



Figura 1. Exposição “Um lugar para poder ser”, 2024. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES. Quatro impressões em tecido em fundo preto. As impressões superior, inferior e direita mostram fotografias, detalhadas nas imagens seguintes. A impressão da esquerda contém uma frase, que o título da série.

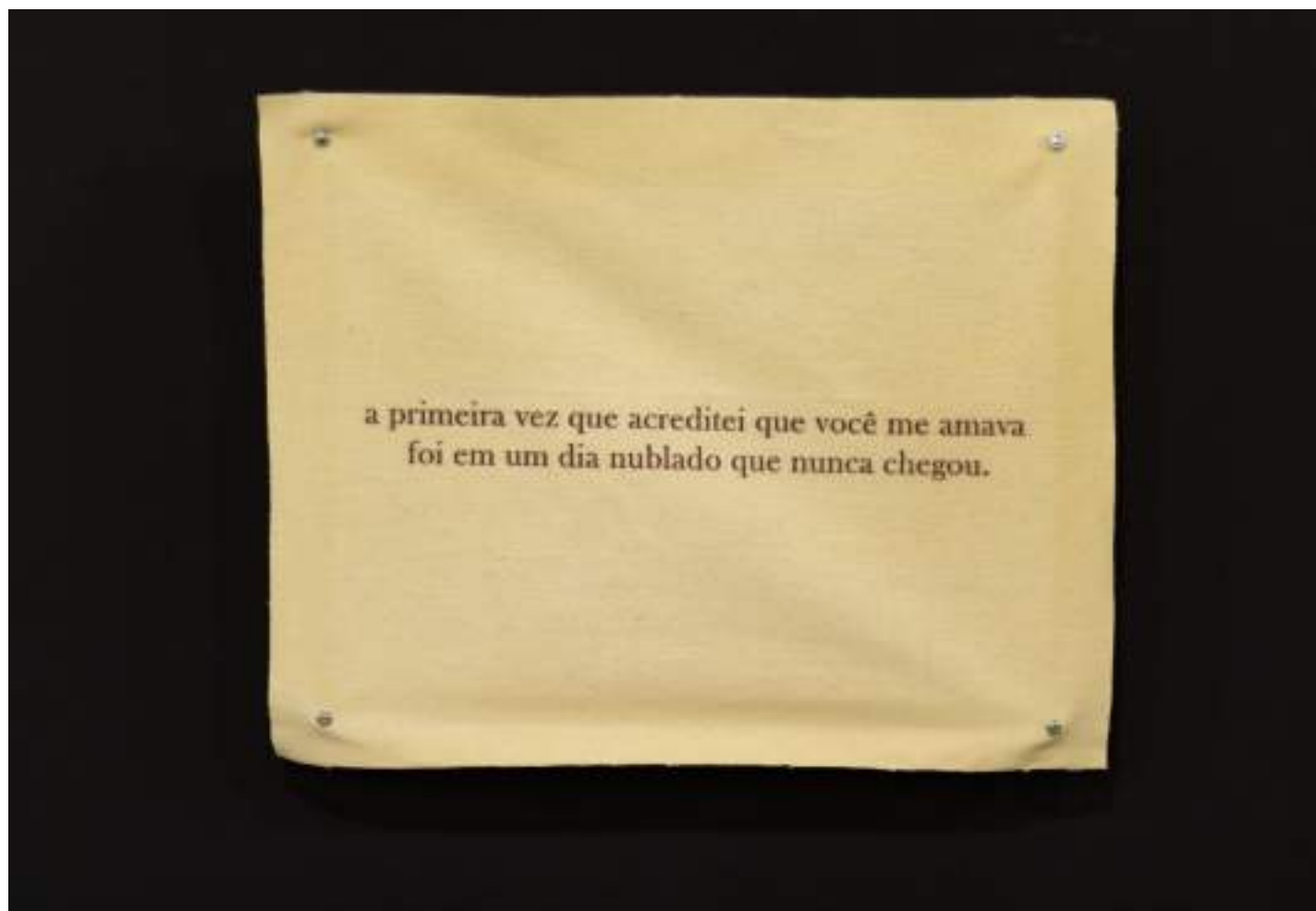


Figura 2. Exposição “Um lugar para poder ser”, 2024. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES. Impressão em tecido da frase “a primeira vez que acreditei que você me amava foi em um dia nublado que nunca chegou”



Figura 3. Exposição “Um lugar para poder ser”, 2024. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES. Fotografia impressa em tecido, com duas crianças no colo de duas pessoas adultas. Uma das pessoas foi apagada da imagem e aparece apenas como uma silhueta branca.



Figura 4. Exposição “Um lugar para poder ser”, 2024. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES. Impressão de foto em tecido. Uma criança de pé, no chão, e outra no colo de uma mulher. Há uma silhueta branca de outra pessoa adulta do lado esquerdo da mulher.



Figura 5. Exposição “Um lugar para poder ser”, 2024. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES. Impressão de foto em tecido. Primeiro plano de duas mulheres negras. Uma, mais velha e de cabelos curtos, olha para a câmera. Outra, mas jovem, sorri em direção à senhora. Entre as duas, foi impressa a legenda: “Mãe, essa é minha mãe”.

Referências

ACS. **Abandono afetivo**. Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, 2019. Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/abandono-afetivo>. Acesso em: 3 nov. 2024.

BORGES, Stella. 'Me deixou e nunca mais vi': País tem 8 casos de abandono de menor por dia. **UOL**, São Paulo, 22 out. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/10/22/casos-abandono-de-criancas-e-adolescentes-brasil.htm>. Acesso em: 3 nov. 2024.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Avançados**, v. 3, n. 6, p. 89-112, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522>. Acesso em: 3 nov. 2024.

GOULART, Paula. **Abandono Afetivo: Informações Essenciais para Entender e Agir Legalmente**. 2023. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/abandono-afetivo-informacoes-essenciais-para-entender-e-agir-legalmente/1924089439>. Acesso em: 3 nov. 2024.

OLIVEIRA DE ANDRADE, B. **Imagem e memória - Henri Bergson e Paul Ricoeur**. Revista Estudos Filosóficos UFSJ, [S. l.], n. 9, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/estudosfilosoficos/article/view/2208>. Acesso em: 3 nov. 2024.

Recebido em: 03 de novembro de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Nós estamos em guerra!

We are at war!

Gabriela Clemente de Oliveira¹

(PPGArtes-UFMG)

Apresentação

Este ensaio visual é parte de uma ação que tem por objetivo promover encontros entre imagens de Arte e conteúdo de vídeos disponíveis no YouTube para construir, a partir de agrupamentos, novos corpos estéticos, outras imagens. Porque incluir o YouTube em um processo de criação? Por se tratar de uma plataforma habitada por extenso material visual e de fácil acesso. Pellegrini; Reis; Monção e Oliveira (2010) destacaram que a plataforma do YouTube funciona como um banco de produtos audiovisuais onde imagem e som se completam com simplicidade. Uma ferramenta de propagação de imagens e dos mais diversos discursos, um “alimento para um público que anseia por se representar” (Pellegrini; Reis; Monção; Oliveira, 2010, p.3). O princípio que move essa ação de conjugar imagens de Arte e material disponível em plataforma de vídeos é o da montagem. Carone (1973), no exercício de tentar definir montagem, no campo das artes, apontou ser uma atividade que une elementos estranhos em um mesmo corpo. O que vincula esses diferentes elementos no mesmo espaço é a emotividade e o raciocínio dos espectadores. Carone (1973), retomou Eisenstein para ampliar a compreensão. Para o cineasta russo, montagem é uma ação de fusão ou síntese mental, “em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, (...) diferente da forma lógica comum” (Carone, 1973, p.4). As imagens que compõem esse estudo são montagens que nasceram, de forma simples e direta, do encontro entre o primeiro

¹ Doutoranda (Escola de Arquitetura), Universidade Federal de Minas Gerais. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7333-9617>.

episódio do documentário “Guerras do Brasil” (2020), em especial as falas de Ailton Krenak, e reproduções das aquarelas de Jean Baptiste Debret, disponíveis no material “O Brasil de Debret” (1993). As imagens utilizadas no trabalho foram: Prancha nº 1 – Índio Camacã- Mongoio; Prancha nº 2 – Índia Camacã; Prancha nº 20 – Soldados índios de Curitiba, escoltando selvagens; Prancha nº 26 – Florestas virgens do Brasil, nas margens do Rio Paraíba; Prancha nº 63 – Caça ao tigre; Prancha nº 85 – Frutas do Brasil; Prancha nº 92 – Desembarque da princesa real Leopoldina; Prancha nº 100 – Aclamação de Dom Pedro, Imperador do Brasil. Assistir ao documentário provocou um evocar de imagens produzidas pelo desenhista e pintor que integrou a missão artística francesa, no século XIX. O encontro entre as falas de Ailton Krenak e o trabalho de Debret causou tensão.

DOI: 10.47456/col.v14i24.45496



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Figura 1. Montagem-1. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com imagem de aquarela de Debret, Índio Camacã- Mongoio, sobre a qual lê-se “Eu não sei por que você está me olhando com essa cara tão simpática.”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.



**Nós
estamos
em guerra!**

Figura 2. Montagem-2. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com fundo preto, sobre a qual lê-se “Nós estamos em guerra!”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.

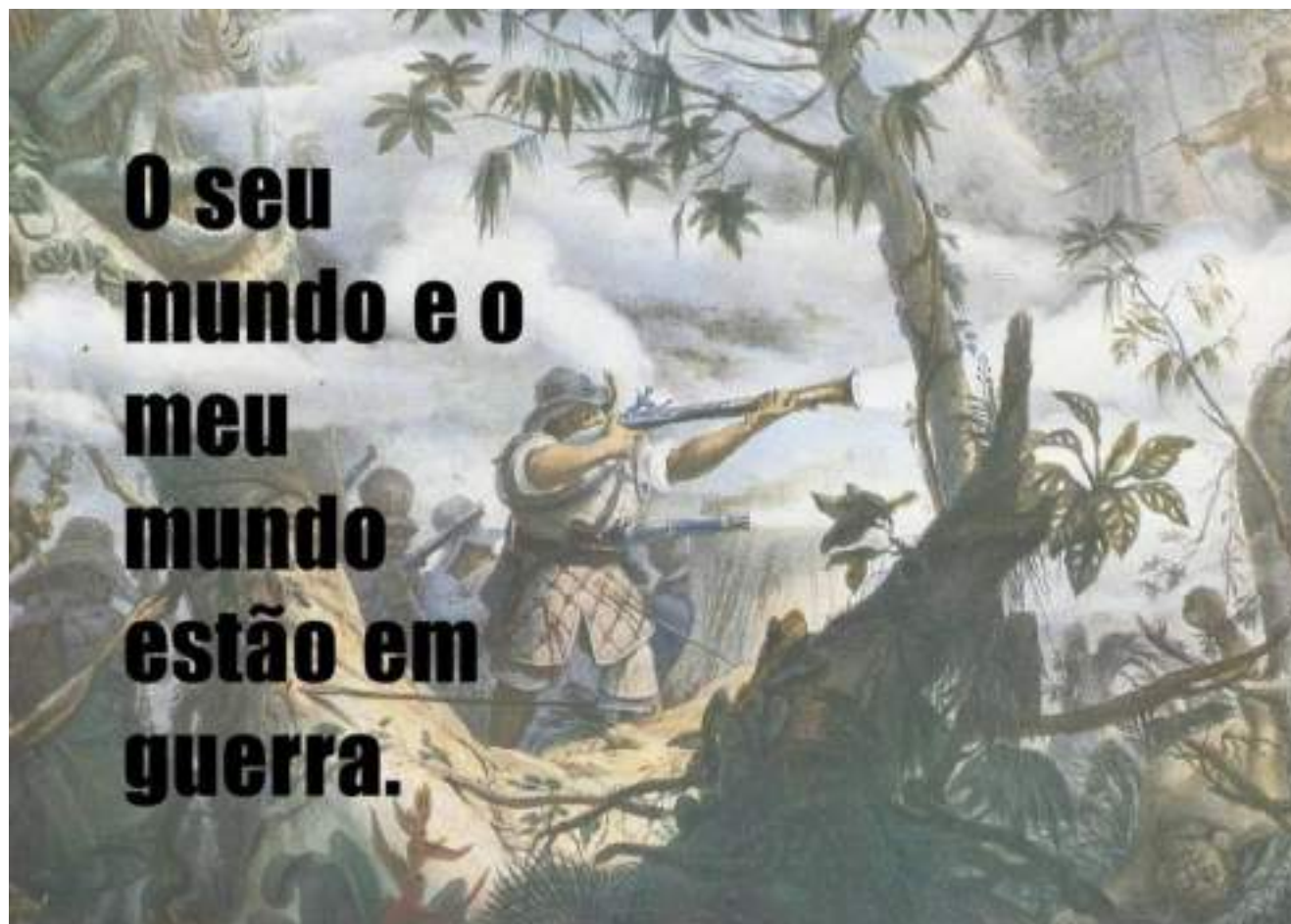


Figura 3. Montagem-3. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, horizontal, com imagem de aquarela de Debret, Soldados índios de Curitiba, escoltando selvagens, sobre a qual lê-se “O seu mundo e o meu mundo estão em guerra.”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.

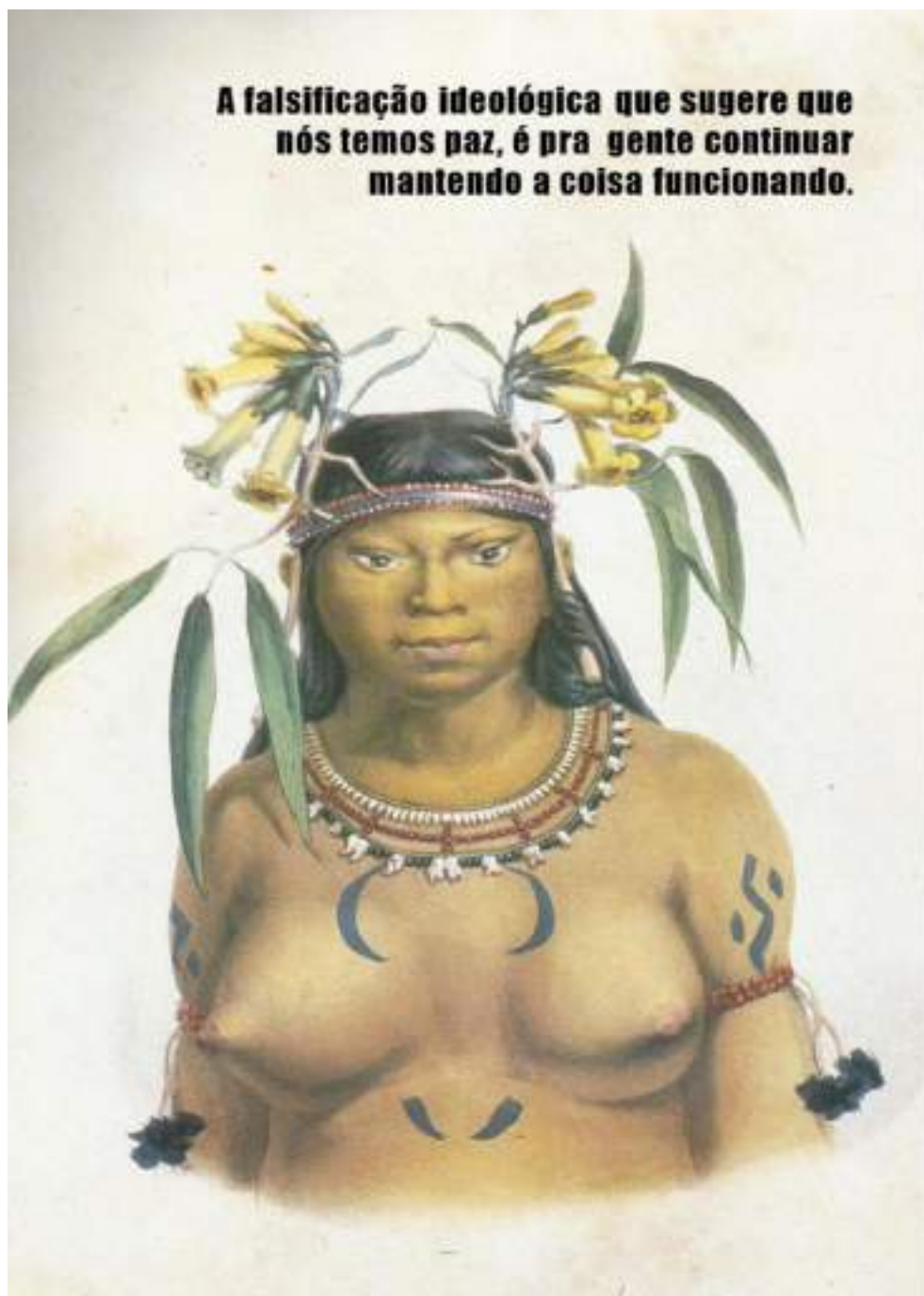


Figura 4. Montagem-4. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com imagem de aquarela de Debret, Índia Camacã, sobre a qual lê-se "A falsificação ideológica que sugere que nós temos paz, é pra gente continuar mantendo a coisa funcionando". Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.



**Não tem
paz em
lugar
nenhum!**

Figura 5. Montagem-5. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com fundo preto, sobre o qual lê-se “Não tem paz em lugar nenhum!”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.



Figura 6. Montagem-6. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, horizontal, com imagem de aquarela de Debret, Frutas do Brasil, sobre a qual lê-se “os caras não sabiam nem pegar caju. Na verdade, eles nem sabiam que caju era comida.”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.

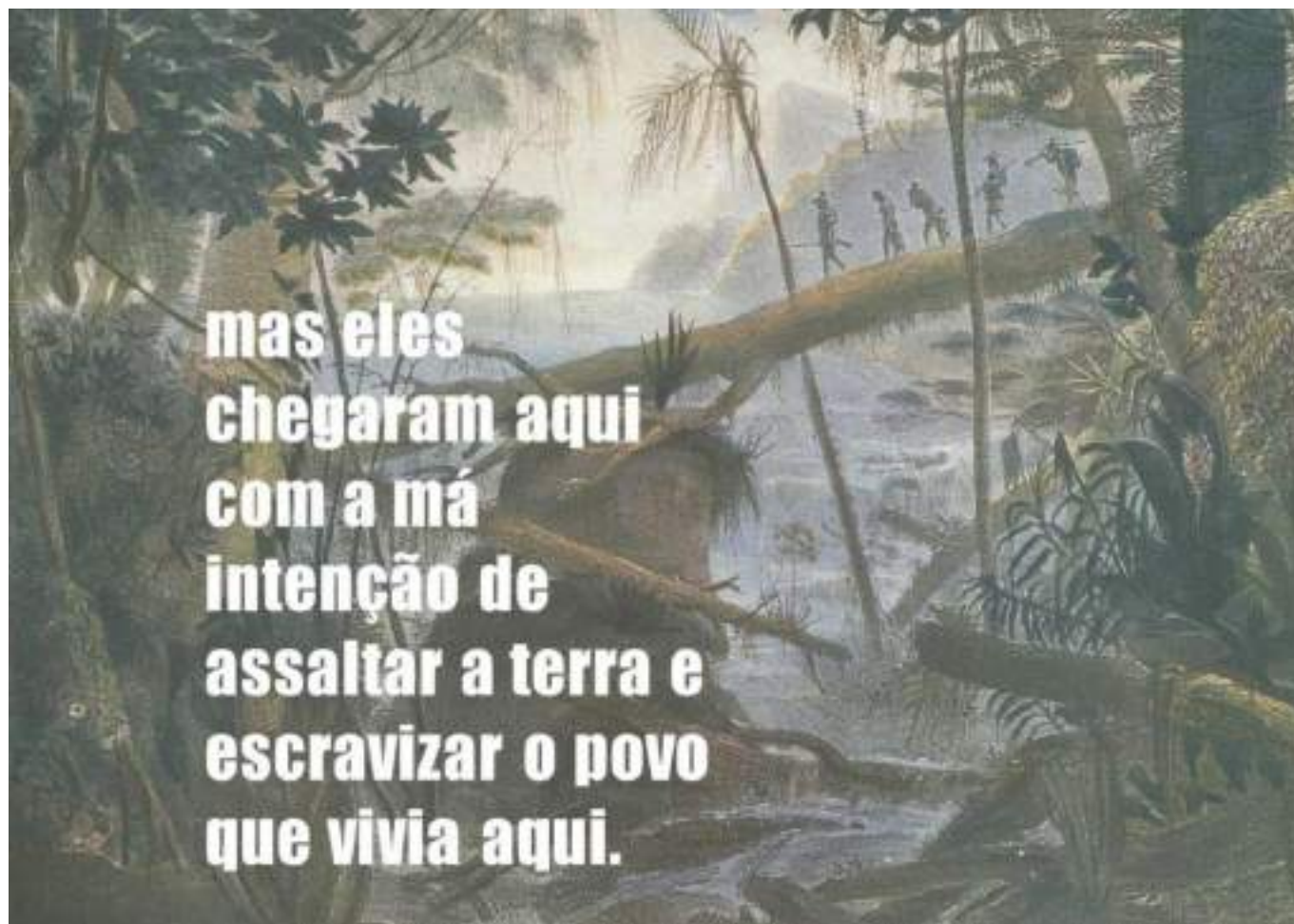


Figura 7. Montagem-7. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, horizontal, com imagem de aquarela de Debret, Florestas virgens do Brasil, nas margens do Rio Paraíba, sobre a qual lê-se “mas eles chegaram aqui com a má intenção de assaltar a terra e escravizar o povo que vivia aqui.”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.



Figura 8. Montagem-8. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com fundo preto, sobre a qual lê-se "Foi o que deu errado!". Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.



Figura 9. Montagem-9. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, horizontal, com imagem de aquarela de Debret, Aclamação de Dom Pedro, Imperador do Brasil, sobre a qual lê-se “Se você se sente parte dessa continuidade colonialista que chegou aqui”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.



Figura 10. Montagem-10. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com imagem de aquarela de Debret, Índio Camacã- Mongoio, sobre a qual lê-se “Eu digo isso para qualquer pessoa que estiver me ouvindo falar”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.



Você é um ladrão!
Seu avô foi!
Seu bisavô foi!

Figura 11. Montagem-11. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com fundo preto, sobre a qual lê-se “Você é um ladrão! Seu avô foi! Seu bisavô foi!”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk>. Acesso em 15 jul. 2024.



Figura 12. Montagem-12. Acervo da autora, 2024. Imagem retangular, vertical, com fundo preto, sobre a qual lê-se “Nós estamos em guerra!”. Fala de Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.

Referências

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de Montagem. **Discurso**, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 4, p. 187–194, 1973. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1973.37752. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37752>. Acesso em: 10 jun. 2024.

COLEÇÃO Imagens do Brasil. **O Brasil de Debret**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica editoras reunidas, Vol.2, 1993. Pranchas nº: 1,2,20,26,63,92,95,100.

MPA Brasil. **Guerras do Brasil.Doc - Ep. 1: As guerras da conquista**. YouTube, 21 mar. 2021. 28m38s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQBl6_pk. Acesso em 15 jul. 2024.

PELLEGRINI, Dayse Pereira et al. Youtube. Uma nova fonte de discursos. **Universidade Estadual de Santa Cruz**, 2010. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-pelegrini-cibercultura.pdf>. Acesso em: 28 de jun. 2024.

Recebido em: 16 de agosto de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.

Emaranhado

Tangled

Clara Pitanga Rocha¹

(UNESP)

Alice Bombardi²

(UNESP)

Brunno Rodrigues³

(UNESP)

Luciana Martins Tavares de Lima⁴

(USP)

Resumo: Neste ensaio visual é apresentado “Emaranhado” (2024), performance-ação que consiste em intervenção artística ativada na Avenida Brigadeiro Faria Lima que utilizou um novelo de barbante para criar um emaranhado tridimensional, reconfigurando temporariamente o espaço em frente ao prédio do Google. A ação buscou transformar efemeramente a espacialidade do local predominantemente voltado para o trabalho, em um espaço lúdico.

Palavras-chave: avenida brigadeiro faria lima. emaranhado. espaço lúdico.

Abstract: *In this visual essay, it's presented Tangled (2024), a performance-action involving an artistic intervention on Avenida Brigadeiro Faria Lima. This intervention used a spool of string to create a three-dimensional tangle that temporarily reconfigured the space in front of the Google building. The action aimed to briefly transform the predominantly work-oriented environment into a playful space.*

Keywords: *brigadeiro faria lima avenue. tangled. playful space.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.45982



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0

¹ Mestranda em Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho na linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Licenciada em Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6066261836689083>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5821-5143>.

² Mestranda no Instituto de Artes da UNESP, na linha de Processos e Procedimentos, sob a orientação da Profa. Dra. Priscila Leonel. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7325008001543606>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7940-9813>.

³ Artista, educador e pesquisador paulista interessado pela observação, coleta e registro. Bacharel em Letras pela USP, é Graduando e Mestrando em Artes Visuais pela UNESP. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4806578090705265>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0827-9283>.

⁴ Doutoranda e Mestre em Artes Visuais pela UNESP e Pedagoga pela USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6902863936770000>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3378-2645>.

A Avenida Brigadeiro Faria Lima é um grande centro financeiro e comercial da cidade de São Paulo que teve sua construção iniciada nos anos 1960 e inauguração em 1970. Localizada perto de bairros nobres como Pinheiros, Itaim Bibi e Jardim Europa, a avenida com mais de 5 quilômetros de extensão abriga diversos bancos, instituições financeiras, empresas, restaurantes e lojas. Dentre seus inúmeros prédios comerciais, um dos principais é a sede do Google em São Paulo.

Devido a alta concentração de empresas e centros comerciais, a Faria Lima conta com um fluxo enorme de pessoas que por lá se deslocam para trabalhar, ou como passagem para outras regiões de São Paulo. A região possui também um dos pontos de acesso à linha amarela de metrô, sendo amplamente utilizada por trabalhadores para locomoção.

Foi a partir dessa contextualização espacial que o trabalho “Emaranhado” (2024) foi pensado e desenvolvido. A obra faz parte de performances-ações idealizadas por Clara Pitanga Rocha e que funcionam como ações realizadas em espaços públicos e de passagens. “Emaranhado” já contou com outras duas edições anteriores, executadas em 2022. A primeira, na EMEF Experimental de Vitória, com alunos do 7º ano, e a segunda, efetuada em praça no Centro de Vitória, Espírito Santo.

A performance-ação busca reconfigurar espacialidades citadinas e criar temporariamente sentidos e discursividades para esses lugares. Isso, a partir da intervenção artística ativada com novelo de barbante, que reconfigura o espaço, ao tecer emaranhado uma espécie de teia ou cama de gato. O emaranhado é construído, esticado e entrelaçado mediante os movimentos dos corpos e braços de quem participa da ação e caminha pela espacialidade, criando uma espécie de desenho tridimensional com a linha. “Emaranhado” (2024) foi uma ação efêmera, que durou cerca de 20 minutos, e buscou reconfigurar espacialmente uma parte da Avenida Brigadeiro Faria Lima, especificamente a localização do prédio do Google. A escolha dessa avenida se deu justamente pela Faria Lima ser um dos principais centros financeiros de São Paulo e do Brasil; além disso,

também pelo fato da região do prédio do Google ser amplamente movimentada, tanto por pessoas caminhando na calçada do prédio, quanto automóveis passando na avenida ou ciclistas na ciclovia, localizada perto da edificação. Assim, “Emaranhado” se configurou como uma ação inusitada e lúdica, que remete ao ato de brincar. Isso porque, quando uma atividade com esse caráter é realizada em um centro financeiro, onde o principal foco é o trabalho, como na região da Faria Lima – em que o brincar não é o propósito predominante –, ela se destaca como um evento verdadeiramente inusitado aos olhos de quem passa pelo espaço e observa a ação.

A performance-ação foi realizada em 20 de junho de 2024, por Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi e Lu Martinse o registro, também artístico, da ação, realizado por Brunno Rodrigues. Nas imagens numeradas de 01 a 12 é possível observar a criação do emaranhado, assim como a espacialidade ao redor, ocupada por automóveis e transeuntes que puderam visualizar e vivenciar, ainda que como observadores, a ação acontecendo.

Recebido em: 30 de agosto de 2024.

Publicado em: 30 de dezembro de 2024.



Figura 01. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem mostra um campo de grama bem cuidado, situado em um ambiente urbano com árvores e edifícios altos ao fundo. A grama do campo é verde e parece bem cortada, com linhas de corte visíveis. Há uma grande sombra diagonal atravessando a grama, projetada por uma das torres do prédio do Google, fora do campo de visão da câmera. No fundo, à direita, é possível ver árvores altas e densas, e à esquerda, algumas construções de aparência moderna, com janelas grandes. Entre as árvores e os edifícios, há uma estrutura baixa com um telhado de telhas vermelhas, lembrando uma casa ou um pequeno pavilhão. A luz do sol ilumina fortemente parte do campo, destacando a cor verde da grama, enquanto outras partes estão na sombra, criando um contraste marcante na imagem.



Figura 02. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem mostra um trecho de calçada e um pedaço de terra ao lado de uma rua. Duas pessoas estão visíveis na imagem, mas apenas suas pernas e pés aparecem. À esquerda, uma pessoa usa calças vermelhas e tênis vermelho com detalhes em verde-escuro e solado branco. À direita, outra pessoa está com calças pretas, meias amarelas e tênis preto com detalhes brancos. No chão de terra entre elas, há um rolo de barbante branco desenrolado, com o fio esticado e se estendendo em várias direções. A terra está suja, com pequenos gravetos, folhas secas e pedras espalhadas. Ao fundo, é possível ver parte do asfalto da rua e a borda da calçada, que tem uma linha de separação clara entre o concreto e a terra. A iluminação é natural e a cena tem um ar casual, como se as pessoas estivessem envolvidas em uma atividade ao ar livre.



Figura 03. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem foca em um braço e uma mão enrolados em vários fios de barbante branco. A pessoa está vestindo um suéter vermelho e tem as unhas pintadas de vermelho. Os fios de barbante estão enrolados em torno do pulso e dos dedos da mão, criando um emaranhado de linhas que se estendem em várias direções. O fundo da imagem mostra uma superfície de asfalto cinza, é a Avenida Faria Lima. Parte de um carro escuro é visível em segundo plano, mas está desfocado, sugerindo que a câmera está focada principalmente na mão e nos fios. A cena captura um momento de interação ou atividade que envolve o barbante, dando uma sensação de movimento e complexidade. A iluminação é natural, com luz suave.



Figura 04. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Na imagem, vemos duas pessoas ao ar livre, envolvidas em uma ação com novelo de barbante. A pessoa em primeiro plano é uma mulher com cabelo escuro, usa óculos e veste um casaco preto. Essa, está segurando um novelo de linha branca, com vários fios estendidos ao seu redor, ligando-a a outra pessoa parcialmente visível à esquerda da imagem, que está ajudando a manipular os fios. A mulher em primeiro plano também carrega uma bolsa preta no ombro esquerdo. O cenário ao fundo mostra uma área urbana, com edifícios espelhados, além de árvores e vegetação. Há um carro preto passando na rua ao fundo.



Figura 05. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Nesta imagem, vemos uma pessoa de cabelo curto e ondulado, vestindo uma camisa azul-clara e uma fita vermelha com estampa xadrez no cabelo. Ela está segurando e manipulando fios de barbante, que se entrelaçam ao seu redor de maneira intrincada. No fundo, há carros na rua, incluindo uma van amarela e um carro branco, além de árvores e edifícios. A expressão da pessoa é concentrada enquanto ela trabalha com os fios.



Figura 06. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Nesta imagem, vemos duas pessoas em uma calçada arborizada de uma área urbana, ambas envolvidas com barbantes. A pessoa à esquerda, uma mulher de cabelos escuros e óculos, segura um novelo de linha branca. Ela também usa um casaco preto e carrega uma bolsa preta no ombro. Ao fundo, há árvores e a cena urbana com carros na rua. A segunda pessoa, mais atrás, tem jaqueta jeans em tom azulado e possui o cabelo curto e encaracolado. Ambas as pessoas estão colaborando na mesma atividade com os fios, que estão estendidos e enrolados ao redor delas e em árvores na calçada.



Figura 07. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem mostra duas pessoas em um ambiente externo, em uma calçada ao lado de uma rua. Ambas estão envoltas em fios brancos que se estendem em várias direções. A pessoa à esquerda, com uma expressão animada e sorridente, segura um rolo de fio branco na mão esquerda. Ela usa uma camisa jeans azul-clara sobre outra roupa e tem um laço amarrado no cabelo. A pessoa à direita também sorri e parece estar puxando alguns dos fios. Ela usa óculos e um blazer preto, carregando também uma bolsa preta no ombro. Ao fundo, é possível ver o gramado verde do prédio do Google, árvores e um edifício com uma escadaria. Alguns pedestres também são visíveis ao longe.



Figura 08. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem mostra três pessoas em um ambiente urbano, no centro da avenida Faria Lima. Elas estão cercadas e segurando vários fios de barbante que se estendem em várias direções. A pessoa à esquerda veste uma roupa vermelha, incluindo um lenço no cabelo e uma bolsa da mesma cor. Ela segura um rolo de fio branco na mão esquerda e parece estar interagindo com os fios, que estão presos a uma árvore ao seu lado. A pessoa no centro veste uma camisa jeans azul-clara, com uma bandana rosa na cabeça. Ela também está interagindo com os fios, com uma expressão de alegria. A pessoa à direita, que usa óculos e um blazer preto, está puxando alguns dos fios e carrega uma bolsa preta no ombro. Ao fundo, vê-se um edifício moderno com fachadas de vidro refletindo outros prédios, e carros passando pela rua.



Figura 09. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. A imagem mostra um close-up de três pessoas interagindo com fios brancos em um ambiente externo. A pessoa à esquerda está vestida de vermelho e segura um rolo de fio branco. Ela está amarrada nos fios que envolvem seu corpo. A pessoa no centro usa uma camisa jeans azul-clara e segura o rolo de fio com a mão esquerda, estendendo o braço para a direita. A pessoa que está à direita veste um blazer preto e carrega uma bolsa preta, e também está segurando os fios. O fundo mostra o gramado verde, do prédio da Google, com algumas árvores e um prédio de longe, e um segurança pode ser visto ao fundo, caminhando pela calçada.



Figura 10. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Na imagem, três pessoas estão envolvidas em uma atividade com um emaranhado de fios brancos. À esquerda, uma pessoa vestida de preto, com uma bolsa preta nas costas, está inclinada, manuseando o emaranhado. No centro, uma mulher com roupa vermelha e um lenço vermelho na cabeça segura um fio enquanto observa o emaranhado no chão. À direita, outra mulher com cabelo ondulado e curto, usando uma camisa jeans azul, está segurando a rede, organizando os fios. Elas estão em uma área de terra ao lado de uma ciclovia, com a rua e carros ao fundo. Há uma área gramada do outro lado da rua, e algumas pessoas andando ao longe. A atividade parece ser colaborativa, com as três pessoas trabalhando juntas para desenredar ou organizar os fios.



Figura 11. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Na imagem, vemos três pessoas interagindo com um emaranhado de fios. À esquerda, uma mulher com cabelo comprido e castanho, vestindo uma roupa vermelha e um lenço na cabeça da mesma cor, está focada nos fios que segura com as mãos. Ao centro, outra mulher com cabelo curto e ondulado, usando uma camisa jeans azul, também está manuseando os fios, com uma expressão de concentração. À direita, há uma terceira pessoa parcialmente visível, carregando uma bolsa preta, envolvida na mesma atividade. O cenário ao fundo inclui uma área verde, do prédio da Google, com árvores e alguns edifícios altos, sugerindo que a atividade ocorre em um ambiente urbano. A luz do dia ilumina a cena, permitindo ver claramente as expressões e ações das pessoas.



Figura 12. Emaranhado, 2024. Clara Pitanga Rocha, Alice Bombardi, Lu Martins e Brunno Rodrigues. Foto: Brunno Rodrigues. Na imagem, vemos três pessoas interagindo com uma série de fios. A imagem é capturada contra a luz, então os detalhes das figuras estão em silhuetas, dificultando a identificação precisa de seus rostos ou expressões. As pessoas estão em uma área urbana com grama bem cuidada e alguns prédios ao fundo. Uma das pessoas, à esquerda, está usando um lenço na cabeça, enquanto as outras duas estão concentradas na manipulação dos fios. A luz do dia cria um contraste nítido, destacando as formas das pessoas e a textura dos fios que elas estão manuseando.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Importante:

- Para envio de trabalhos em quaisquer seções, é obrigatório o uso do [documento modelo](#).
- Não escrever títulos com todas as letras em maiúscula.
- É obrigatória a inclusão do ID ORCID ou link para o currículo Lattes no campo indicado como URL, no formulário.
- É obrigatória a inclusão de descrição de cada imagem incluída no trabalho.
- Exclua os nomes das pessoas autoras do documento antes de realizar o envio.

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em cinco modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência, (iii) ensaio visual, (iv) resenha, (v) tradução.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância das pessoas autoras.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de uma mesma pessoa proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

As pessoas autoras dos trabalhos submetidos não poderão ser identificadas no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e

citações que possam remeter à identidade das pessoas autoras deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo.

Artigos

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter:

Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

Para acessibilidade de leitores de tela, exige-se que a legenda de cada imagem contenha uma descrição objetiva e funcional da figura.

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

Somente termos estrangeiros devem ser marcados em itálico;

Somente os títulos de subcapítulos e do artigo devem ser marcados em negrito;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Relato de Experiência

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Ensaio Visual

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Resenhas

A resenha deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do livro resenhado (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Traduções

A tradução deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do texto traduzido (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Ressalta-se que, para publicação de traduções, é necessário que a pessoa tradutora apresente autorização do veículo que publicou o texto original e/ou da pessoa autora.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>